

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

CICLO XIV



DOTTORATO DI RICERCA

IN

ITALIANISTICA. LA LETTERATURA TRA AMBITI STORICO – GEOGRAFICI E
INTERFERENZE DISCIPLINARI

TESI

DI DOTTORATO

«TU SEI LA TERRA»

PERCORSI DI LETTURA TRA SIMBOLISMO E SUGGERZIONI
ANTROPOLOGICHE, IMMAGINI FEMMINILI, IDENTITÀ SOSPESE E COSCIENZA
DELLA CRISI NELL'OPERA LETTERARIA DI CESARE PAVESE

TUTOR

CHIAR. MA PROF. SSA

EMMA GRIMALDI

DOTTORANDA

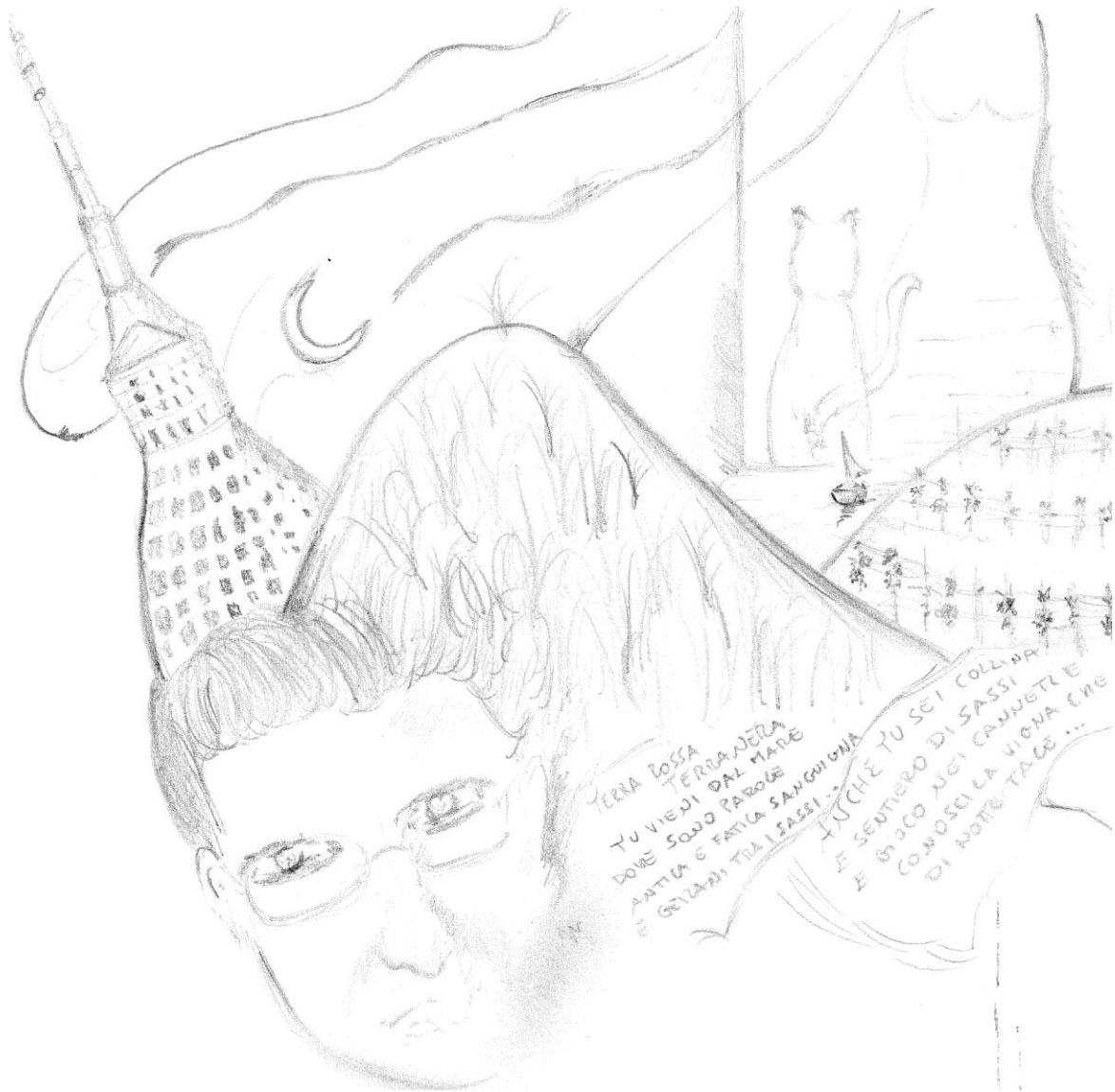
Mat. 8882300094

MARILINA DI DOMENICO

ANNO ACCADEMICO 2017/2018

«TU SEI COME LA TERRA»

Percorsi di lettura tra simbolismo e suggestioni antropologiche,
immagini femminili, identità sospese e coscienza della crisi nell'opera
letteraria di Cesare Pavese



Marilina Di Domenico

INDICE

INTRODUZIONE	4
<i>PARTE PRIMA</i>	
1. CREPE SANGUIGNE E FALCI D'AGOSTO: <i>PAESI TUOI</i>	6
2. OSSI DI PESCA...TRA SCOGLI E COLLINE. <i>IL CARCERE</i>	31
3. LO SPETTRO PURPUREO DELL'INFANZIA	47
4. CORPI NUDI E METAMORFOSI BAROCHE. <i>IL DIAVOLO SULLE COLLINE</i>	68
5. MANICHINI DI VELLUTO ...TRA CITTÀ E CAMPAGNA	89
<i>PARTE SECONDA</i>	
6. IL RIFUGIO DELLA MADRE TERRA: UNA SCELTA <i>IM</i> – POSSIBILE	120
7. <i>LA LUNA E I FALÒ</i>	144
<i>PARTE TERZA</i>	
8. TRA OMBRE VAGHE E BREVI FINESTRE	165
9. <i>LA TERRA E LA MORTE</i>	224
10. UNA DONNA DI SANGUE E DI TERRA	245
CONCLUSIONI	260
BIBLIOGRAFIA	261

INTRODUZIONE

Nata da una suggestione relativa alla donna vista come energia incognita..., il lavoro di tesi muove da una tensione esplorativa riguardante la figura femminile in relazione alla Terra/Madre filtrata e vissuta attraverso gli occhi di un autore straordinario quale Cesare Pavese per confluire in un progetto monografico, che non ha presunzione alcuna di essere esaustivo, ma che si propone di rianalizzare le opere pavesiane sotto questa luce e di commentarle individuando possibili elementi di rimando sia intratestuali sia intertestuali. Si creerà pertanto un percorso tra le scritture pavesiane, accompagnato da un meta - commento in nota di approfondimento e di registrazione e aggiornamento degli studi e della critica pubblicati fino ad oggi. La dimensione inquieta e magmatica della terra che confluisce in alcune figure femminili, che comunque si collega – sempre con le opportune differenze – ad una narrativa dal sapore verghiano e dannunziano, si affianca ad una sperimentazione di una totale modernità attribuita a Pavese: la capacità di narrare «dalla parte di lei», non soltanto – come vedremo – in terza persona, ma anche capace di dar voce ad un io lirico femminile che si racconta in prima persona. Al percorso di ricerca e sperimentazione riguardo ai personaggi maschili di cui lo stesso Pavese, in una nota sul *Mestiere di vivere*, ci fornisce una chiave di lettura, di tipo storicistico, seguirà un viaggio in parallelo di analisi dei personaggi femminili. Si vedrà, ad esempio, come dal selvaggio campestre (Gisella di *Paesi tuoi*) a quello marino (Concia de *Il Carcere*) si plasma una donna – totem, che ne sublima alcune caratteristiche, delineando però, non più una totale dimensione passiva (oggetto del desiderio) bensì un ruolo nuovo, quello di soggetto desiderante, ma che ancora manifesta un’emancipazione mutila, che Clelia Oitana in *Tra donne sole* completerà, rendendo evidente l’inevitabile rinuncia sottesa all’affermazione di sé.

Il lungo laboratorio di scrittura di Pavese ci conduce ad un’indagine binaria e contrastiva che pone in parallelo i personaggi femminili a quelli maschili, un processo che simboleggia la dimensione esplorativa dell’esistenza dell’uomo contemporaneo, mentre le stesse soluzioni narrative ne sintetizzano l’effimera condizione; la rappresentazione del *tranche de vie* e del non – finito che diventano sperimentazione e conquista della mimesi della realtà da parte della scrittura, non secondo una prospettiva meramente realistica, ma nella dimensione speculare di una lucida analisi dell’interiorità e della condizione umana...

Parte prima

Capitolo I

Crepe sanguigne e falci d'agosto:

Paesi tuoi

«Il selvaggio non è pittoresco

ma tragico¹»

«Selvaggio vuol dire mistero, possibilità aperta²»

La terra in *Paesi tuoi* trasuda di miti ancestrali e al contempo si nutre pagina dopo pagina della linfa vitale dei suoi figli. Nell'immaginario pavesiano la terra, la terra – madre, la terra- vergine, la terra – passione assume connotazione di una donna, una donna che attrae e che spaventa, che seduce e che uccide. Il rapporto dicotomico città – campagna si evince sin dall'*incipit* del romanzo, dove la dicotomia non si concretizza in un'accurata descrizione della Torino di Berto, ma si impregna di quel dualismo che soggiace nel tessuto molle e corporeo della terra, del paesino dove si recano lui e Talino. Lo stesso viaggio, sebbene non prenda una direzione verticale nello spazio, potrebbe alludere, nella dinamica dei pensieri di Berto, ad una discesa nelle viscere della terra, una discesa che si ammanta di mistero e fascino e che in qualche modo allude metaforicamente ad un passaggio dalla razionalità/linearità cittadina³, almeno in prima battuta e solamente fittizia, come vedremo, all'ignoto di un mondo che pare quasi fuori dal tempo, un mondo di verghiana memoria⁴. L'incontro con Monticello, il paesino di Talino, è l'incontro con la collina: una collina che cresce, un mammellone:

¹ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2012, (2 settembre 1944), p. 290.

² Ivi, (10 luglio 1947), p. 335.

³ «...Pavese, bruciato dall'esperienza "cittadina" – e i richiami al Pieretto e alla città sono più per situazioni contrapposte che per nostalgia, sono, è evidente, per richiamare il lettore a delle realtà solo apparentemente diverse, ma in fondo, ugualmente dolorose – torna nelle *sue* terre. E se scrive che «Uno in campagna è come un ubriaco. È troppo stupido per lasciarsela fare» è con rabbia che lo fa constatare a Berto, con l'ironia di chi afferma una cosa che non vorrebbe...» si veda per un approfondimento A. Oreggia, *"Paesi tuoi" come denuncia di una tragica realtà nazionale in Terra rossa terra nera* a cura di L. Lajolo – E. Archimede, Presenza Astigiana, 1964, pp. 31 – 36.

⁴ Come osserva lo studioso M. Barsacchi (si veda M. Barsacchi, *Il sorriso degli dèi*, Jouvence, Roma, 2005) il tema della città – campagna non si esaurisce nell'esplicazione di una semplice realtà oppositiva, bensì in una sorta di *continuum*, dove la campagna assurge a metafora complessa di uno spazio vivo, a suo modo intrinsecamente dicotomico, poiché non cela la dimensione dei valori e della bellezza naturalistica e la dimensione cruda del lavoro, del selvaggio e del sapore ancestrale degli umori primitivi. Campagna e città, dunque, non tanto come ambienti diversi, quanto come simboli di un'intensa dialettica esistenziale. E inoltre, come osserva Musumeci: «sembra invece che l'autore insista più sulle somiglianze tra città e

è sul fianco della mammella⁵, - e dicendo, gli scappa da ridere. Mi volto e rivedo la collina del treno. Era cresciuta e sembrava proprio una poppa, tutta rotonda sulle coste e col ciuffo di piante che la chiazzava in punta. E Talino rideva dentro la barba, da goffo, come se fosse proprio davanti a una donna che gli mostrasse la mammella. Scommetto che non ci aveva mai pensato⁶.

Una metafora ossessiva, che mentre rinvia alla terra – madre, allude all’attrazione misteriosa del sesso, una sessualità inquieta quella di Pavese che lo vede vagabondo anche da se stesso, come osserva Dominique Fernandez⁷. Studiando l’opera di Pavese in una prospettiva psicanalitica egli asserisce che «*lo scrittore manifesta molto precocemente due personalità, ma non riesce a farne coincidere alcuna con l’esperienza direttamente vissuta. In campagna si comporta da cittadino, in città da contadino. In tal modo egli non è soltanto sdoppiato, non è mai interamente se stesso. Ecco, senza dubbio, il primo sintomo del suo disadattamento, della sua incapacità di vivere*»; ma *Paesi tuoi*⁸ è anche il romanzo della frutta, dei colori, del sangue, del rosso, del sudore, dell’arsura, del fieno, della terra bruciata, delle donne annerite dal sole; immagini che in qualche modo creano un filo rosso con tutta la produzione narrativa e poetica coeva alla stesura del romanzo, e inoltre rappresenta il romanzo eclissi, sotteso alla storia di Berto – Gisella - Talino, si dipana quel morbo che aveva attecchito anche tra le sue colline all’indomani del primo conflitto mondiale, che aveva vissuto il drammatico peggioramento della vita dei contadini, e la conseguente miseria non poteva che acuire gli egoismi e i contrasti familiari, portandoli in superficie nella veste più drammatica e inquietante. Il viaggio in treno verso il paese di Talino⁹ segue un percorso ben individuabile: quello della ferrovia

campagna che sulle loro differenze. Certamente *Paesi tuoi* è lo studio di una diversità, di una situazione anomala; ma questa diversità non è radicata in località, in entità geografiche. Infatti, almeno nella mente di Berto, c’è tutta una serie di riscontri tra città e campagna che emergono nello svilupparsi della storia, quasi un termine definisse il modulo della percezione dell’altro [...]» si veda A. Musumeci, *L’impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, Longo Editore, Ravenna, 1980, pp. 44 – 46.

⁵ Interessante è un brevissimo intervento di A. Borghini, che suggerisce partendo dal lemma greco, che tale immagine possa derivare da una suggestione antica: «orbene, - scrive Borghini - non sarà fuori luogo ricordare come il termine greco μαστός/ μαστός, “mammella”, “poppa”, stia in senso traslato a “rappresentare” altresì una “collina” /colle. [...]» si veda A. Borghini, A proposito di un’immagine pavese: La “collina” - “mammella”. Segnalazione, in AA.vv, *Cesare Pavese: testimonianze, testi e contesti*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE. PA. M., A&G, Catania, 2015, p. 155.

⁶ C. Pavese, *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino, 2012, p.21

⁷ Si veda D. Fernandez, *L’échec de Pavese*, Grasset, Paris, 1967.

⁸ «*Paesi tuoi*, dice bene Barberi Squarotti, va letto in chiave metaforica poiché il romanzo traduce in termini simbolici una realtà *autre* di quella naturalistica. Certo che è il romanzo della terra, del sangue, dei riti della campagna con l’atto finale dell’omicidio rituale, presuppone una conoscenza degli studi etnologici che Pavese stava compiendo...» si veda G. Venturi, *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973, p. 57.

⁹ «...lui col suo fazzoletto rosso al collo, il suo fagotto, e le sue brache di fustagno. Questi goffi di campagna non capiscono un uomo che, per quanto navigato, messo fuori un bel mattino si trova scentrato e non sa cosa fare. Perché uno poteva anche aspettarselo ma, quando lo rilasciano, lì per lì non si sente ancora di questo mondo e batte le strade come uno scappato da casa...» si veda C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., pp. 8 – 9. E mentre ricorda che il padre al momento dell’arresto aveva pregato di posticiparlo a dopo il raccolto, dal momento che servivano braccia utili, quindi sotto la grata lo minacciava e imprecava che avrebbe tentato

che da Torino giunge a Bra, dove si prende la coincidenza per Monticello, «*un paese di scarto che di notte non passano i treni*». Ma il racconto tende ben presto ad abbandonare il piano “realistico”, anche geograficamente identificabile, per inoltrarsi in una dimensione sconosciuta e misteriosa: «*Mi guardavo bene intorno, per sapere all’occasione ritornare e saltare sul treno. Ma treno, ferrata e stazione, era tutto sparito. – Sono proprio in campagna, - mi dico, - qui più nessuno mi trova*». Già prima, durante una sosta, Berto aveva intuito di inoltrarsi in un’avventura che le sue forze sarebbero state incapaci di controllare sino in fondo: «*Ma che bei peperoni rossi¹⁰ vendevano le donne! Poi arriviamo davanti alle angurie e mi viene sete...*»¹¹. L’incontro con il “nido” di Talino, con le donne, con le “diavole” di Monticelli e con Vinverra - che sembrava “fatto di

causa per danni ai padroni della casa bruciata, sottolineando una caratteristica di Vinverra, fatto di terra e plasmato ai suoi ritmi, dimentico della legge umana; sovviene alla mente il racconto dal titolo “Le feste” e il personaggio di Roia: «Corremmo alla cascina. Il fuoco aveva preso tutta la stalla e non si poteva entrarci – è Roia che l’ha acceso. [...] Si vede che Roia sapeva il suo mestiere, perché di Ganola non trovarono granché. Ma del cavallo meno ancora e si spiegavano l’incendio dicendo che aveva ammazzato Ganola con un calcio e rovesciato la lanterna. Lo cercarono un pezzo per queste colline, ma io sono convinto che Roia l’ha acchiappato e se l’è portato via. La gente invece, e Pino con loro, dicono che il cavallo gira i boschi, e certi giorni lo sentono passare le creste.» si veda C. Pavese, *Le feste*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 124 – 125.

¹⁰ Procedendo con la lettura interpretativa dell’opera pavesiana si affiancheranno, in un discorso organizzato e strutturato, altre voci letterarie. Echi letterari, che hanno caratterizzato, o potrebbero aver determinato alcune tessere musive della scrittura di Pavese, e inoltre opere di prosa e poesia, che contribuiscono a forgiare un complesso assunto, che vede la donna e la terra come poli letterari e filtri interpretativi di immagini e scritture dell’uomo moderno e contemporaneo. Lo scenario fruttato, dunque, che esplica la sua parabola narrativa all’interno di *Paesi tuoi* è il medesimo, seppur più vivo, che si incontra in *Fiore Fiurelle* di G. D’Annunzio: «Che rosseggiare lussuoso di peperoni e pomidori, al sole di luglio, tra la verzura folta, mentre Nara abbeverava i solchi arsicci cantilenando! L’acqua fresca spariva con un gorgoglio di schiume dentro la terra arida: tutta quella plebe di piante, oppressa dall’afa enorme del meriggio, rilucente di riflessi metallici, bruciacciata qua e là, rabbrivida di piacere sentendo ascendere per tutte le fibre, dalle radici alle ultime cime, il succo trionfale; la canzone pigra di Nara (come si vedrà di seguito anche Fiora verrà inquadrata nell’atto del canto/invito), vi si sperdeva dentro, sotto le larghe foglie flosce, tra le zucche simili a mostruosi teschi gialli, tra i poponi verdastri e i cocomeri lucidi come di smalto. Nara, china, con la schiena al solleone, colla gonna bianca, pareva una pecora, da lontano; ma quando si rizzò su, tutta, parve una bella femmina fiorente di salute in mezzo alla rifioritura violetta dei ramolacci. [...] Malamore, che era a mietere sotto l’arsura crudele, riconobbe la voce della sua donna, e stette in ascolto: pensava al refrigerio di una bella fetta di cocomero, diaccio, a un’allegria di risa là nell’aia fra le ruote de’ tacchini, al borbottio del bimbo brancicante in un canestro di ciliegie mature...» (si veda G. D’Annunzio, *Fiore Fiurelle* in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1992, pp. 15 – 16). Anche Berto, vedendo le angurie, vorrebbe dissetarsi e più si addentra nella terra di Talino, più gli umori della terra, l’arsura, l’odore del fieno diventano metafore di una ritualità primitiva e sensuale. L’estate diventerà, come vedremo, personaggio onnipresente e onnisciente di questa mimesi necessaria, e la terra in estate diventa arida...lungamente ferita da tagli e crepe, assolato preludio di una morte indispensabile per una nuova rinascita: «Nell’afa estuosa della buca vedevo il cielo scolorito dal riverbero, e **sentivo la terra tremare e ronzare**. Pensavo a quell’idea di Pieretto che la **campagna arroventata sotto il sole d’agosto fa pensare alla morte**. Non era sbagliato» (si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, Einaudi, Torino, 2016, p. 46). Altri elementi fondamentali risultano poi: l’acqua, fondamentale per i riti di fecondazione e rinascita; e le ciliegie di Gisella, talismani cromatici di una fantasticheria dell’impossibile.

¹¹C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p. XV.

terra¹²” - avviene all’insegna del rosso, del vino... un vino «*fresco e un po’ brusco*» che faceva «*ballare negli occhi tutta la collina*¹³», un incontro tutto sensoriale, che conduce alla ciclicità della campagna, ai ritmi che la campagna impone, mentre nello stesso tempo nutre i suoi figli, da cui richiede venerazione e sacrificio. L’attenzione all’uso del colore – come si vedrà più avanti - non risulta essere casuale, lo stesso Pavese in un appunto del 31 dicembre del 1937 scriveva così:

«vi è un solo vizio, il desiderio, che si chiama negli Ivan, ambizione; e nei Mitja, concupiscenza. La Genesi nella sua oscurità pone all’origine un’ambizione che può interpretarsi concupiscenza. Il tragico della vita è che bene e male sono la medesima materia d’azione – desiderio – solamente, colorata in modi opposti. Ma come colori veduti di notte che si distinguono o per partito preso o per istinto, mai per chiara conoscenza. Il fascino e il tremore del vizio è la trepidezza che dà di notte un colore che noi crediamo così e invece è diverso. Noi maneggiamo masse di colore incerto, sovente credendo sia un rosso e invece è un blu, e trepidando sempre non appena vogliamo discernere. La tragedia del bene intenzionato è la tragedia dell’omino che dovrà avere ammassato all’alba tanto blu, e nel buio brancica e teme sempre di scegliere i rossi, e poi magari sono gialli. La conoscenza non è più che un *fiuto*, un colore conosciuto al *tatto*¹⁴.»

Di qui si avverte quella corporeità dei colori¹⁵ che semplicisticamente potrebbero apparire ornamenti descrittivi di un paesaggio o di una figura femminile, ma che in realtà interiorizzano e nascondono una fitta rete di relazioni psicanalitiche – emozionali che tentano di restituire al lettore quel magma complesso che si cela sotto la mobile e al contempo statica superficie del reale:

“la serva scalza, erta sui fianchi, della casa dei gerani, doveva vivere in stanze come quella, strisciare il piede sulle rosse mattonelle [...]. Erano quelle le case sempre chiuse, che forse un tempo avevano conosciuto, accoglienti e solatie, altra vita e altro calore. Parevano, a Stefano, le ville dell’infanzia, chiuse e deserte nei paesi del ricordo. La terra

¹² Terrosi sono anche i visi degli abitanti della casa a Mombello: «Guardavo le vecchie, Giustina, le altre, la madre di Oreste; le confrontavo con le ragazze del paese che si vedevano ai lavori, gambe solide, brune, facce tozze, di buon sangue. Era il vento, la collina, il sangue spesso, a farle così dure e tarchiate. [...] I visi terrei nell’alba, si fecero lividi, poi rosa, e la luce elettrica impallidiva.» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 57 e p. 124. Allo stesso modo i contadini descritti nel racconto dal titolo *Nudismo*: «ciò che mostrano del corpo è color del **tabacco** (come il collo di Concia ne *Il carcere*, si vedrà più avanti), e perfino la camicia e i calzoni **hanno aspetto di terra come scorza di tronchi**» si veda C. Pavese, *Nudismo*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 147 – 148.

¹³ C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p.25.

¹⁴ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (31 dicembre 1937), p. 71.

¹⁵ «E desidero solo colori. I colori non piangono, /sono come un risveglio: domani i colori/torneranno. Ciascuna uscirà per la strada, /ogni corpo un colore – perfino i bambini. /questo **corpo vestito di rosso** leggero/dopo tanto pallore riavrà la sua vita. [...] ogni nuovo mattino/uscirò per le strade cercando i colori.» versi tratti da *Agonia* di C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2012 p. 94; «Ci sono **colori** da mattino, **colori** per uscire nei viali, per piacere di notte.» versi tratti da *Terre bruciate* di C. Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 69.

arida e rossa, il grigiore degli ulivi, le siepi carnose dei fichi, tutto aveva arricchito quelle case, ora morte e silenziose, se non per la bruna magrezza di qualche donna che aveva in sé tutto il selvatico dei campi e dei gerani¹⁶.”

Una terra rossa¹⁷, salmastra ed arsa dal sole che mostra e nasconde i suoi frutti e impone i suoi miti e i suoi sacrifici: la condivisione del pasto in *Paesi tuoi*, la ritualità di una tavola troppo affollata, colorata dai prodotti della campagna e dalle pelli arse dal sole è un altro momento fondamentale che introduce in modo più specifico altri temi significativi: il parto, la donna e nello specifico Gisella e la reazione violenta Talino/Vinverra.

«*Pareva impossibile, a vedere le figlie, che le fosse uscita di dosso tanta roba. Faceva spavento pensare che schiena e che gambe doveva aver avuto da sposa, e adesso com'era ammuffita*¹⁸»

Una corporeità generatrice che attrae e provoca allo stesso tempo ripulsa e spavento, la stessa corporeità che sottende le pagine de *La spiaggia* dove accanto al tema del corpo si insinua il tema della maternità, della generazione che non allude per nulla ad un'immagine positiva; anzi esplica in sé la problematicità di tutta una interiorità complessa e turbata: «...*ma nella donna bisogna penetrare, frugare, e tutto accade nelle viscere, nelle radici della carne. E poi quel sangue, quella vita che si forma, che matura subdola, segreta e tremenda...*¹⁹». Quando Peruzzo parla di Clelia, protagonista femminile del romanzo *La spiaggia*, parla di evanescenza²⁰, di incorporeità; da un lato ella sicuramente risulta essere inafferrabile, anche con lo sguardo, anche con quel sorriso²¹ che allude, promette e svanisce; tuttavia ella è tutta corpo, è la corporeità delle membra annerite dal sole, tema caro a Pavese, difatti nella lettura complessiva delle raccolte poetiche tale immagine risulta essere ricorrente: «Alla luce quelle facce diventano come ai bagni di mare, più cotte e più larghe²²».

Attraverso il corpo si accede alla terra e si ripristina la comunione con l'antica madre: non per nulla il binomio corpo – nudità, sempre presente sia nelle poesie sia nella prosa, richiama immediatamente le immagini dell'acqua, del sole, della terra, della collina. La nudità procura al corpo la nerezza che è necessaria per il ricongiungimento con la madre, come se la bianchezza della pelle, che testimonia l'uso dei vestiti, fosse di ostacolo al contatto pelle a pelle²³.

¹⁶ C. Pavese, *Il Carcere*, Einaudi, Torino, 2012, p.15.

¹⁷ «Era un grande cortile di **terra bruna, quasi rossa** [...]. Partimmo sotto la luna, nell'aria fresca della sera. Dispiaceva lasciare quell'isola, quell'immensa **campagna rossa**, le viti magre e nere sotto le querce. [...] Il sole radeva le vigne, e cavava un **rossore**, un'ombra ricca, da ogni zolla e da ogni tronco. [...] dall'alto il paese delle querce, quel Mombello terra **rossa**...» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 59 – 62; p. 83.

¹⁸ C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p.26.

¹⁹ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (15 gennaio 1938), p. 77.

²⁰ G. Peruzzo, *La belva, la carne, l'abbraccio. L'eros nei romanzi di Cesare Pavese*, Q Press, Torino, 2005, pp. 35 – 38.

²¹ «e mi fissò con un sorriso furtivo e incontinentabile...» si veda C. Pavese, *La spiaggia*, Einaudi, Torino, 2012, p. 4;

²² C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p.26

²³ E. Gioanola, *Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaka Book, 2003, pp. 83 – 84.

La vacanza di Clelia e Doro... una vacanza sospesa²⁴; sospesa, come del resto era quel rapporto coniugale fatto di incomunicabilità, di una sorta di languore dove si perde l'iniziale entusiasmo, tale da fare in modo che Clelia rispondesse al suo interlocutore:

«non possiamo fare la pace, perché non abbiamo mai litigato. Capisce? Ma non dica niente²⁵».

L'assenza dunque persino di un litigio, di una qualche forma di comunicazione che avrebbe messo in evidenza l'interesse dell'uno verso l'altro. Nella coppia Clelia – Doro, il nostro interlocutore senza nome, che veste i panni di uno spettatore della vita, di uno che lambisce i bordi senza riuscire a traversarli e conoscerne gli interni, vede e proietta la condizione in negativo della vita di coppia²⁶, che acuisce la sua negatività, con la rottura simbolica della vacanza con la scoperta della maternità da parte di Clelia, notizia inattesa e chiaramente indesiderata²⁷.

Si veda poi come la maternità immobilizzi e desti inquietudine in un Pavese, à la manière de Pascoli sicché anche dalle poesie si possono carpire taluni messaggi, come in questa riportata di seguito, dal titolo *Una Stagione* proprio a rimarcare la ciclicità di una qualcosa di ripetibile e irripetibile al contempo:

Una stagione

Questa donna una volta era fatta di carne
fresca e solida: quando portava un bambino,
si teneva nascosta e intristiva da sola.
Non amava mostrarsi sformata per strada.
Le altre volte (era giovane e senza volerlo
fece molti bambini) passava per strada

²⁴ Il senso di limitazione, sempre più presente con la maturità, viene simboleggiato ne *La bella estate* dallo spazio cittadino, ristretto e, insieme, dall'inverno, durante il quale, a causa del brutto tempo, ci si rivolge all'interno, ai luoghi chiusi. [...] Pavese scrive nel suo diario: «Si cessa di essere giovani quando si distingue tra sé e gli altri» e «conoscere gli altri (e l'unica vera conoscenza avviene per l'identificazione amorosa) è un arricchimento». La stessa triplice correlazione tra infanzia, campagna (qui esemplificata con il mare) ed estate riappare ne *La spiaggia*, l'opera composta dopo *La bella estate*. Il ritorno di Doro e Clelia a Genova, alla fine del libro, indica la loro accettazione di una responsabilità reciproca che non è nient'altro che la maturità. Così il trasferimento di Clelia in città è interpretato dal professore come la fine della sua giovinezza: «Le dissi che avrei lasciato anch'io la spiaggia. Tornavo a casa. "Mi dispiace", disse Clelia. Anzi, le risposi, ero contento di aver trascorso con lei la sua ultima estate di ragazza.» per un approfondimento si veda Y. Hauser – Rügger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004, pp. 65 – 70.

²⁵ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p.27

²⁶ «se metter su famiglia è considerato da Pavese un passaggio fondamentale della maturità, diversi suoi racconti mostrano la vita matrimoniale come degna di essere descritta solamente in negativo, fatalmente noiosa quando non fastidiosa.» si veda: G. Peruzzo, *La belva, la carne, l'abbraccio. L'eros nei romanzi di Cesare Pavese*, cit., pp. 38; «Sposarsi non è un rimedio, è una scelta da fare con calma (Clelia) /lo scopo non è la famiglia è preparare un ambiente per la famiglia (Doro)» da C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 61.

²⁷ «Clelia usciva allora dalla camera, e chiese chi c'era. Mi fece un sorriso, quasi con l'aria di scusarsi, e si portò il fazzoletto alla bocca. – Non le faccio schifo? – disse. [...] Doro mi accompagnò fino in paese, mi confidò di provare una certa ripugnanza all'idea di parlarne in giro, e che avrebbe preferito una lussazione o una frattura...» si veda C. Pavese, *La spiaggia*, Einaudi, cit., pp. 84 – 85.

con un passo sicuro e sapeva godersi gli istanti.
I vestiti diventano vento le sere di marzo
e si stringono e tremano intorno alle donne che passano.
Il suo corpo di donna muoveva sicuro nel vento
che svaniva lasciandolo saldo. Non ebbe altro bene
che quel corpo, che adesso è consunto dai troppi figliuoli.

Nelle sere di vento si spande un sentore di linfe,
il sentore che aveva da giovane il corpo
tra le vesti superflue. Un sapore di terra bagnata,
che ogni marzo ritorna. Anche dove in città non c'è viali
e non giunge col sole il respiro del vento,
il suo corpo viveva, esalando di succhi
in fermento, tra i muri di pietra. Col tempo, anche lei,
che ha nutrito altri corpi, si è rotta e piegata.
Non è bello guardarla, ha perduto ogni forza;
ma, dei molti, una figlia ritorna a passare
per le strade, la sera, e ostentare nel vento
sotto gli alberi, solido e fresco, il suo corpo che vive.

E c'è un figlio che gira e sa stare da solo
e si sa divertire da solo. Ma guarda nei vetri,
compiaciuto del modo che tiene a braccetto
la compagna. Gli piace, d'un gioco di muscoli,
accostarsela mentre rilutta e baciarla sul collo.
Soprattutto gli piace, poi che ha generato
su quel corpo, lasciarlo intristire e tornare a se stesso.
Un amplesso lo fa solamente sorridere e un figlio
lo farebbe indignare. Lo sa la ragazza, che attende,
e prepara se stessa a nascondere il ventre sformato
e si gode con lui, compiacente, e gli ammira la forza
di quel corpo che serve per compiere tante altre cose²⁸.

Una giovane donna la cui vita corporea fluisce in uno smarrirsi nell'immagine concreta di un altro corpo giovane che vivrà la medesima decadenza delle carni, che la maternità deforma, sforma fino a renderle incolori; alla freschezza delle carni, al vigore di un corpo giovane che diventa fonte di desiderio da parte dell'altro si sostituisce un ventre sformato, un senso di vergogna – manifestato anche da Clelia nel romanzo *La spiaggia*²⁹ - per quel cambiamento che non è più fonte di ostentazione. E nuovamente la triste storia si ripete per una ragazza che è frutto di quella donna che ora è madre, anche per questa ragazza sarà inizialmente musica e sapore di frutti rossi il passeggiare per le strade destando istinti e desideri, per poi mutarsi in un lento intristire dell'animo e sformarsi del corpo. Dal componimento inoltre emergono tutti gli elementi che sanciscono l'identificazione del corpo della donna con la natura, tramite la comune ricchezza di *linfe*

²⁸ C. Pavese, *Una stagione in Lavorare stanca*, cit., p. 24 - 25

²⁹ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., pp. 84 -85.

e *succhi*: il corpo *vive*, non altro, in tutta la sua ricchezza e semplicità delle creature terrestri, e della terra madre, della quale la donna porta i *sentori* e i *sapori*³⁰.

La procreazione dunque non rappresenta per Pavese un'immagine tranquilla, ma la stessa corporeità trasformata della madre di Talino, della madre di Silvia in *Fuoco grande*³¹, della donna nella poesia e la possibile trasformazione e vergogna che si avverte nello sguardo di Clelia definiscono e sottendono tutta un'inquietudine interiore, che si rifletterà nella vita dello scrittore nella relazione problematica con le donne. Ma nelle figure femminili si annidano anche le paure, le croste dell'animo inquieto di Pavese, si pensi all'immagine che Clelia ha dell'amore: «*allora Clelia disse che in quegli anni era tutta impastata di paura. I primi pensieri d'amore li aveva fatti davanti a un quadro di San Sebastiano martire, un giovane nudo, tutto coagulato di sangue e scrostato, con le frecce piantate nel ventre. Gli occhi tristi di quel santo la facevano vergognare di guardarlo, e per lei l'amore voleva dire quella scena*³².» Pavese infatti il 26 marzo del 1938 scriveva così: «*sentivo inconsciamente che per me l'amore sarebbe stato questo massacro. Niente si è salvato. Nemmeno l'integrità fisica: non servo alle donne [...]. Eppure è accaduto a molti che un amore li ha distrutti / ti voglio bene, cara, e ti odio, sei per me letteralmente l'aria che respiro, se mi manchi ti maledico come fa un annegato; mi fa male fisicamente esser lontano da te; non sei per me una donna, sei l'esistenza stessa; dove sei tu è la mia casa, tutto il resto è niente...*³³». L'unicità e l'idealizzazione del sentimento amoroso, che diventa pensiero dominante, diventa esistenza stessa, quasi un annullarsi completo nell'altro che si traduce in una visione ancora più complessa e turbata nel momento della caduta e dello svelamento della cruda realtà, il crollo delle aspettative, lo squarcio nel velo di Maya. A Corrado poi, protagonista de *La casa in collina*, Pavese affiderà questi pensieri: «*L'amore è una cosa che secca... Esistono amori che non siano egoismo, che non vogliano ridurre l'uomo o la donna a proprio comodo?*³⁴».

³⁰ E. Gioanola, *Corpo e corporeità nell'opera di Pavese, Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., pp. 83.

³¹ «Strascicava/ io osservavo le labbra, le spalle **sformate**. Era quella la madre terribile? La carne e l'infanzia di Silvia/ Che c'era stato di così terribile perché Silvia dovesse urlare e schiumare, e abbandonarla a tredici anni? Che cosa le aveva fatto quella mamma?» si veda C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, Einaudi, Torino, 2011, p.16. Si pensi poi alla presentazione della moglie di Luca Marino, nella novella *Il traghettatore* di D'Annunzio, anch'essa disfatta, **sformata dal parto e dalla fatica del lavoro**: «Una femmina gravida, che aveva già una figura senile, disfatta dal lavoro e dalla fecondità, venne a porgere al marito assetato il boccale di vino» si veda G. D'Annunzio, *Il traghettatore* in *Tutte le novelle*, I Meridiani, Milano, 1992, p. 263. Il lavoro e il parto costringono la donna ad una triste metamorfosi, che nella dinamica evolutiva della ciclicità plasma un macabro evento ineluttabile. La giovane Nedda, protagonista dell'omonima novella di Verga, viene così presentata: «Era una ragazza bruna, vestita miseramente, dall'attitudine timida e ruvida che danno la miseria e l'isolamento. Forse sarebbe stata bella se gli stenti e le fatiche non avessero alterato profondamente non solo le sembianze gentili della donna, ma direi anche la forma umana. [...] Le sue membra schiacciate da pesi enormi, o sviluppate violentemente da sforzi penosi erano diventate grossolane...» si veda G. Verga, *Vita dei campi* in *Tutte le novelle*, I Meridiani, 1979, pp. 8 – 9. La descrizione della giovane Nedda, di cui si coglie la lenta trasformazione dovuta alla fatica/lavoro, conduce alle donne tozze e sformate, che Berto incontra alla cascina di Vinverra, quindi a metamorfosi compiuta.

³² C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 58

³³ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (26 marzo 1938), pp. 96 – 97.

³⁴ C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino, 1994, p. 48.

La meno manza, la meno nera, colei che appare ancora inviolata dalla metamorfosi terrosa, è Gisella³⁵, che si toglie il fazzoletto dal capo e si aggiusta i capelli, gesto che a Berto non risulta indifferente, ed è come una sorta di intuizione della femminilità, un atteggiamento che attesta la sua soggettività, che si allontana dal modello – oggetto. In quel momento Talino preso da un attacco di gelosia offende Gisella che si ribella e gli mostra tutto l’odio, l’odio per quell’uomo/bestia che le aveva fatto violenza. Il rapporto incestuoso, che Gisella ha subito, pone le sue radici non solo nell’educazione sessuale infantile, ma soprattutto in quel bagaglio di tabù e nevrosi che accompagnano l’uomo civilizzato/nevrotico e i miti ancestrali dei popoli primitivi, argomenti di studi non estranei a Pavese³⁶. Attraverso gli studi della psicanalisi si apprende, infatti, che la prima scelta dell’oggetto sessuale da parte del bambino è già di per sé incestuosa: s’indirizza su oggetti rigorosamente proibiti, come la madre e la sorella, tuttavia in un soggetto normale rappresenta uno stadio momentaneo destinato ad evolversi in una «dinamica positiva» dei rapporti familiari. Il nevrotico, invece, presenta regolarmente un tratto di infantilismo psichico: o non è stato in grado di liberarsi dalle situazioni psicosessuali infantili, oppure è tornato a questa fase (inibizione dello sviluppo, nel primo caso, e regressione nel secondo), nella sua vita psichica inconscia perciò le fissazioni incestuose della libido svolgono sempre – o tornano a svolgere – un ruolo determinante; si considera, dunque, il rapporto con i genitori, dominato dal desiderio dell’incesto, come il complesso nucleare della nevrosi³⁷. E alle nevrosi interiori, alla sua e al “vivaio” complesso dell’uomo lo stesso

³⁵ «... la freschezza di Gisella, questa Santina più vera, forse più sentita e a conti fatti più “positiva” perché la Santina di *La luna e i falò* sarà la borghesuccia che, pur ribelle ad un ambiente, non sa scegliere, mentre Gisella è la ragazza di campagna che vuole, sia pure inconsciamente e con una scaltrita ingenuità di chi ha il presentimento del «meglio», una nuova libertà, un nuovo modo per vivere. Anche fisicamente ella è diversa dalle altre, più bella, più ben fatta, più femmina. Sarà questa una delle sue condanne. Questa Gisella può essere presa a simbolo della forza della natura costretta nei limiti angusti della prigionia-famiglia. È comunque il contrario, almeno in potenza, della donna «casa/culla/chiesa» e delle Miliota, Agnese, Pina, della vedova dell’osteria e della Michela di Torino. È la ragazza che non sa stare alla regola ed alla consuetudine e che si fa notare dal forestiero la prima sera, aggiustandosi i capelli, dandosi un certo contegno tanto da scatenare subito la beccata rivale di Talino che le sfrega il peperone sulle labbra...» si veda per un approfondimento A. Oreggia, *“Paesi tuoi” come denuncia di una tragica realtà nazionale in Terra rossa terra nera* a cura di L. Lajolo – E. Archimede, Presenza Astigiana, 1964, pp. 31 – 36.

³⁵ C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p.21

³⁶«il libro di Lévy – Bruhl *“Mythologie Primitive”* lascia supporre che pensando la mentalità primitiva la realtà come scambio continuo di qualità e essenze, come flusso perenne in cui l’uomo può diventare banana o arco o lupo e viceversa (ma non l’arco diventare lupo, per es.), la poesia (immagini) nasce come semplice descrizione di questa realtà (il Dio non somiglia al pescecane, ma è pescecane) e come interesse antropocentrico», si veda C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (15 settembre 1936) p. 45 e la nota 20 a p. 440; a tal proposito risulta essere interessante la figura di Concia ne *Il Carcere* dove quest’ultima oltre alle tematiche della frutta e dei gerani viene presentata spesso con l’aggettivo “caprino”, che sicuramente lega la figura femminile ad una dimensione più bestiale che umana e sicuramente più mitica che ordinaria.

³⁷«Nel perfezionamento ulteriore del sistema delle classi matrimoniali appare una tendenza ad andare oltre alla prevenzione dell’incesto naturale e dell’incesto di gruppo e a vietare matrimoni tra i parenti di gruppi più distanti, analogamente a quanto ha fatto la Chiesa cattolica allargando le proibizioni già esistenti per il matrimonio tra fratello e sorella, in vigore da tempi immemorabili, al matrimonio tra cugini e persino al matrimonio tra gradi di parentela spirituale. [...]. Basterà al nostro fine accennare alla grande cura che gli australiani, come anche i popoli selvaggi, pongono nell’evitare l’incesto. Dobbiamo dire che, nei riguardi dell’incesto, questi selvaggi sono perfino più sensibili di noi. Probabilmente la tentazione è più forte per loro, cosicché hanno bisogno di una più adeguata protezione per difendersene. L’orrore dell’incesto proprio di questi popoli non si accontenta di erigere le istituzioni che abbiamo descritto e che ci sembrano principalmente dirette contro l’incesto del gruppo. Dobbiamo aggiungere una serie di “costumi” che

Pavese prestava attenzione e cercava di spiegarne le possibili motivazioni e nel 1937 scriveva così:

tutti gli uomini hanno un cancro che li rode, un escremento giornaliero, un male a scadenza: la loro insoddisfazione; il punto di scontro tra il loro essere reale, scheletrico, e l'infinita complessità della vita. E tutti prima o poi se ne accorgono. Di ciascuno bisognerà indagare, immaginare il lento accorgersi o il fulmineo intuire. Quasi tutti – pare – rintracciano nell'infanzia i segni dell'orrore adulto. Indagare questo vivaio di retrospettive scoperte, di sbigottimenti, questo loro angoscioso ritrovarsi prefigurati in gesti e parole irreparabili dell'infanzia. I fioretti del Diavolo. Contemplare senza posa quest'orrore: ciò ch'è stato, sarà³⁸.

Non solo Pavese rimanda all'infanzia³⁹ come nucleo/vivaio denso di possibili problematiche che sfociano nel periodo adulto, ma soprattutto nella relazione con la madre: «*se nascerai un'altra volta dovrai andare adagio anche nell'attaccarti a tua*

proteggono i rapporti individuali di parenti prossimi intesi nel nostro senso, costumi che sono osservati con severità quasi religiosa e il cui scopo non può praticamente apparirci dubbio. Questi costumi o divieti tradizionali consistono nell' evitare certe persone. La loro diffusione si estende ben oltre le popolazioni totemistiche australiane. [...]. In Melanesia questi divieti limitativi sono diretti contro i rapporti del fanciullo con la madre e le sorelle. Sull'isola Lepers per esempio il giovinetto, raggiunta una certa età, abbandona la casa materna e si trasferisce nella "casa dell'associazione" (club-house), dove dormirà e prenderà i suoi pasti regolarmente. Naturalmente può fare visita in casa sua per chiedere del cibo; ma se una sorella è in casa, egli deve andarsene prima di aver mangiato, se le sorelle sono assenti, può sedersi in prossimità della porta per mangiare [...] questo evitare la sorella, che ha inizio con la cerimonia della pubertà, viene mantenuto per tutta la vita. [...]. Costumi analoghi regnano nella Nuova Caledonia. Quando fratello e sorella si incontrano, la donna fugge nella boscaglia e il maschio tira dritto senza volgere il capo. Nella penisola Gazzella, nella Nuova Britannia, una sorella non può più, a partire dal momento del suo matrimonio, parlare col fratello, non ne pronuncia più neppure il nome, ma lo designa con una circonlocuzione. [...] questo orrore è un tratto squisitamente infantile, e costituisce un'analogia evidentissima con la vita psichica del nevrotico. La psicanalisi ci ha insegnato che la prima scelta dell'oggetto sessuale da parte del bambino è incestuosa, s'indirizza su oggetti rigorosamente proibiti, la madre e la sorella; e ci ha permesso anche di conoscere per quali strade l'adulto si libera dall'attrazione dell'incesto. Il nevrotico invece ci rappresenta regolarmente un tratto di infantilismo psichico: o non è stato in grado di liberarsi dalle situazioni psicosessuali infantili, oppure è tornato a questa fase (inibizione dello sviluppo, nel primo caso, e regressione nel secondo). Nella sua vita psichica inconscia perciò le fissazioni incestuose della libido svolgono sempre – o tornano a svolgere – un ruolo determinante. Siamo giunti a considerare il rapporto con i genitori, dominato dal desiderio dell'incesto, come il complesso nucleare della nevrosi." Per un approfondimento si veda S. Freud, "L'orrore dell'incesto" in *Totem e Tabù*, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 2006, pp. 39-48.

³⁸ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (26 novembre 1937), p. 59; tale appunto appartiene ad una lettera del 1937 e mette già in evidenza un'attenzione alle letture psicanalitiche; si legga per un approfondimento nota 16 p.443 e G. I. Rosowsky, *Pavese lettore di Freud*, Sellerio Editore, Palermo, 1989, pp.15 – 27.

³⁹ «Egli si convinse che due erano i fattori nuovi e importanti nell'arte del Novecento. Il primo è il "ritorno all'infanzia", cioè l'idea che la "scoperta" vera delle cose si può avere solo nel ricordo dell'infanzia, quella condizione di purezza e assoluta disponibilità che consentiva un autentico contatto, o comunione con esse; la memoria dunque, come filtro della realtà e fonte di poesia. Il secondo è la scoperta e la valorizzazione del "selvaggio", cioè del primitivo e dell'irrazionale come dimensione profonda, astorica e alogica, in cui fioriscono simboli e germi mitici, archetipi culturali e schemi di comportamento.» Si veda M. Barsacchi, *Il sorriso degli dèi*, cit., p. 17.

*madre. Non hai che da perderci*⁴⁰» interessante a tal proposito osservare il rapporto Stefano/Elena nel romanzo *Il Carcere*, dove la complessità si annida proprio in questa figura femminile materna che diventa corpo e rifugio per Stefano, ma non amore propriamente inteso, come si vedrà più avanti. “Osessivo rimane tuttavia il bisogno della donna come arcaica forza vitale, materna, prenatale, nella quale si scopre la germinazione della femmina che «*cum peperit dulci repletur lacte*», della femmina come «*gremium matris*»⁴¹. Se il sesso è l’epicentro della vita sensitiva e la manifestazione più esplicita della sanguigna vitalità del selvaggio, la donna diviene naturalmente il simbolo e il centro dell’istintività rurale, una sorta di correlativo oggettivo della natura e della terra. Gisella rappresenta il polo d’attrazione per la sua dirompente carica sessuale e, insieme, enigma sfuggente per uomini ansiosi di possederla, decisi a confermare l’immutabilità delle leggi primordiali della natura o a cercare, attraverso di lei, di penetrarne il segreto⁴². La reazione di Gisella alla mancanza di rispetto di Talino, provoca poi altra violenza da parte del padre/padrone, una violenza immeritata⁴³ che vede questa ragazza a terra, trattata come fosse una scarpa, che mugolava e sembrava un serpente... e Berto da spettatore, uno spettatore che resterà tale, indicante una certa incapacità reattiva, osserva la drammaticità della scena comunicandoci solo la rabbia per quel vecchio e per il suo comportamento. Il rifugiarsi in casa da parte di Gisella, gli suggerisce un’azione, Berto pensa, ma non agisce: «un’occasione così doverla perdere, e una ragazza che si sta rivoltando non poterla portare in un prato. Perché il bello della campagna è che tutto ha il suo odore, e quello del fieno mi dava alla testa: un profumo che le donne, solo che abbiano un sangue un po’ sveglia, dovrebbero stendersi. Guardo in su i pipistrelli che

⁴⁰ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (22 gennaio 1938), p. 83

⁴¹ F. Mollia, *L’avventura esistenziale di Pavese*, in *Cesare Pavese*, «La Nuova Italia», Firenze, 1973, p. 5.

⁴² T. Scappaticci, *Paesi tuoi e l’immersione nel «selvaggio»* in *Cesare Pavese: il mito, la donna e le due Americhe*, a cura di Antonio Catalfamo, I Quaderni del CE. PA.M., Santo Stefano Belbo (Cuneo), 2003, pp. 45 – 64.

⁴³ E ancora una sorda violenza, amara e cruda quella che vede Moro, un ex galeotto, sul corpo di Bianca, anch’esso prono, floscio e biancheggiante. L’uomo, ancora una volta, manifesta l’orrenda mimesi nel selvaggio/bestia. Nel racconto *La draga* la natura in tormento, sotto i rovesci di un temporale, vede due bagnanti in balia dei flutti agitati e tormentosi, sicché la spavalderia iniziale si trasforma in tragedia. Clara viene ingoiata dal fiume in piena, l’amica tenta disperatamente di salvarla, chiede poi aiuto a due uomini. La crudeltà poi dell’atto e della ferita, lo stupro della ragazza, emergono ancor più dall’aridità e dal cinismo di Moro (C. Pavese, *La draga*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 544 - 555): Moro lo tenne. – Non va lontano. Io la stanco una donna. Guarda. La ragazza era travolta dalla corrente. Senza direzione, era finita proprio nel mezzo del fiume e le sue braccia non davano più se non radi spruzzi. Filava rapida verso la diga. – Non sa nuotare, però il suo servizio l’ha fatto, - disse Moro. E queste due figure che nulla hanno di umano, soltanto l’involucro; mentre tutto il resto è fibra bestiale, lasciano morire la donna nel fiume, un’altra donna; dopo aver abusato di lei, e l’unico rammarico di Aurelio è quello di non aver goduto come l’amico. La natura devastata e agitata dal temporale è preludio della tragedia imminente e nel suo consumarsi sotto gli scrosci dell’acquazzone estivo; ma neppure la pioggia può lavare lo squallore di questa triste storia. È un racconto completamente diviso in due momenti: il primo sembrerebbe alludere alla spavalderia delle due donne, al gioco delle bagnanti, che sfidano un po’ la natura selvatica, divenendone vittime; nonostante si parli del carattere misogino del racconto, la seconda parte potrebbe invece essere una lucida illustrazione della pochezza del maschio, bruto, istintivo e disumano. Il racconto non restituisce un’immagine dignitosa dell’uomo, anzi il dialogo conclusivo ne mette in rilievo, con estrema amarezza, il profondo squallore.

volano e mi vedo davanti bella rosa, la collina del treno, col suo capezzolo sulla punta, e dei lumi sul fianco, e mi volto, ma la casa nasconde quell'altra che si vedeva dall'aia. Siamo in mezzo a due mammelle, dico; qui nessuno ci pensa, ma siamo in mezzo a due mammelle⁴⁴.» In questo rapporto uomo/donna, donna/terra, uomo/terra emerge anche una continua metamorfosi per cui interessante è vedere come l'umanità che popola la terra vive una sorta di zoomorfismo⁴⁵ e la terra si rivela nella sua conformazione antropizzata⁴⁶, mettendo in risalto una sorta di osmosi e mimesi vicendevole che lega l'uomo alle viscere della terra mettendo in risalto la componente istintiva e irrazionale:

Torneremo stanotte alla donna che dorme
Con le dita gelate a cercare il suo corpo,
e un calore ci scuoterà il sangue, un calore di terra
annerita di umori: un respiro di vita.
Anche lei si è scaldata nel sole e ora scopre
Nella sua nudità la sua vita più dolce,
che nel giorno scompare, e ha il sapore di terra⁴⁷.

Una delle prime teofanie della terra in quanto tale, specialmente in quanto strato tellurico e profondità ctonia, fu la sua «maternità», la sua capacità inesauribile di dare frutti. Prima di essere considerata una dea madre, una divinità della fecondità, la terra si è imposta direttamente come Madre, come *Tellus Mater*. Un profeta indiano Smohalla vietava ai suoi discepoli di zappare la terra perché, diceva, «è un peccato ferire, tagliare, lacerare o graffiare la nostra comune madre con lavori agricoli». E giustificava così il suo atteggiamento contrario all'agricoltura: «Mi domandate di lavorare la terra? Prenderò dunque un coltello per immergerlo nel petto di mia madre? Mi domandate di zappare e di togliere i sassi? Debbo dunque mutilare la sua carne per arrivare fino alle sue ossa? Mi

⁴⁴ C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p.21

⁴⁵ «La sua ragazza era Concia, l'amante di un sudicio vecchio e la libidine dei ragazzini. Ma l'avrebbe voluta diversa? Concia veniva da luoghi anche più rintanati e solitari che il paese superiore. Ieri contemplando un balcone dalle latte di **gerani**. Stefano gliel'aveva dedicato respirando voluttuosamente l'aria lucida e forte che gli ricordava quell'elastico passo danzante. Persino le sudice stanze basse dalle madie secolari festonate di **carta rossa** o verde... supponevano il suo **viso caprino** e la sua fronte bassa, e una **torva e secolare intimità**.» si veda C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 26. Per un approfondimento si veda A. Guiducci, *Il Carcere in Invito alla lettura di Pavese*, Mursia, Torino, 1974, pp. 62 – 66; «Gabriella... che **cicalava** sulle nappine rosse dei buoi e sul fetore abominevole dell'acetilene» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, Einaudi, Torino, 2016, p. 101.

⁴⁶ «di qui l'assunzione dei personaggi al ruolo di incarnazioni dell'ambiente, di cui condensano gli aspetti esteriori e i significati più profondi, attraverso una compenetrazione che coinvolge elementi fisici e comportamentali. Tutti i membri della famiglia di Vinverra sono sottoposti a una sorta di processo di imbestiamento e di reificazione, finalizzato a evidenziarne la funzione di emblemi del selvaggio...» si veda T. Scappaticci, *Paesi tuoi e l'immersione nel «selvaggio» in Cesare Pavese: il mito, la donna e le due Americhe*, a cura di Antonio Catalfamo, I Quaderni del CE. PA.M., Santo Stefano Belbo, 2003, pp. 45 – 64.

⁴⁷ C. Pavese, *Piaceri notturni in Lavorare stanca*, cit., p.44

domandate di tagliare l'erba e il fieno, venderlo e arricchirmi come fanno i bianchi? Ma come oserei tagliare i capelli di mia madre?»⁴⁸

E ancora, seguendo questa mimesi che vede la Terra diventare Donna e viceversa, ritorna l'immagine dell'aia, «verso l'altra mammella, quella pelata sulla punta... davanti alla collina nera/scura⁴⁹» e a tale immagine scura si contrappone successivamente un momento completamente sensoriale, potremmo dire "fruttato", che trova la sua dimensione nella ritualità tutta tipica del mondo contadino, quella dei pasti e che allude ad una dimensione completamente metaforica e speculare del rapporto uomo – donna – frutta – sessualità:

«A mezzogiorno vengono a chiamarmi si mangiò un'altra volta il minestrone di verdura, e le acciughe e il formaggio. Era così che quelle donne crescevano spesse, ma Gisella, che adesso mi guardava ridendo, sembrava invece fatta di frutta. Perché, una volta finito, chiedo a Talino se non aveva delle mele, e lui mi porta in una stanza dove ce n'era un pavimento, tutte rosse e arrugginite che parevano lei. Me ne prendo una sana e la mordo: sapeva di brusco, come piacciono a me.

- Sono le mele di Gisella, - fa Talino mentre torniamo a tavola.
- Perché? – chiedo a Gisella – Covate le mele?

Non capivano mica. Invece il vecchio mi spiega che quando nasce una figlia si pianta un albero perché cresca con lei [...]. Di là si vedeva la prima collina, bruciata e pelata – erano tutte vigne – e il capezzolo in punta che faceva piacere guardarlo. La vecchia manda Gisella a prender l'acqua dal pozzo – un buco dentro il muro, l'unico posto fresco – e volevo aiutarla a girare il mulinello ma Gisella non vuole e si attacca ai bastoni e si tira su il secchio che cantava come una donna, mentre lei sporgendosi faceva vedere le gambe. Poi quando arriva il secchio lo prendiamo e le sono addosso; e beviamo, specchiandoci, un'acqua meglio delle ciliegie. Se non c'erano quei gorbetti e Talino, qualcosa facevo. Ma la pelle gliel'avevo toccata e avevo visto che, per quanto bruciata dal sole, non era la pelle di Miliota e delle altre che sembravano bestie, ma una cosa più fresca, che faceva piacere⁵⁰.

[...] Gisella con la bocca ch'era tutta una voglia e i capelli negli occhi...⁵¹»

⁴⁸ M. Eliade, *Maternità ctonia in Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, p. 222.

⁴⁹ «La poetica del mito attribuisce alla campagna il valore di essenza, individuandola come il luogo in cui sono nate e hanno preso forma le strutture costitutive dell'io, come il vivaio immaginativo capace di simboleggiare la sostanza autentica della persona, quella «destinata natura» che stabilisce una direzione e una qualità a tutta l'esistenza. «Il mio paese», può ben dire ne *La Langa* il poeta, «io ce l'avevo nella memoria tutto quanto, ero io stesso il mio paese: bastava che chiudessi gli occhi e mi raccogliessi, non più per dire "Conoscete quei quattro tetti?", ma per sentire che il mio sangue, le mie ossa, il mio respiro, tutto era fatto di quella sostanza oltre me e quella terra non esisteva nulla [...], sapevo che io venivo di là, che tutto ciò che di quella terra contava era chiuso nel mio corpo e nella mia coscienza» si veda E. Gioanola, *Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., pp. 15 – 16.

⁵⁰ C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., pp.34 – 35.

⁵¹ La problematicità dello sguardo attraversa tutta la complessità che si concretizza nel rapporto uomo – donna; lo sguardo fonte di seduzione/attrazione e contemporaneamente paura e repulsione; lo spazio visivo in qualche modo determina l'ingresso del soggetto guardante nella dimensione del soggetto guardato, l'ingresso nell'interiorità/intimità dell'altro. Secondo Lacan, l'ingresso del soggetto nell'ordine simbolico è costitutivamente caratterizzato da un senso di privazione. Lacan sostiene che il bambino, nelle sue prime relazioni umane, percepisce la madre come la continuazione di sé e quindi gode nell'illusione di

«Io le dico che mangio una mela di sua figlia, se è permesso, per lavarmi la bocca. Lei che sembrava davvero una mela secca...⁵²».

L'intreccio sessualità e frutta/fiori⁵³ si evince non soltanto in *Paesi tuoi* e nelle raccolte poetiche, ma intesse anche il romanzo *Il carcere*⁵⁴, romanzo che si nutre di quell'esperienza di confino che s'imprime indelebile nell'animo del giovane Pavese. È la

autosufficienza e di pienezza. Questa relazione duale si interrompe quando il bambino sperimenta l'assenza materna come l'effetto di un comando proveniente da un terzo partito (il "significante fallico" o "metafora paterna" in termini lacaniani). La persistenza della diade in qualità di modello ideale al quale il soggetto anela ritornare, costituisce la struttura psichica sottostante che Lacan chiama Immaginario. Contemporaneamente il bambino entra in quello che Lacan chiama "lo stadio dello specchio". Questo nome riferisce al momento di autoriconoscimento e di differenziazione dall'immagine che il bambino che vede riflessa nello specchio. Il bambino riceve a un tempo l'immagine coerente del suo corpo e percepisce la stessa immagine come qualcosa di esterno e diverso rispetto a sé. Nel racconto ideale ed ipotetico di Lacan, questi due momenti simultanei dell'esperienza dello specchio danno origine ad una fondamentale scissione del soggetto. Lo stesso processo consente di riconoscere e "fare proprio" il sé come intero, autorizza questo sé unificato a possedersi solo come immagine, segno dell'io. Questa scissione si rafforza quando il linguaggio diviene lo strumento necessario al bambino per comunicare i propri bisogni e desideri [...]. L'ingresso all'interno di questo ambito caratterizzato dall'uso del segno aggrava la scissione fra l'immagine dell'io diadica, speculare, idealizzata e l'io frammentato, contraddittorio, sovradeterminato, consegnatoci dal discorso altrui. Questi tre eventi (l'interruzione della percezione della pienezza nella diade madre-figlio, la scissione nel soggetto della propria immagine, l'ingresso nel sistema segnico del linguaggio) caratterizzano l'entrata del soggetto nel Simbolico [...]. Secondo Lacan (e Freud) gli esseri umani sono sempre manchevoli: cercano costantemente di ristabilire l'illusione perduta di una pienezza goduta nella relazione madre-figlio. Questo anelare ad un oggetto che sia in grado di restaurare una originaria pienezza comporta di necessità la convinzione che l'appagamento umano risieda al di là del dicibile: in Dio, nel sublime, nell'amore romantico [...] la donna è definita a partire da una prospettiva maschile: come simbolo universale della pienezza perduta e quindi della promessa di una rinnovata completezza. La donna, l'ideale, è costruita linguisticamente come una categoria assoluta: ella arriva a simboleggiare quell'Altro che è in grado di ristabilire la completezza immaginata dell'essere. Ma questo ritorno ad uno stato idilliaco precedente l'alienazione all'interno di una comunità di parlanti è impossibile [...]. All'interno di questo schema, lo sguardo, l'atto di guardare l'oggetto desiderato e la sensazione di essere proiettati nel teatro visivo altrui, è uno spazio nel quale la relazione speculare permette al soggetto di costituire il proprio senso dell'esserci. Il soggetto che guarda entra in una relazione dialettica nella quale annulla l'alterità dell'altro e assorbe l'altro dentro di sé, ponendo così le basi per l'agognato "ritorno" alla pienezza. Questa pienezza, tuttavia, è anche basata sulla percezione che il soggetto ha di sé all'interno del campo visivo dell'altro: il senso dell'essere visti. Si veda *Quell'inafferrabile oggetto del desiderio: Angelica nell'Orlando Furioso*, in *Dame erranti* di Deanna Shemek, Tre Lune Edizioni, Mantova, 2003, pp. 83-85; per un approfondimento J. Lacan, *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*. Seminario vol. 11, Einaudi, Torino 1979; in particolare: *Il soggetto e l'altro (I): l'alienazione*, 207-219; *Lo sguardo come oggetto*, pp. 67 – 121.

⁵² C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p.42

⁵³ «Fu la prima volta che vidi dei fiori, dei veri fiori, dei veri fiori, come quelli che c'erano in chiesa. Sotto i tigli, dalla parte del cancello c'era il giardino, pieno di zinnie, di gigli, di stelline, di dalie – capii che i fiori sono una pianta come la frutta – facevano il fiore invece del frutto e si raccoglievano [...]» si veda C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 75 – 76; «In fondo, il piacere di chiavare non supera quello di mangiare. Se il mangiare fosse impedito come l'altro, sarebbe nata tutta un'ideologia, una passione del mangiare, con norme cavalleresche. Quell'estasi che dicono – il vedere, il sognare quando chiavi – non è nulla di più che il piacere di addentare una nespola o un grappolo d'uva. Se ne può fare a meno.» si veda C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (5 dicembre 1949), p. 380.

⁵⁴ «Il carcere – destino è significato dall'ossessione per Stefano delle "pareti invisibili", la cui presenza si fa sempre più drammatica nel corso della narrazione, fino ad imporsi anche stilisticamente con un improvviso rovesciarsi del sostantivo in "invisibili pareti" [...]» si veda G. Venturi, *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973, p. 54.

volta di Stefano la cui «fantasia diede un balzo quando vide un mattino su quella scaletta una certa ragazza. L'aveva veduta girare in paese – la sola – con un passo scattante e contenuto, quasi una danza impertinente, levando erta sui fianchi il viso bruno e caprigno con una sicurezza ch'era un sorriso. [...] Stefano si era fatta l'idea che le **donne di quella terra fossero bianche e grassocce come polpa⁵⁵ di pere**, e quell'incontro lo stupiva. Nella reclusione della sua bassa catapecchia, fantasticava su quella donna con un senso di libertà e di distacco, affrancato, per la stranezza stessa dell'oggetto, da ogni pena di desiderio. Che ci fosse un rapporto tra la finestra dei gerani⁵⁶ e la ragazza, allargava arricchendolo il gioco del suo stupore⁵⁷»

È venuto un momento che tutto si ferma
e matura. Le piante lontano stan chete:
sono fatte più scure. Nascondono frutti
che a una scossa cadrebbero. Le nuvole sparse
hanno polpe mature. Lontano, sui corsi,
ogni casa matura al tepore del cielo.

⁵⁵ Anche nell'immaginario dannunziano troviamo sempre l'accostamento del corpo femminile alla frutta; nella novella *Bestiame*, il personaggio femminile dalla voluttà insaziabile, viene descritta eroticamente mentre fa il bucato. Alla lavandaia, sempre sotto la canicola estiva, il suocero rivolge il suo sguardo libidinoso e «l'afa greve incombeva; nell'afa si udiva che il gorgoglio dell'acqua e il fiato profondo della lavandaia, un fiato di giovenca sazia, che l'uomo seguiva con un abbandono molle di tutti i sensi, provandone vellicamenti e piccoli brividi lussuriosi. Egli aveva gli occhi fissi alle calze di Nora, ch'eran discese giù fino alla caviglia, lasciando scoperta la **polpa** viva...». Rocco, il marito di Nora, lavora faticosamente nei campi e si ammala di tifo e mentre si consuma lentamente una vita stremata dalla fatica dei campi, si consuma il tradimento tra Nora e il padre di Rocco. Nora viene assalita da una sorta di prurigine bestiale e si concede con impeti ciechi di desiderio, ma il suocero stesso si rivela impotente di fronte a tale superba insaziabilità. La novella poi suggerisce altre analogie che ritroviamo ne *Il carcere* di Pavese: ad esempio Rocco disteso è come un *otre*, con la *faccia terrea*. Si chiude poi con un'inquietante immagine simile alla poesia *Una stagione*, riguardante la piccola figlia di Nora: «sulla soglia dell'uscio apparve la bimba, seminuda; aveva una **ciocca di ciliegie rosse** fra le mani/ ...se ne tornò cheta al cortile, quasi carponi, come una cagnolina gravida, mugolando.» Si veda G. D'Annunzio, *Bestiame* in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1992, pp. 52 – 58.

⁵⁶ «Carmela a quel tempo andava scalza come noialtri. [...] Carmela aveva dei **gerani** sulla finestra e li bagnava con l'acqua del catino. Non so che cosa volessero dire i gerani, ma a Ciccotto faceva un enorme piacere quando lei li toccava e li puliva vedendoci.» C. Pavese, *Il castello*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 783 – 787. Nella sezione «Fallimenti» e «Frammenti» compare, tra i 18 fascicoli, questo raccontino, che presenta numerosi elementi e spunti narrativi che, come vedremo nei prossimi capitoli, riconducono *in toto* sia ai romanzi sia alla produzione poetica. Se ne elencano alcuni in breve: 1. Il binomio mare – collina, ed è in collina che Ciccotto e Carmela «scappano per andare per fichi o per uva»; 2. Le coppie semantiche: partenza – ritorno /adolescenza – maturità. Nel racconto *Il Castello* la voce narrante mette in evidenza come il ritorno non corrisponda ad un ri – trovarsi, ma che - sebbene il porto non sia tanto mutato – non vi sia più nessuno con cui parlare: «è che i ragazzi ch'eravamo allora, non ci sono più. E neanche i vecchi ci sono: morto Gregorio, non s'è trovato più nessuno al Castello che sappia dire una parola a quelli che vengono a terra e li conosca e li accontenti» (Clelia, *Tra donne sole* – Anguilla, *La luna e i falò*); 3. La presenza di un grosso ulivo (*La spiaggia*): «Era un grosso ulivo che dalla parte del muricciolo scopriva il mare»; 4. Lo sgretolamento del nido (*Il Castello*) e l'emancipazione (fallimentare) di Carmela «quando Carmela non tornò più al Castello e si seppe ch'era scappata con uno, Ciccotto fu l'unico a non cambiar faccia e a me disse che sapeva da un pezzo che sarebbe finita così», immagine che porta alle mente, come vedremo, la storia di Silvia ne *La luna e i falò*; 5. Il binomio finestra – gerani (*Il Carcere* – Concia).

⁵⁷ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 8

Non si vede a quest'ora che donne. **Le donne** non fumano
e non bevono, sanno soltanto fermarsi nel sole
e riceverlo tiepido addosso, **come fossero frutta.**

L'aria, cruda di nebbia, si beve a sorsate
come grappa, ogni cosa vi esala un sapore.
Anche l'acqua del fiume ha bevuto le rive
e le macera al fondo, nel cielo. Le strade
sono come le donne, maturano ferme.⁵⁸

Le scritture di Pavese si intessono, nella loro apparente semplicità, ad un intricato complesso di rimandi simbolici, sicché ogni testo, ogni verso ha un'intima relazione con tutto un complesso intreccio di miti, simboli, rituali e interferenze psicanalitiche. La pagina di Pavese pertanto non segue la linearità di un racconto realisticamente inteso, ma si nutre di un viaggio parallelo che in realtà restituisce al lettore l'altro racconto, non quello che si esplica nelle azioni, che potremmo dire formali, ma quello che rimanda al vero messaggio collettivo ed individuale al quale allude, ma a cui non perviene completamente, per cui quello che si restituisce al lettore è la complessità e la ricerca di senso.

La vicenda di Berto, come la vicenda del narratore de *La spiaggia*, come la vicenda di Ginia de *La Bella estate* sono filtrate da un narratore che tenta di restituire quelle che sono le sue perplessità, la sua ricerca di completezza, le sue insoddisfazioni, le sue angosce, anche attraverso un linguaggio, tutto pavesiano, che ne riflette la vischiosa complessità e rivela tutta l'originalità linguistica di Pavese nel riprodurre l'acredine e il vissuto del personaggio anche, e soprattutto, attraverso un linguaggio, che ripropone quella ruvidità tipica di alcuni autori della letteratura americana, ma che non fosse un'altra lingua, bensì la riproduzione dei ruminamenti di Berto, dei suoi stupori, dei suoi umori ovvero – scrive Pavese – come «direbbe lui se parlasse in italiano»⁵⁹. Un linguaggio

⁵⁸ C. Pavese, *Grappa a settembre in Lavorare stanca*, cit., p.32

⁵⁹ «L'esempio della letteratura americana ha spinto, o per lo meno incoraggiato, il Pavese a proporsi il problema d'una lingua che, in primo luogo, non fosse aulica e concettuale, non scendesse dal dialetto; ma fosse capace di aderire alla vissuta realtà e renderne i sapori più intrinseci. [...] Ha invece ricalcato la sintassi sulle forme parlate della sua provincia [...] ha preso lo slancio dall'America.» si veda E. Cecchi, «Nuova Antologia», n.1679, Roma, 1942, pp. 66 – 67. «e per la struttura ellittica del discorso riecheggiante moduli e toni del romanzo del '900 americano, per la violenza primitiva delle situazioni che riportavano alla mente certi ambienti rustici del romanzo verista.» si veda C. De Matteis, «Studi novecenteschi», IV, n.11, luglio 1975. «Lei parla sempre dello slang come di una speciale lingua o dialetto, che esiste di per sé ed è parlato solo in certe occasioni e posti e così via. Ora, io credo, lo slang non è una lingua distinta dall'inglese come per esempio il piemontese dal toscano, cosicché una parola o una frase può essere definita appartenente all'uno o all'altro. [...] **Dato che lo slang è la parte vivente di tutte le lingue ...** [...] La mia conclusione è dunque che non ci siano uno slang e una lingua classica, ma ci sia una lingua americana formata da una mistura dei due perfettamente fusa.» C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 78 – 79; «**non ho scritto rifacendo il verso a Berto – l'unico che parli -, ma traducendo i suoi ruminamenti, i suoi stupori, i suoi scherni ecc., come direbbe lui se parlasse italiano** (C. Pavese, *Lettere 1924 – 1944*, cit., pp. 548 – 549.) «La ripresa di cadenze dialettali non deriva da propositi di realismo mimetico, ma **dal modello dello slang** degli scrittori americani, **che a Pavese appariva una lingua vergine, «immaginosa», capace di rendere la realtà primigenia del mondo.** Nella sua ricerca di espressività, i «barbarismi» del dialetto non si prestavano solo

che aderisse alla realtà e ne rendesse le inquietudini sottese; un linguaggio originale di cui Pavese sottolinea la vivacità e la parte mobile di qualsiasi lingua, attento anche a sublimare sulla carta quella metamorfosi osmotica tra lingua e parabole dell'anima, in relazione proprio ad una sorta di involuzione vissuta dal personaggio e alla sua immersione nel selvaggio.

«Ho solo sgrammaticato quando sgrammaticare indicava **una sprezzatura**, un'involuzione dell'animo suo»

Il tema della frutta, e poi come vedremo dell'acqua che sa di ciliegia, sono immagini che non si traducono in semplici analogie, ma rappresentano ponti di rimando, anzi rappresentano penetrazioni di senso che vedono un piano narrativo trasfondersi nell'altro e ingabbiarsi. La stessa dimensione cromatica che potrebbe condurci ad una trattazione infinita, trova nei romanzi, nei racconti e nelle poesie una dimensione totalizzante e per nulla innocente. L'innocenza stessa per Pavese non trova dimensione alcuna nella dimensione reale, nulla è innocente, solo l'infanzia potrebbe in qualche modo esserlo se non comparisse la dimensione adulta, se al di là della tenda rossa non vi fosse il necessario e atroce passaggio dall'infanzia alla maturità.

«Si trovò dinanzi la tenda profonda, di panno sfilacciato e pesante, che copriva tutta la parete...⁶⁰».

ad attingere la vivacità gergale degli americani, ma erano anche lo strumento più idoneo a rendere una realtà primitiva e i turbamenti che essa suscitava nella coscienza di un uomo civile. Riflettendo sulle libertà sintattiche concesse al monologare di Berto, Pavese diceva di avere «solo sgrammaticato quando sgrammaticare indicava una sprezzatura, un'involuzione dell'animo suo»: più che mirare alla ricostruzione ambientale, gli scarti espressivi obbedivano all'intento di adeguarsi alla scoperta di un'umanità ferina, destinata a spiazzare la mentalità e lo stesso bagaglio linguistico del narratore cittadino» si veda T. Scappaticci, *Tra "monotonia" e sperimentazione: la ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2009, pp. 39 – 62. Pavese era uno studente universitario quando iniziò a studiare l'inglese e le differenze fra inglese e americano, incontrando le prime difficoltà dello slang. Leggendo Lewis e Anderson si convinse che l'energia di quel nuovo linguaggio letterario non poteva prescindere dall'uso dello slang, lo ritenne un elemento dirompente e anticonformistico. Dalla sperimentazione dialettale, che confluì nella pubblicazione tra il '30 e il '31 dei racconti di *Ciau Masino*, in cui emerge ancora la dicotomia lingua – dialetto, grazie anche all'incontro con l'opera di Sherwood Anderson, comprese quanto fosse importante penetrare la realtà regionale al fine d'innalzare il dialetto ad un'opera in lingua che, carica così «di tutto il sangue della provincia», raggiungesse davvero «quell'universalità e freschezza che si fanno comprendere a tutti gli uomini e non soltanto ai conterranei» (C. Pavese, *Middle West e Piemonte (1931)*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1951, p. 31.) decisivo quindi per Pavese fu il lavoro di traduttore, che confluì in un laboratorio di sperimentazione e ricerca continua, compiendo sicuramente innesti e adattamenti originali, come la ripresa del lessico e dei moduli sintattici del piemontese. «Il rapporto conflittuale tra lingua nazionale, dialetto e gergalità che Pavese aveva analizzato discutendo criticamente gli scritti di Anderson, Lewis o, in ambito inglese, di Stevenson, evidenzia chiaramente l'attenzione che lo scrittore rivolgeva al problema della lingua e alla necessità di riorganizzare l'identità culturale italiana anche e soprattutto attraverso la ridefinizione di un linguaggio nuovo. [...] Pavese parla, infatti, dell'esigenza di una lingua che "distruggendo le barriere fra cose e parole, investa di luce spirituale i più ordinari aspetti di vita quotidiana e ne riveli la profonda natura simbolica [per arrivare così] a un linguaggio che tanto s'identificasse alle cose da abbattere ogni barriera fra il comune lettore e la realtà simbolica e mitica più vertiginosa"» si veda V. Binetti, *Cesare Pavese una vita imperfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra*, Longo Editore, Ravenna, 1998, p. 81.

⁶⁰ C. Pavese, *La bella estate*, Einaudi, Torino, 2003, p. 47.

Lo spazio dietro la tenda è misterioso, lo spazio altro, oggetto di numerose fantasticherie di Ginia⁶¹. Il passaggio dalla verginità alla maturità⁶², ma anche dalla perdita dell'innocenza dell'animo, quella violenza subita da Ginia⁶³ nel passaggio dall'estate all'inverno, dopo aver varcato la tenda rossa simbolo pervasivo e scottante della brulicante metamorfosi che avviene nel paradigma della crescita e nell'acquisizione della consapevolezza, di quell'arido vero di leopardiana memoria⁶⁴. Paradigma che si intesse anche attraverso le pagine de *La spiaggia*, in cui la vacanza assume, nell'accezione finale del protagonista che parlando con Clelia la definirà "la sua ultima estate di ragazza⁶⁵", la valenza di un emblematico e denso passaggio dalla spensieratezza alla maturità; la stessa immagine di Doro, che asserisce che dopo quell'estate smetterà di dipingere⁶⁶, metaforicamente allude ad un'altra stagione della vita.

L'immagine della mammella che rimanda alla terra/madre, ma anche alla donna⁶⁷ in quanto tale, ricompare in maniera complessa nella scena della mungitura da parte di Gisella, dove l'allusione alla sessualità diventa meno velata, meno innocente ...:

⁶¹ Y. Hauser – Rügger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004, pp. 88 – 89

⁶² «Il tema della scoperta del sesso come fine dell'infanzia torna, con implicazioni nuove e originali, in *Fine d'agosto*, un racconto non per altro apprezzabile che per le indicazioni fornite circa il passaggio, di importanza decisiva, dalla condizione di «dopo la scoperta» a quella di «prima della scoperta». Infatti la produzione pavese fino a questo anno critico 1941 è impostata sul tema di fondo della solitudine, che è la condizione fondamentale dell'adulto, di chi cioè ha varcato le frontiere del sesso bruciando tutte le illusioni. A partire da questo momento la ricerca sarà impostata sempre più decisamente verso la stagione incantata dell'infanzia, l'età in cui il sesso appare soltanto come un miraggio conturbante e fascinoso, e intanto si vive nella comunicazione indifferenziata con la natura.» si veda E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano, 1972, p. 238.

⁶³ «La tenda era il titolo originario del romanzo, e l'immagine rimanda non solo, a livello figurativo, al letto nascosto dietro di essa, dove la ragazza cederà all'artista, ma anche al simbolico velo di mistero che circonda la vita e deve essere sollevato per acquisire coscienza del proprio destino...» si veda per un approfondimento T. Scappaticci, *Destino di solitudine e sperimentazione letteraria nel «romanzo torinese»*, in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978, p. 123.

⁶⁴ «La giovinezza è dunque connotata da entusiasmo, ricchezza e pienezza che derivano dalla capacità/illusione di comunicare, contrapposti all'impovertimento e alle delusioni provocate dall'esperienza della maturità» si veda M. Rusi, *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Longo Editore, Ravenna, 1988, pp. 29 – 81. La studiosa mette in evidenza il paradigma di parallelismi e contrasti che emergono dal confronto dello *Zibaldone* con il *Mestiere di vivere*, sebbene evidenti siano alcuni fulcri semantici resta fondamentale la chiave di rilettura novecentesca adottata dal Pavese, tuttavia – come si vedrà per l'analisi delle raccolte poetiche e dei racconti – i richiami e la memoria leopardiana lambiscono scritte e pensieri dello scrittore piemontese.

⁶⁵ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 86

⁶⁶ «Doro fosco inquieto non si stendeva/aveva la malinconia di distrarsi coi pennelli (in parallelo Guido de *La bella estate*), piazzava a volte un cavalletto sullo scoglio e dipingeva barche, ombrelloni, chiazze di colore... ascoltava lo sciaguattare del fiotto tra i sassi... /Le marine di Doro erano dipinte a colori pallidi e imprecisi, quasi che la foga stessa del sole e dell'aria, assordante e accecante, gli smorzasse le pennellate...», si veda C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 35.

⁶⁷ «Il parallelismo dominante è chiaramente quello tra la donna e la terra. Il corpo della donna, infatti, attende – come il corpo della terra – di essere "lavorato" dall'uomo, di essere fecondato e di fruttificare. L'uomo "sente" la terra come sente il corpo nudo della donna, perché di terra (e di donna) è anch'egli

«Gisella mette il secchio sotto una vacca e comincia a mungere. Maneggiava la poppa come fosse la sua. Faceva gola vederla chinata così [...⁶⁸] non l'ho detto prima, nella stalla, quando mungeva, avevo preso anch'io la poppa e le sue dita, e tirando insieme s'era versato un po' di latte – Sta' bravo, - mi aveva detto lei nell'orecchio ridendo⁶⁹.»

Tutta la preparazione emotiva e sensoriale che fa da sfondo alla vicenda e ne diventa il tessuto principale accompagna Berto all'incontro notturno e lunare con Gisella, la freschezza dell'incontro avvenuto tra le mammelle/colline piemontesi si intreccia al sudore di una passionalità fatta di terra, un turbinio che s'interrompe nel momento in cui alla luce lunare - una luna che diventa per Pavese personaggio privilegiato e onnipresente sia nelle opere poetiche sia in quelle in prosa – la nudità svela la tragedia, la violenza, la macchia... una ferita che è la ferita della terra, la violazione della terra/donna; Berto non crede alle parole di Gisella, non crede che ella sia stata ferita con un rastrello... ma in ogni caso non è un corpo vergine. Da un lato c'è l'idea di una ferita, una ferita che non si dimentica e dall'altra la scoperta di una realtà differente, ed è come se Berto diventasse un prolungamento di Cesare.

«Sentivo il cigolio di una secchia che veniva su dal pozzo, e pensavo a Gisella e avevo fame e bevevo l'aria fresca. A casa c'è quell'acqua che sa di ciliegia, pensavo, se mi tengo la sete bevo poi tutto in una volta. Tra Gisella e che a casa mi aspettava quell'acqua, ero felice...⁷⁰ / ... sotto delle belle prune gialle che mi facevano gola, ma non potevo prenderne, per via di quegli occhi. Bisogna che chieda a Gisella dove sono le pesche e le prune, pensavo, o che vada con lei nella vigna. / Quando finalmente spunto davanti alla collina della Grangia, mi fece l'effetto di essere proprio grande e grossa. Quante vigne, quanta stoppia, quanti mucchi di patate, sotto il cocuzzolo pelato!⁷¹»

impastato. La donna, allo stesso modo della terra, è scaldata dal sole, toccata in viso dalla forza dei raggi, a volte con violenza bruciante. Il suo odore, il suo sapore sono gli stessi della terra; i suoi succhi vitali richiamano le fertili sostanze dell'*humus*. Si tratta, ovviamente di terra collinare, la collina di Pavese, disseminata di vigne, coltivata dall'uomo con accanimento...» G. Savoca – A- Sighera, *Concordanze delle poesie di Cesare Pavese*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1997, pp. XXI –LVII; il lemma "collina" ricorre 38 volte nella raccolta poetica *Lavorare stanca* del '36; l'origine della metafora collina – mammella si troverebbe in D'Annunzio, come sostiene S. Costa, Pavese e D'Annunzio, in AA. VV., *Cesare Pavese oggi*, a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato, Comune di San Salvatore, 1989, pp. 143 – 158; «La testimonianza dell'interesse duraturo per Melville è affidata alla intervista alla radio del 1950 in cui Pavese stesso indicava nello scrittore americano uno dei punti di riferimento della sua poetica; [...]. La capacità di Melville di trasferire il dato naturalistico in un universo simbolico e di trasformare la realtà in simbolo diventa il paradigma dell'operazione artistica che Pavese cercherà d'attuare nei suoi ultimi romanzi. [...]» si veda G. Venturi, *Pavese*, cit., p. 35.

⁶⁸ C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit, p. 47

⁶⁹ *Ivi*, p. 51

⁷⁰ *Ivi*, p. 55

⁷¹ *Ivi*, pp. 56 - 57

La ciclicità⁷² della campagna accompagna il dipanarsi di una storia che reca con sé gli inserti di una tragedia fatta di passione, desiderio, sangue e istinti primitivi. Gisella e Talino manifestano sin dall'*incipit* un rapporto conflittuale ed emotivamente caratterizzato da tinte forti, emblematico preludio di una fine tragica scandita dal consueto corso delle attività agresti che continuano il loro ciclo come se nulla fosse accaduto. Berto/Pavese nei notturni campestri e solitari osserva la terra e le mammelle e ne vede scoprire i misteri sotto il bagliore lunare, una luna che – come vedremo – racchiude in sé una serie di implicazioni semantiche e che cela e svela al contempo vigneti e sapori lontani. Il cigolio della secchia che sale, l'idea dell'arsura che viene rinfrescata dall'acqua, un'acqua che sa di ciliegia, è lo stesso rituale che si vede ne *Il Carcere* quando Stefano si disseta con un'anfora che ricorda versi e miti oraziani⁷³. Stefano «ne stringeva con le mani i fianchi (anfora/donna) svelti e umidicci, e sollevandola di peso se la portava alle labbra. Scendeva con l'acqua un sapore terroso, aspro contro i denti, che Stefano godeva più dell'acqua e gli pareva il sapore stesso dell'anfora. C'era dentro qualcosa di caprigno, di selvatico e insieme dolcissimo, che ricordava il colore dei gerani. Anche la donna scalza, come tutto il paese, andava ad attingere acqua con un'anfora come quella.⁷⁴».

Il linguaggio pavese non può essere semplicisticamente inteso, dunque la presenza costante dell'acqua, di questa ritualità: il rito del dissetarsi e il sapore dell'acqua che rimanda a elementi riconducenti all'immagine femminile suggerisce la non estraneità di alcune letture che Pavese/studioso aveva senz'altro incontrato: miti, leggende e credenze di popolazioni lontane. Il paradigma acquatico che si dissemina tra le opere pavesiane riconduce alla simbologia dell'acqua; essa ricca di germi, feconda la terra, gli animali, le donne. Ricettacolo di ogni virtualità, fluida per eccellenza, sostegno del divenire universale, l'Acqua è paragonata o direttamente assimilata alla Luna (altro personaggio significativo delle notti pavesiane). I ritmi lunari e acquatici sono orchestrati dallo stesso destino; comandano la comparsa e la scomparsa periodica di tutte le forme, danno al

⁷²«L'idea della ciclicità è centrale nelle poesie di Lavorare stanca: le stagioni che passano e che ricominciano (Una stagione), le generazioni che inevitabilmente si avvicendano (*Una generazione*), tutto secondo un ritmo che non ammette eccezioni e che vede sulla scena sempre i medesimi protagonisti, anche se sotto spoglie diverse. [...] la gioventù, epifania del godimento e della pienezza sessuale; l'età adulta, contraddistinta dalla paternità e dalla maternità, in cui necessariamente va a finire il desiderio giovanile una volta agito, e che rappresentano per la donna la fine della percezione di sé come soggetto – oggetto di piacere sessuale, mentre per l'uomo significano la consumazione delle migliori energie fisiche; la vecchiaia, che vede il corpo ridursi ad un "avanzo", rispetto al tempo fiorente del godimento; e infine la morte...» si veda G. Savoca – A. Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1997, pp. XXI –LVII.

⁷³ Si veda: Giovanni Barberi Squarotti, a cura di, *Le Odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, L. S. Olschki, 2013. – XX e A. Dughera, *Tra gli inediti di Pavese: le traduzioni dei classici greci*, Studi Piemontesi, IX, Torino, 1980, pp. 31 – 45.

⁷⁴ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 9; Si ricorderà a tal proposito l'aggettivo caprigno che in sequenze precedenti l'autore aveva utilizzato per la descrizione della donna, così parimenti per i gerani che erano stati posti in parallelo alla figura femminile in un mirabile intarsio di rimando senza interruzione: ciclico e sensuale.

divenire universale una struttura ciclica. Per questo, fin dalla preistoria, il complesso Acqua – Luna – Donna era percepito come il circuito antropocosmico della fecondità⁷⁵. Un circuito che pare trovare la sua concretizzazione letteraria nelle parole di Oreste e del padre nel romanzo *Il diavolo sulle colline*:

«il **corpo** sano è **come un campo** che dà frutti. /La **terra è come la donna**... Tutti i giorni la donna ha qualcosa: ha mal di capo, ha mal di schiena, ha le lune. Ma sí, dev'essere l'effetto del mese, la luna che monta e che cala...⁷⁶»

La luna è un astro che vive una parabola continua, essa è soggetta alla legge universale del divenire, della nascita e della morte; infatti cresce, cala e sparisce. Questo eterno ritorno alle sue forme iniziali, questa periodicità senza fine, fanno sì che la Luna sia per eccellenza l'astro dei ritmi della vita.

«Come a uno strano gioco sorgeva la luna: disegnando quinte d'ombra tra le case, o sulla collina di là dal fiume frammentandosi contro le piante e straripando in cielo. L'amico taceva e si soffermava; io sentivo trapassarmi sui sensi, sulla pelle, l'alito di altre notti come questa. Una sera sorgeva la luna, sul ciglio della collina. Gli alberelli lontani erano neri; la luna, enorme, matura. Ci fermammo. Io dissi: - Tutti gli anni, a settembre, la luna è la stessa, eppure mai che me ne ricordi. Tu lo sapevi che era gialla? L'amico guardò la luna e ci pensava. Mi pareva davvero di non averla mai vista così, ma insieme di averne in bocca il sapore, di salutare in lei qualcosa di antico, d'infantile, tanto che dissi: - è una luna da vigna. Da bambino credevo che i grappoli d'uva li faccia e li maturi la luna. – Non so, - disse l'amico. – Per me è sempre la stessa. Ora il brivido mi aveva lasciato e la luna col suo sapore di vendemmia ci guardava entrambi come una creatura che conoscevo e ritrovavo...⁷⁷»

Fin da tempi molto antichi lo stesso simbolismo collega fra loro la Luna⁷⁸, le Acque, la Pioggia, la fecondità delle donne, quella degli animali, la vegetazione, il destino dell'uomo

⁷⁵ M. Eliade, *Le Acque e il simbolismo acquatico* in *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, cit., pp. 169 – 194.

⁷⁶ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 50.

⁷⁷ C. Pavese, *Il tempo*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 87.

⁷⁸ «Nel cielo chiaro, sulle canne, la falce bianca della luna dava un'aria magica, emblematica, al giorno. **Perché c'è un rapporto tra i corpi nudi, la luna e la terra?**» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 94; «Uscimmo dall'albergo a fare quattro passi e **la luna ci mostrò la strada**. [...] **La luna bagnava ogni cosa**, fin le grandi colline, in un vapore trasparente che velava, cancellava ogni ricordo del giorno. I vapori del vino bevuto facevano il resto: non stavo più a chiedermi che cosa Doro avesse in mente, gli camminavo accanto, sorpreso e felice che avessimo ritrovato il segreto di tanti anni prima. [...] ...può darsi che a renderle tali nel mio ricordo abbiano contribuito **la luna e il vino**... [...]. Eravamo sullo stradone, **sotto la luna**,...[...] Io sentiamo gridare nel silenzio della luna/ ...spaccando **il bianco della luna** che l'inondava.[...] Descrissi il mio ulivo come una **vegetazione lunare**, anche quando non c'era la luna.» si veda C. Pavese, *La spiaggia*, cit., pp. 14 – 24; p. 47; «Quella sera rientrai sotto **un'ombra di luna**... [...] **La luna** cadeva dietro le piante. [...] **Sotto la luna** la vedevo bene. Era la stessa ma sembrava un'altra. [...] Cate disse qualcosa: **io parlai della luna**. [...] Dietro alla luna venne l'alba, e avevo freddo, fame e paura» si veda C. Pavese, *La casa in collina*, cit., pp. 19 – 21; p. 117; «**C'era proprio la luna, una luna pesante, colore del caldo**. [...] ...maledetta la luna/

dopo morto e le cerimonie iniziatiche⁷⁹. Al simbolo di rinascita cui sembra corrispondere l'immagine della Luna⁸⁰, si potrebbe affiancare, come osserva Barsacchi, anche una simbologia in negativo, che vede lo scenario lunare intrinsecamente correlato alla dimensione oscura del sangue e della morte; si pensi, ad esempio, allo strano racconto *Il prato dei morti*, che pare voglia suggerire una stretta connessione fra la luce della luna e una serie di morti violente, per assassinio...quasi sinistra divinità che presiede ai delitti⁸¹; così come appare ad Anguilla ne *La luna e i falò*:

«C'era una luce rossastra, scesi fuori intirizzito e scassato; tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura. Rimasi a guardarla un pezzo. Mi fece davvero spavento.»⁸²

Sebbene l'immagine del sangue sia presente anche nella prima parte del racconto *Paesi tuoi* è pur vero che a partire dalla scoperta della violenza che Talino ha compiuto bestialmente su Gisella, diventa immagine dominante, quasi lo scrittore volesse creare un climax ascendente fino a condurci per mano a quella tragedia profetizzata sin dalle prime pagine. *Eros* e *Thanatos* si configurano ancora durante lo spaccato della cena: «mi pareva che avesse un sapore di sangue e mi tremavano i denti/Come mangiava Gisella! Mangiava la polenta con la bocca e me con gli occhi⁸³»

Un crescendo che conduce ad un soleggiato momento drammatico, dove polvere, sapore di grano e sangue si confondono, ed è il rito della terra e il suo richiamo, è il rito dell'acqua offerta che reca con sé l'immagine del sacrificio: la gelosia⁸⁴, la passionalità,

- Qui sotto la luna, non vorrà, - dicevo; - e se volesse soltanto parlare? [...] Ma Gisella non veniva, e accendevo e fumavo e la stoppia era un po' bianca e un po' nera, **secondo che andava la luna**. [...] Lassù arrivava un po' di luna... [...] L'estate è così. In un momento ritornò il sereno e non c'era che **luna e collina**, fresche e lavate come sotto i lampioni. Queste sono le notti che Gisella fa il bagno, pensavo; che si toglie il sudore e si rinfresca la pelle...» si veda C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., pp. 44 – 61; si propone un ventaglio di esempi che lambisce la produzione pavese per comprendere quanto la luna sia personaggio sempre presente nella sua complessità simbolica e mitologica.

⁷⁹ M. Eliade, *La luna e la mistica lunare* in *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, cit., pp. 138 – 139.

⁸⁰ «Il mito biblico di Caino e Abele si ripete nella vicenda di Esaù e Giacobbe; il mito della luna come “astro del narratore”, come segno positivo, viene rapportato alla storia; ed ancora la trasfigurazione, tipico elemento divino, diventa un fatto umano. Nella concezione manniana la luna è simbolo di Dio e del bene, mentre il sole del male e della morte: Giacobbe guarda la luna ed essa si riflette sul suo volto, ed egli riflette la sua mitezza anche sul volto di Esaù, che è invece riarso dal sole, «Per la benedizione del padre, Giacobbe era definitivamente diventato l'uomo della luna piena e “bella”; Esaù, invece, l'uomo tenebroso, l'uomo del sole, l'uomo degli inferi» si veda C. Olivero, *Del mito, d'amore e d'altro: riflessioni pavese sulla prosa di Thomas Mann*, in «Levia Gravia», VII, 2005, pp. 125 – 140.

⁸¹ M. Barsacchi, *Il sorriso degli dèi*, cit., pp. 33 – 50.

⁸² C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2000, p. 63.

⁸³ C. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p.72

⁸⁴ Il paradigma uomo-donna e la dimensione tripartita in desiderio – gelosia – omicidio, diventa caratterizzante anche di alcuni racconti di Pavese, come ad esempio *La giacchetta di cuoio*. Il racconto è filtrato dagli occhi di un bambino che sta vivendo il passaggio dall'infanzia all'adolescenza - passaggio critico e fortemente negativo per Pavese – e che segue questa parabola d'innamoramento/possesso di Ceresa nei confronti di Nora, una donna bella ed attraente: «ma più che tutto si strizzavano l'occhio e, se Nora andava

l'eros che emerge dalle parole di Berto, dalla descrizione di quest'ultimo rito amoroso che si conclude nello spettacolo macabro di una morte lenta, una morte prolungata che paralizza chi non era riuscito a fare neppure un passo, sentendosi sempre fuori luogo. Gisella era passata ridendo, col secchio colmo d'acqua, fresca e arrabbiata, con gli occhi nel sole, in quella stagione bruciante e bruciata che non poteva non creare arsura nelle carni che non poteva non creare una maggiore compenetrazione con la terra madre, anch'essa assetata. E così nell'enfasi di un impulso bestiale, irrazionale e violento, Gisella aveva avuto il tempo di dimenarsi, di dire a Talino che così facendo avrebbe "sporcato l'acqua"⁸⁵, come del resto aveva già metaforicamente fatto con lei, proprio in quel momento, Talino le aveva infilato il tridente nel collo.

in cucina a prendere un piatto, Ceresa stava zitto, guardando la porta. Tra loro parlavano come non parlavano con me; neanche Ceresa, che con tutti scherzava, con lei era il solito, ma diceva cose adagio, battendo la punta delle dita sul tavolo e guardando in su, oppure menava la cerniera – lampo della giacchetta come fosse un ventaglio, e Nora strizzava tutti e due gli occhi e guardava la cerniera ridendo.». Anche il personaggio di Nora poi, si accompagna al sistema fortemente significativo dei colori: «...Nora non portava mai un vestito qualunque di quelli che si mettono in casa, ma aveva quello **rosso**, e un altro **bianco** ancora più bello... / Nora, che non prendeva mai il sole e doveva essere bianca come la pancia di un pesce.../ S'era comperato un costume da bagno, un **costume rosso** come quel vestito... Nora aveva una pelle che sembrava **burro bianco**./ Venne finalmente la stagione dell'uva.../ Nora diceva che bisognava stare attenti perché di notte ce la rubavano. Poi per farci vedere dove i ladri potevano nascondersela, si aprì la cerniera – lampo della giacchetta. Intravidi che sotto c'era **nudo**, qualcosa di **bianco e chiazato**; non aveva il costume. /... Vidi Nora chinarsi sul tavolino, e il soldato allungare la mano come quel giorno, ma stavolta tirar giù la cerniera, e Nora chinata rideva anche lei./...Ceresa ha strozzato Nora e l'ha buttata nel Po»; dalla semplice compagnia (rapporto amoroso) a cui allude l'io narrante (ancora bambino) che i due dividevano, si giunge ad una fase più matura che vede la condivisione della giacchetta di cuoio di Ceresa con Nora, la quale finisce coll'indossarla sempre, cerniera che rappresenta invito e svelamento, la stessa nudità desta negli occhi dell'adolescente sorpresa e perplessità e in quella spavalderia ed estrema civetteria, che non fa altro che denudare il tradimento, l'abbandono di Nora ad un altro, conduce ad un climax ascendente che pare cristallizzarsi nella scena di taverna, a cui segue un silenzio straniante, nessun litigio infatti si sentirà dalla stanza dove Ceresa e Nora erano soliti ritrovarsi nell'intimità, ma un silenzio inquietante... che sarà preludio della notizia, appresa dal narratore, l'indomani mattina. Si veda C. Pavese, *La Giacchetta di cuoio*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 30 - 38. Parimenti la triade desiderio – gelosia – omicidio trova una sua collocazione dinamica e palpitante nelle novelle dannunziane, basti pensare a Dalfino (Dalfino – Zarra – finanziere): «ma che superba fiera era quella Zarra! Alta e diritta come un albero di trinchetto, con **certe flessuosità da pantera**, certi denti viperini, due **labbra scarlatte**, un petto che ficcava la smania de' morsi e faceva increspar la pelle / Il sangue è **rosso!** – diceva Dalfino...» (si veda G. D'Annunzio, *Dalfino in Tutte le novelle*, cit., pp. 12 – 13) e sempre sotto la canicola estiva gli umori della terra plasmano differenti forme, da un lato gli effluvi e gli odori diventano più forti e penetranti, dall'altro i sensi ottenebrando la ragione, conducono l'uomo alla dinamica dell'istinto, dell'impulsività senza filtri.

⁸⁵ «*Paesi tuoi* è un romanzo che Pavese ha scritto quando ancora fresca nella sua mente era la lettura del *Ramo d'oro* di Frazer e di Freud. È un romanzo di sangue e di sesso, d'incesto e di morte, incarnati in due frutti, la mela e la ciliegia. E, mentre la mela è il frutto della carne, la ciliegia è dello spirito. [...] Se la mela è la carne della donna desiderata nell'amplesso, la ciliegia è il profumo di lei, il desiderio della femminilità. La ciliegia stessa non appare come frutto da mangiare, ma è abbinata all'acqua, elemento primordiale che dà vita. La sete del protagonista per «l'acqua che sa di ciliegia», e che è compito di Gisella tirare su dal pozzo, è sete di desiderio, quello dolce e puro che muove l'uomo verso la donna, che è fonte di vita. Gisella dispensatrice d'acqua è lei stessa acqua che disseta nel più dolce dei modi. Che quest'acqua alla ciliegia rappresenti la purezza del desiderio diventa più palese alla fine del romanzo, quando Talino, sporco com'è della trebbiatura, si getta impaziente sul secchio d'acqua che Gisella ha già offerto al protagonista, e, al grido della sorella: «Non così, sporchi l'acqua, così sporchi l'acqua», prende il rastrello e glielo ficca in gola.

L'immagine del tridente Pavese la lascia sparpagliata qua e là tra le pagine, quasi un indizio lanciato al lettore che seguirà la parabola di una tragedia e di un'agonia estenuante, dove anche il lettore come Berto si trova nella condizione di non poter far nulla per quel corpo ancora in vita che dovrà lentamente morire come un rituale già scritto e la lentezza, la durata dell'agonia rendono ancor di più la paralisi di un personaggio, che mette in evidenza la difficoltà di quel mestiere di vivere che rappresenta il paradigma della complessità dell'uomo di ieri e dell'uomo di oggi: straniero in ogni dove, legato alla sua terra ma vagabondo in cerca di se stesso. Gisella tossiva e vomitava sangue, e quel fango era nero. Gisella era come morta, le avevano strappata la camicetta, le mammelle scoperte, dove non era insanguinata era nuda. Una sorta di svelamento della femminilità che avviene completamente nel momento in cui la donna sta morendo, quasi una novella Clorinda:

Ma ecco omai l'ora fatale è giunta
che 'l viver di Clorinda al suo fin deve.
Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
che vi s'immerge e 'l sangue avido beve;
e la veste, che d'or vago trapunta
le mammelle stringea tenera e leve,
l'empie d'un caldo fiume.

La nudità del corpo femminile nel momento atroce della morte, una morte che desta la rabbia di Berto «perché sembravano tutti d'accordo a lasciarla morire come se fosse roba loro». La parabola narrativa dunque conduce dalla passionalità di una possibile storia amorosa alla scoperta e allo svelamento sotteso di quei tabù ancestrali dell'incesto e del sangue che si intessono nelle membra dei personaggi che popolano il paesaggio agreste. I miti primitivi si concretizzano davanti all'ospite/ Berto che vede ancora nel portico le macchie di sangue e pensa che tutti i giorni le strade ne bevono, ma quel fango era il calore di Gisella che se ne andava, e quel pensiero lo raggelava. Il sangue di Gisella è vivo e schietto, la sua uccisione diviene simbolicamente un tributo offerto alla terra, di cui alimenta l'eterno vitalismo. Essa allontana il protagonista, ribadendo la sua diversità di cittadino, la distanza dagli avvenimenti vissuti e l'incapacità di assimilarli.

Berto ha assistito alla tragedia, un evento d'eccezione per il quale non riesce a trovare nessuna chiave di lettura, che va al di là delle sue stesse capacità di comprensione. Solo

Sporcare l'acqua è sporcare il desiderio puro dell'Altro e violarlo nella sua intimità. Gisella che si difende paga col sangue il suo negarsi alla violenza dell'Altro» si veda A. Saccà, *Miti pavesiani: dalla distanza della parola «frutto» e la frutta per raccontare lei*, in *Ritorno all'uomo*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni CE.PA.M, Santo Stefano Belbo, 2001, pp. 87 – 103.

per lui in fondo la morte di Gisella⁸⁶ è un qualcosa di drammatico, sconvolgente, raccapricciante.

Per Vinverra, che ordinerà poco dopo di non interrompere i lavori, essa non altera l'ordine delle cose, rientrando cioè nelle possibilità di un ciclo regolato da leggi eterne e immutabili. La terra richiede ai suoi figli dei sacrifici, e per i sacrifici si scelgono i giovani forti e robusti affinché i frutti della terra siano migliori così spiega Litierte ad Eracle nei *Dialoghi con Leucò*:

Litierte: ecco il campo, straniero. ... e come hai mangiato e bevuto con noi, la nostra terra si berrà il tuo sangue. [...] e sei rosso di pelo, hai le pupille come fiori – darai vigore a questa terra. / il corpo che noi laceriamo deve prima sudare e schiumare nel sole. Per questo ti faremo mietere, portare i covoni, grondare fatica, e soltanto alla fine, quando il tuo sangue ferverà vivo e schietto, sarà il momento di aprirti la gola. Tu sei giovane e forte. / C'è soltanto la terra, la Madre...⁸⁷

Eracle osserva il campo e pone numerose domande sui sacrifici che non riesce a comprendere, per cui ad Eracle /Berto Litierte dice: «Tu non sei contadino, lo vedo. Non sai nemmeno che la terra ricomincia a ogni solstizio e che il giro dell'anno esaurisce ogni cosa.»

⁸⁶ Anche Biasce, come Berto, protagonista della novella *Campane* di D'Annunzio, vive la drammatica parabola del binomio amore/morte. Biasce, durante la primavera conosce per la prima volta il mal d'amore, e come se gli venisse punto tutto il corpo immagina la donna, che lo aveva affascinato, Zolfina. Biasce suona le campane, le tre campane assumono connotazioni femminili, i ventri vengono fatti vibrare trionfalmente dal ragazzo; fino al momento dell'incontro con Zolfina: «Lei segava l'erba per la vacca pregna, canterellando: l'odore della primavera le saliva alla testa dandole la vertigine come il fumo del mosto in ottobre. [...] cercando avido tra quella freschezza voluttuosa di vegetazione le mani di Zolfina ch'era diventata di bragia. [...] - No, no! – porgendogli le labbra, quelle due labbra rosse e umide come drupe di corniolo. Il loro amore cresceva con il fieno, e il fieno s'alzava, s'alzava, ondosio: e tra mezzo a quella marea verde, Zolfina, ritta, con la pezzuola rossa legata alle tempie, pareva un bel rosolaccio lussureggiante. [...] Zolfina non venne, perché s'era messa al letto con la febbre del vaiolo nero (Gisella invece viene uccisa da Talino) [...] era in agonia...distesa sul letto/ boccheggiò co' rantoli fiochi d'un agnello sgozzato; poi lì, diaccia.» e mentre i fiori coprono il giovane cadavere, Biasce, confuso tra la folla, prende una delle corde delle sue campane e si impicca; si veda G. D'Annunzio, *Campane* in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1992, pp. 26 – 31.

⁸⁷ C. Pavese, *L'ospite* in *Dialoghi con Leuco'*, Mondadori, Milano, 1974, pp. 119 – 122.

CAPITOLO II

Ossi di pesca... tra scogli e colline

Il carcere

«Tutto è sempre uguale intorno,
un paesaggio di infinito e di sogno
ma io giro gli occhi smarrito
e sono solo solo⁸⁸»

Se le mele rappresentano un frutto simbolicamente onnipresente in *Paesi tuoi* - a sottolineare il legame totalizzante che l'uomo ha con i frutti della terra - è l'arancia⁸⁹ la protagonista del romanzo *Il Carcere*, una scelta non casuale, al di là della collocazione geografica e quindi delle dinamiche produttive, per l'attento Pavese; anche la scelta del frutto si carica di valenze simboliche: la mela/ Gisella denota il sostrato evolutivo della trama tutta intrisa di passionalità e gelosia, viceversa il frutto soleggiato, dal sapore agrodolce ci accompagna dalle atmosfere delle Langhe all'arsa terra calabrese⁹⁰, in cui si concretizza non solo l'esperienza di confino di Stefano/Pavese⁹¹, ma ancor più una vicenda tutta interiore, una cronistoria affidata alla memoria⁹², infatti anche gli esterni, il

⁸⁸ F. Baldinotti, *Di quei giorni mi ricorderò sempre. Desideri e lontananze in Cesare Pavese*, M. Pagliai Editore, Firenze, 2016, p. 21; C. Pavese, *Le poesie*, (a cura di) M. Masorero, Einaudi, Torino, 1998, p. 188.

⁸⁹ «L'indomani fa freddo e c'è il sole sul mare. / Una donna in sottana si strofina la bocca/ alla fonte, e la schiuma è rosata. Ha capelli biondo – **ruvido**, simile alle **bucce d'arancia**/sparse in terra...» versi tratti da *Tolleranza* di C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2012 p. 96; «... gli disse che aveva della **frutta, delle arance**, le prime che si vedevano. Stefano dopo la minestra prese un'arancia, due arance e le mangiò con un pezzo di pane, perché rompere il pane e masticarlo, guardando nel vuoto, gli ricordava il carcere e l'umiltà solitaria della cella. /Si scaldò allora dell'acqua e vi **spremette un'arancia**. Le scorze buttate nella cenere riempivano l'atmosfera col loro **agrote**. /C'era qualcosa di **mordente nella carne**, che Stefano risentì sulla lingua **succhiando l'arancia**.» C. Pavese, *Il Carcere*, Einaudi, Torino, 2012, p. 64 -71- 81. «Il colore rosso di quell'arancia è per Pavese il colore della vita, è un mangiarsi di miti facendo deporre le corazze (le scorze) ...» si veda G. Carteri, *Fiori d'agave*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1993, p. 26.

⁹⁰ «Niente è più greco di queste regioni abbandonate. Anche i colori della campagna sono greci. Rocce rosse o gialle, verdechiaro di fichiindiani e agavi, rosa di leandri e gerani, a fasci dappertutto e colline spelacchiate brunoliva...» si veda G. Carteri, *Il confino di Cesare Pavese a Brancaleone* in *Al confino del mito*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1991, pp. 16 – 21.

⁹¹ In una lettera del 29 febbraio del 1936 scriveva così: «che morso d'affamato, da squalo, da cancro ha la lontananza...», si veda C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino, 2011, p. 145.

⁹² D.Lajolo, *Da «Il carcere» a «Paesi tuoi» in Il vizio assurdo, Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960, p. 223; «Pur adottando il medesimo modello narrativo di Joyce, Pavese vuole assolutamente evitare che l'«onniscienza selettiva» del narratore si traduca in una «consonanza» o fusione della voce narrante col personaggio, attraverso forme di monologo narrato o addirittura citato. Scrivendo *Il carcere* egli opta per una sorta di *psicoracconto*, in cui il narratore non debba mai confondersi col personaggio, adottandone in

mare, le barche ed i paesaggi vengono dipinti e filtrati dalla soggettività del protagonista: un “io” onnipresente e problematico:

«In fondo, l’unica ragione perché si pensa sempre al proprio io è che col nostro io dobbiamo stare più continuamente che non con chiunque altro⁹³»

Stefano, una volta giunto al paesino aveva pensato che in fondo il mare era il mare, ed inizialmente non aveva celato una sorta di felicità patetica nel raccogliere ciottoli e conchiglie, ma quel mare era pur sempre la quarta parete della sua prigione⁹⁴, una vasta parete di colori e di frescura... una prigione⁹⁵ che è precarietà; Stefano non riuscirà infatti a disfare la sua valigia, sempre pronto a ripartire, a soffrire esule in qualsiasi luogo, legato indissolubilmente ad un foglio di carta, tale da asserire che *la prigione consiste nel diventare un foglio di carta*⁹⁶ e in questo lavoro di scavo e di costruzione di sovrastrutture che il protagonista non rinuncia a fare nel corso della vicenda da lui vissuta, si concretizza un rapporto forte e dicotomico tra due figure femminili che diventano centrali nello spaccato del romanzo: Concia ed Elena.

toto il punto di vista, ma non usandone mai le parole o i discorsi interiori. Tecnicamente Pavese ottiene questo effetto grazie ad un’insistenza ossessiva sul nome del personaggio («Stefano sapeva... Stefano era felice») [...]» si veda A. Sichera, *Pavese nei dintorni di Joyce: Le «due stagioni» del Carcere*, in *Esperienze letterarie*, n.3/4, V. 25, 2000, pp. 121 – 152.

⁹³ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (26 maggio 1938), p. 101

⁹⁴ «una storia di limiti traslati in carceri che si sono aperte e chiuse, e in pareti, edificate e sciolte finché il collante della solitudine che la carne stillava le aveva indurite, rendendole indistruttibili, e la tentazione della fuga non aveva che un nome: suicidio» si veda A. Saccà, *Pavese e l’avventura del carcere: Primo impatto in Pavese «irregolare». La compiutezza dell’«incompiuto» e l’umanità degli dei*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.PA.M. Catania, 2005, pp. 151 – 159. «*il Carcere* si colloca al culmine della lunga meditazione pavesiana sulla solitudine...[...] la vicenda è sradicata da ogni antefatto, [...] è data come un fatto metafisico: modo dell’essere, non del fare.» si veda E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell’essere*, Marzorati, Milano, 1972, pp. 191 – 196.

⁹⁵ «La prima divisione focalizza da subito la centralità del tema eponimo del romanzo, e anzi contrappone le due complementari visioni del carcere attorno a cui esso si dipana: l’una legata alla condizione realmente vissuta della carcerazione; l’altra all’idea ossessiva di una cella dalle pareti invisibili che Stefano ha costruito intorno a sé, per vocazione e abitudine al distacco, all’autoesclusione dalla vita. [...]», si veda E. Tonani, *Ritmo del destino e strutture narrative in Pavese. Risonanze del “bianco” tipografico da “Paesi tuoi” a “Il carcere”*, in AA.vv., *Levia Gravia*, X, 2008, pp. 105 – 117. Interessante il contributo della Tonani circa il rapporto tra “bianco” tipografico e valenze simbolico – narrative: «la rimozione di ordine psichico individuale si alimenta in Pavese, da un lato di un’attitudine di tipo per così dire antropologico (alla luce della quale l’interrompersi del *verbum* è una delle forme in cui si declina la *taciturnitas* della civiltà contadina piemontese); e, dall’altro, di una poetica del mito e del simbolo, per la quale il silenzio è ascolto originario, immersione nel mistero delle radici, esposta alla tentazione di una *religio mortis* quale ultimo approdo. [...] Nelle riflessioni di poetica sparse nelle note del *Mestiere di vivere* o sistematizzate in *La letteratura americana e altri saggi*, la nozione di «costruzione» o «struttura» si associa a quella di ritmo, in quanto realizzazione formale di una «poetica del destino» (si veda inoltre S. Bozzola, *Note su Pavese e Vittorini traduttori di Steinbeck*, in «Studi Novecenteschi», XVIII, 1991, 41, pp. 63 – 101). Per Pavese il ritmo è una figura strutturale [...] Discorso analogo vale per il carcere, in cui, delle dieci occorrenze del cambio pagina a fini divisorii, nessuna ha una funzione narrativa in senso stretto [...] al contrario, tre stacchi cadono in concomitanza con il tema centrale del romanzo, quello del carcere [...]; ben cinque in coincidenza o in prossimità di riferimenti e allusioni alla sfera sessuale; gli altri due, infine, rinviano ai temi della solitudine e dell’incomunicabilità.»

⁹⁶ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 82.

Di salmastro e di terra
è il tuo sguardo. Un giorno
hai stillato dal mare.
Ci sono state piante
al tuo fianco, calde,
sanno ancora di te.
L'agave⁹⁷ e l'oleandro.
tutto chiudi negli occhi.
di salmastro e di terra
hai le vene, il fiato⁹⁸.

La compresenza nel romanzo di queste due donne si sviluppa in una dicotomica esplicazione di spazi esterni/interni, ad Elena⁹⁹, disponibile e troppo materna¹⁰⁰, sono attribuiti i soli interni possibili, quelli della camera da letto di Stefano, mentre a Concia vengono attribuiti più spesso gli esterni, quasi a sottolineare poi l'estraneità e il desiderio inappagato che il giovane proverà nei suoi confronti, come l'immagine ricorrente del balcone adornato con gerani rossi indicante emblematicamente: l'invito, l'ostacolo, la chiusura e il desiderio latente. Immagine che riconduce alla terra abruzzese, sublimando una mimesi primitiva e ancestrale tra Concia e il suo antecedente letterario Fiora, protagonista di *Terra vergine*:

È bella come una capra.
Qualcosa tra la statua e la capra.

[...] veniva dalla montagna ed era proprio

una capra, pronta a tutti i caproni.¹⁰¹

O Fiora! – gridò Tulespre vedendola
venire dietro le capre giù pel
viottolo, tra

due spalliere di melagrani, balda
come una
giovenca¹⁰².

⁹⁷ L'agave diventa presenza costante nell'immaginario pavesiano, presenza individuabile anche tra le scritture linfatiche dannunziane. Il paesaggio dannunziano, nella novella "Terra vergine", pare nutrirsi dei succhi agrodolci della terra, dello sguardo avido sotto il sole estivo: «...sotto la rabbia del sole di luglio, bianca e vampante e soffocante di polvere tra le fratte arsicce piene di bacche rosse, fra i melagrani intristiti e qualche agave in tutto fiore...»; il protagonista, Tulespre, richiamato dagli umori della terra, si dirige alla Fara per fare l'amore, lo scenario brulicante che si presenta agli occhi del lettore è quello di una natura tumultuosa e palpitante, che partecipa al rito della sessualità. Si veda G. D'Annunzio, *Terra vergine* in *Tutte le novelle*, cit., pp. 5 – 9.

⁹⁸ C. Pavese, *La terra e la morte* in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino, 2014, p. 17.

⁹⁹ «Elena rappresenta la delusione del rapporto fisico consumato, e Concia incarna l'illusoria speranza di un rapporto d'amore ricco e completo, proprio perché rimane oggetto irraggiungibile del desiderio.» si veda E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano, 1972, p. 196.

¹⁰⁰ G. Peruzzo, *Elena* in *La belva, la carne, l'abbraccio. L'eros nei romanzi di Cesare Pavese*, cit., pp. 23 – 29.

¹⁰¹ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 25.

¹⁰² G. D'Annunzio, *Terra vergine* in *Tutte le novelle*, cit., p. 8.

Lo schema triangolare *donna – terra – sesso*, che intesse le dinamiche narrative pavesiane, aveva infatti già trovato in un’apoteosi cromatica, una densità selvaggia tra le pagine dannunziane, specialmente nella raccolta delle novelle. La donna/giovenca, quale appare Fiora, agli occhi di Tulespre, funge da richiamo sessuale sin da principio, come una ninfa della terra o come novella sirena terrestre per Ulisse, cantando:

«Tulespre s’era immerso nell’umidore dell’erba che qua e là era ancora intatta: sentiva il sangue bollire, fermentare, come mosto vergine, dentro le vene. A poco a poco in quel refrigerio l’arsura gli svampava dai pori; dai mucchi di fieno intorno vaporante gli saliva su per le narici calde una voluttà di profumo; in fondo all’erba udiva brulichii d’insetti, provava su la pelle, ne’ capelli vellicamenti di corpuscoli strani; e il cuore gli palpitava al ritmo selvaggio dello stornello di Fiora... stette in ascolto. Poi si mise a strisciare sul terreno, come un giaguaro contro la preda¹⁰³»

E il ritmo selvaggio della natura conduce ad una complessa e binaria metamorfosi, come si è visto anche in *Paesi tuoi*, dove l’umanità che popola la terra vive una sorta di zoomorfismo¹⁰⁴ e la terra si rivela nella sua conformazione antropizzata¹⁰⁵, mettendo in risalto una sorta di osmosi e mimesi vicendevole che lega l’uomo alle viscere della terra, mettendo in risalto la componente istintiva e irrazionale, così come Concia ne *Il carcere*.

La donna dal sapore caprigno, dalla passionalità trasudante le carni s’aggirava fiera e inconsapevole, quasi fosse un richiamo per gli occhi avidi dei maschi del paese¹⁰⁶, una lupa¹⁰⁷ calabra potremmo dire; quando Stefano pensava a Concia pensava a qualcosa di

¹⁰³ Ivi, p. 6.

¹⁰⁴ «La sua ragazza era Concia, l’amante di un sudicio vecchio e la libidine dei ragazzini. Ma l’avrebbe voluta diversa? Concia veniva da luoghi anche più rintanati e solitari che il paese superiore. Ieri contemplando un balcone dalle latte di **gerani**. Stefano gliel’aveva dedicato respirando voluttuosamente l’aria lucida e forte che gli ricordava quell’elastico passo danzante. Persino le sudice stanze basse dalle madie secolari festonate di **carta rossa** o verde... supponevano il suo **viso caprino** e la sua fronte bassa, e una **torva e secolare intimità**.» si veda C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 26. Per un approfondimento si veda A. Guiducci, *Il Carcere in Invito alla lettura di Pavese*, Mursia, Torino, 1974, pp. 62 – 66; «Gabriella... che **cicalava** sulle nappine rosse dei buoi e sul fetore abominevole dell’acetilene» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 101.

¹⁰⁵ «di qui l’assunzione dei personaggi al ruolo di incarnazioni dell’ambiente, di cui condensano gli aspetti esteriori e i significati più profondi, attraverso una compenetrazione che coinvolge elementi fisici e comportamentali. Tutti i membri della famiglia di Vinverra sono sottoposti a una sorta di processo di imbestiamento e di reificazione, finalizzato a evidenziarne la funzione di emblemi del selvaggio...» si veda T. Scappaticci, *Paesi tuoi e l’immersione nel «selvaggio» in Cesare Pavese: il mito, la donna e le due Americhe*, a cura di Antonio Catalfamo, I Quaderni del CE. P.A.M., Santo Stefano Belbo, 2003, pp. 45 – 64.

¹⁰⁶ «Ma dalle descrizioni che gli fecero, riportò l’impressione che si chiamasse Concia. Se era questa, gli dissero, veniva dalla montagna ed era proprio una capra, pronta a tutti i caproni. Ma non vedevano la bellezza (*Il Carcere*, p. 25) / La sua ragazza era Concia, l’amante di un sudicio vecchio e la libidine dei ragazzini... (ivi, p.26)»

¹⁰⁷ «Era alta, magra; aveva soltanto un seno fermo e vigoroso [...] e delle labbra fresche e rosse, che vi mangiavano. [...] ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d’occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella...» si veda G. Verga, “La lupa”, in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1979, pp. 197 – 201.

selvatico, di inafferrabile, ad un «frutto proibito¹⁰⁸»: «disposta a cedere una volta e poi fuggire¹⁰⁹», legata alla terra e ai suoi frutti, in un rapporto quasi mimetico, per cui il tabacco era bruno¹¹⁰, come il suo collo e Stefano pensava a lei **accovacciata sulle pietre, nuda e bruna**¹¹¹. Immagine che ci riporta alla raccolta *Ossi di seppia* e alla descrizione di Esterina nella poesia *Falsetto* in cui Montale scrive: «Leggiadra ti distendi/sullo **scoglio lucente di sale/e al sole bruci le membra./ Ricordi la lucertola/ferma sul masso brullo**¹¹²;/ te insidia giovinezza,/quella il lacciolo d'erba del fanciullo./L'acqua è la forza che ti temprava, nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi: noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,/ come un'equorea creatura/ che la salsedine non intacca/ ma torna al lito più pura...¹¹³».

E in questa immagine finale emerge dalle distese marine l'affascinante e intrigante Clelia, protagonista de *La spiaggia*, una donna che istaura con il mare¹¹⁴ un rapporto speciale,

¹⁰⁸ E. Romeo, *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone, 1935 – 36*, Editoriale Progetto 2000, Cosenza, 1986, pp. 61 – 83.

¹⁰⁹ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 30

¹¹⁰ *Ivi*, p. 51

¹¹¹ *Ivi*, p. 50

¹¹² Immagine che riprende la descrizione di Clelia nel romanzo *La spiaggia*: «Si parla con strana cautela quando si è seminudi: le parole non suonano più nello stesso modo, a volte si tace e sembra che **il silenzio schiuda da sé parole ambigue**. Clelia aveva un modo estatico di godersi il sole stesa sulla roccia, di **fondersi con la roccia** e appiattirsi al cielo...» si veda C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 34; le immagini del romanzo sembrano schiudersi da una poesia composta nel '34, dedicata a Tina, dove ricorre lo scenario di una spiaggia assolata e silenziosa, mentre una donna si bagna nel mare e due uomini sono a riva e pensano a quel mare che può abbracciare quel corpo: «La donna che nuota/senza rompere l'acqua, non vede che il verde / del suo breve orizzonte. Tra il cielo e le piante/ si distende quest'acqua e la donna vi scorre senza corpo. / [...] Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba. La donna/ vi trascorre sospesa/[...]. Forse il corpo allungato di lei, che è sommerso, / sente l'avidio gelo assorbirle il torpore/delle membra assolate e discioglierla viva nell'immobile verde. [...] / Ora è giunta alla riva e ci parla, stillante nel suo corpo annerito che sorge fra i tronchi. / [...] Pensiamo, distesi/ sulla riva, a quel verde più cupo e più fresco/ che ha sommerso il suo corpo./ Poi uno di noi piomba in acqua e traversa, scoprendo le spalle / in bracciate schiumose, l'immobile verde.» si veda C. Pavese, *Paesaggio in Lavorare stanca*, cit., p. 61.

¹¹³ E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1984, pp. 14 – 15.

¹¹⁴ «Si tratta di un topos ricorrente nelle liriche, quanto nelle opere in prosa. Elemento ancestrale, fluido di vita ed essenza dello sguardo, il mare si attesta un po' come *vox media* identificandosi talvolta con il senso di estraneità, alienazione e indifferenza, talaltra con l'anelito e la speranza. Ed è evidente ancora l'influenza leopardiana: il mare come infinito e infinita attesa [...] e, al contempo si traduce in dissolvimento di sé [...]. Dal mare, dunque, Pavese aspetta una rivelazione dura a manifestarsi che, certo, a volte può coincidere con l'immagine femminile secondo un topos classico nell'elegia, quello, appunto, della fanciulla che viene dal mare:

nempe ad utroque mari iuvenes, ab utroque puellae/venere
[Ovidio, *Ars.am.* I, l 173 e ss]

Anche il paragone tra la propria passione e il mare con le sue tempeste è presente spesso nella tradizione elegiaca; la donna è mutevole e volubile, i suoi capricci fanno di ogni relazione un'ardua traversata, l'uomo è in balia di un destino che spesso non riesce a controllare. [...]» F. Baldinotti, *Di quei giorni mi ricorderò sempre. Desideri e lontananze in Cesare Pavese*, M. Pagliai Editore, Firenze, 2016, pp. 31 – 43. Interessante il contributo della Baldinotti, che ripercorrendo le liriche giovanili, individua continui elementi di contatto tra il mondo dell'elegia classica e le poesie giovanili di Pavese; inoltre «l'elemento acqua, il mare nello specifico, attribuisce alla figura femminile la valenza archetipica della madre: l'acqua del mare trascolora nel fluido amniotico del sentimento primo, quel sentimento ineliminabile d'amore che trattiene il bambino

quasi come un rito di purificazione e di recupero di sé, la donna si concede al mare, l'incontro con l'acqua diventa metafora di un ritrovarsi, di qui l'importanza e l'esigenza di vivere quel momento da sola «vado in acqua da sola/nella vita non ho niente di mio. Mi lasci almeno il mare¹¹⁵», quasi come fosse un segreto tra lei e il mare¹¹⁶, come lo stesso Guido sostiene con il professore:

«L'amico Guido diceva sempre che quello sciaguattio era il vizio di Clelia, il suo segreto, la sua infedeltà a tutti noi¹¹⁷. – Non mi pare, - disse Clelia, - lo ascolto nuda e stesa al sole, e chi vuole ci vede. – chi lo sa, - disse Guido. – Chi sa i **discorsi**¹¹⁸ che una donna come lei si fa fare dalla maretta. Immagino quello che vi dite prima, quando siete abbracciati.¹¹⁹»

nel grembo materno, un rapporto d'unione che si profila come insostituibile e si attesta come identitario e idealizzato [...]

¹¹⁵ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 52

¹¹⁶ «Il tema del paesaggio marino troverà ne *La spiaggia* un approfondimento ulteriore, dove il mare verrà simbolicamente paragonato alla collina. Se Stefano – Pavese ha un rapporto contraddittorio con il mare, con cui Clelia troverà una perfetta intesa, quale non riesce a trovare col marito Doro. Il rapporto Clelia/Pavese-mare è però bene diverso e da non confondere con il rapporto della voce narrante con la spiaggia, che anzi è vista come «mito collettivo, luogo pubblico ma confuso...» (Van de Bossche, 1999, p.729, che si contrappone al mito individuale dell'ulivo, luogo sicuro ma solitario, simbolo incomunicabile della pace interiore (*ibidem*, p. 728), lo stesso tipo di solitudine che in qualche misura Doro (altra parziale proiezione dell'io pavesiano) va a ricercare nelle colline piemontesi durante la gita/fuga dalla moglie... » si veda: R. Riccobono, *Il paesaggio come poesia agli esordi del romanzo pavesiano* in Cesare Pavese, *“tra destino e speranza”*, AAVV, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.PA.M., Santo Stefano Belbo, 2002, pp. 94 – 95. Secondo A. Sichera, il mare ha una grande valenza sensuale: «Esso attira (ed insieme terrorizza) le fanciulle che temono ancora il contatto con l'uomo eppure sono attratte dal sesso, fungendo così da sostituto maschile, attraverso una catena metaforica che lo connette al “bagnarsi” dell'amore.» si veda G. Savoca – A. Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, cit., pp. XXI –LVII.

¹¹⁷ «Il mare, già così antipatico d'estate, d'inverno è poi innominabile: alla riva, tutto giallo di sabbia smossa; al largo, un verde tenerello che fa rabbia. E pensare che è quello d'Ulisse: figurarsi gli altri. [...]» C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino, 2011. Sul rapporto complesso con il mare, sulla dinamica emotiva che lega il mare anche alla figura di Tina, al suo tradimento si legga G. Venturi, *L'inutilità del vivere: per un commento a Lo stendazzo di Cesare Pavese*, Bulzoni, Roma, 2011

¹¹⁸ Questo silenzio che schiuda da sé parole ambigue, questi discorsi segreti che la natura può creare intimamente con l'uomo possono condurre il lettore ad alcuni dei versi più famosi di Montale: «in questi silenzi in cui le cose/s'abbandonano e sembrano vicine/ a tradire il suo ultimo segreto, talora ci si aspetta/ di scoprire uno sbaglio di Natura/il punto morto del mondo, l'anello che non tiene/ il filo da sbrogliare che finalmente ci metta/nel mezzo di una verità...» si veda E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1984, pp. 11 – 12. «Certi colloqui remoti si rapprendono e concretano nel tempo in figure naturali. Queste figure io non le scelgo: sanno esse sorgere, trovarsi sulla mia strada al momento giusto, quando meno ci penso [...]. Quel che mi dice il campo di granturco nei brevi istanti che oso contemplarlo, è ciò che dice chi si è fatto aspettare e senza di lui non si poteva far nulla. [...] Tra noi non occorrono parole... [...] A me basta quell'occhiata furtiva che ho detto, e il cielo vuoto si popola di colline e di parvenze», tratto da *Il campo di granturco* di C. Pavese, *Fine d'Agosto*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 10 – 12. Nel racconto fortemente simbolico, Pavese/uomo nel trovarsi di fronte un campo di granturco ascolta il fruscio dell'aria e ricorda la sua infanzia e la sua adolescenza, il tempo dell'audacia e della spensieratezza; di quel bambino tutto è morto, solo un grido permane, quel grido lanciato alle colline familiari che gli pareva fossero lì ad attenderlo e di questo ricorda il silenzioso colloquio con le figure naturali, un colloquio di montaliana memoria. «I simboli che ciascun di noi porta in sé, e ritrova improvvisamente nel mondo e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto, sono i suoi autentici ricordi. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo. [...] Sono una realtà enigmatica e tuttavia familiare, tanto più

«Tutta la spiaggia brulicava e vociava – per questo Clelia alla sabbia di tutti preferiva gli **scogli**, la pietra dura e sdruciolevole¹²⁰»

Sei riarsa come il mare,
come il **frutto di scoglio**,
e non dici parole
e nessuno ti parla¹²¹.

Tra i sassi, dalla roccia arsa della terra calabra sguscia una donna/capra che scalza conduce la sua danza in un rito ancestrale: quello dell'acqua; la stessa ritualità dell'abbeverarsi che - come si è visto precedentemente - trova la sua dimensione nella ritualità mitica, vede l'infittirsi di una rete semantica complessa e metonimica. Stefano «ne stringeva con le mani i fianchi (anfora/donna) svelti e umidicci, e sollevandola di peso se la portava alle labbra. Scendeva con l'acqua un sapore terroso, aspro contro i denti, che Stefano godeva più dell'acqua e gli pareva il sapore stesso dell'anfora. C'era dentro qualcosa di **caprigno, di selvatico e insieme dolcissimo, che ricordava il colore dei gerani**¹²². Anche la donna scalza, come tutto il paese, andava ad attingere acqua con un'anfora come quella.¹²³». L'acqua stessa subisce una metamorfosi complessa tale da racchiudere in sé l'immagine della mammella e del latte di capra e allo stesso tempo nel gioco sinestetico dei gerani rinviare nuovamente a Concia. Le stesse anfore come anticipato in precedenza subiscono una sorta di trasformazione antropomorfa: «tutte

prepotente in quanto sempre sul punto di rivelarsi e mai scoperta.» si veda C. Pavese, *Stato di grazia*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 132 – 136.

¹¹⁹ C. Pavese, *La spiaggia*, cit. pp. 34 – 35.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 34

¹²¹ C. Pavese, *La terra e la morte in Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino, 2014, p. 18.

¹²² «Un muricciolo di mattoni la chiudeva, e colonnine tutt'intorno reggevano travi di legno posate a pergola. Sul muricciolo c'erano vasi di **gerani scarlatti**, e le **punte scure** dei pini affioravano intorno» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, Einaudi, Torino, 2016, p. 90; sono presenze costanti i **gerani**, protagonisti di un tempo soleggiato e sensuale che richiama i filtri purpurei e invitanti della terra: donna e madre. Si pensi poi al personaggio femminile di Sandiana, protagonista di *Storia segreta*, racconto composto tra il novembre del '43 e l'agosto del '44 e al suo rapporto fortemente simbolico con i gerani (l'immagine della donna scalza e alla finestra desta il ricordo di una "Concia langarola"); «invece i **gerani** che la Sandiana teneva sulla finestra, mi parevano davvero città. Avevano un colore vivacissimo come soltanto i rosolacci, ma dalla forma complicata e dalle foglie si capiva che non crescono in terra. S'avvicinava l'ora che ne avrei veduti molti in pianura, sui terrazzi delle ville. **Quando vedevo la Sandiana alla finestra per bagnarli, mi pareva che anche lei fosse qualcosa di mai visto, di scarlatto come loro**» si veda C. Pavese, *Storia segreta*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 167.

¹²³ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 9; Si ricorderà a tal proposito l'aggettivo **caprigno** che in sequenze precedenti l'autore aveva utilizzato per la descrizione della donna, così parimenti per i gerani che erano stati posti in parallelo alla figura femminile in un mirabile intarsio di rimando senza interruzione: ciclico e sensuale.

queste anfore erano dolci e allungate, d'un colore tra il bruno e il carnicino, qualcuna più pallida. Quella di Stefano era lievemente rosata, come una guancia esotica¹²⁴»

Concia attraversò la cucina col passo di sempre: era scalza¹²⁵. Stefano vide nell'angolo l'anfora consueta. Concia aggiustava qualcosa sul fornello acceso e subito se ne levò un fortore di aromi e di aceto. Lontano, nella casa, vociavano. Concia si volse senza imbarazzo, col suo gesto di scatto: la luce era già tanto vaga da uniformare su quel viso i toni bruni e carnicini (donna/anfora)¹²⁶.

Se da un lato dunque Concia si connota come la terra del desiderio¹²⁷, la terra che attrae, la terra dell'esplorazione - che partecipa all'evento, all'invito infatti Stefano *osservava sui ciglioni certi lunghi steli violacei palpitanti* -, dove la scelta del tabacco¹²⁸ come similitudine del collo della donna non fa altro che acuirne il desiderio e la dipendenza da essa; dall'altro Elena¹²⁹ diventa metafora della terra/madre, terra protettiva e al contempo prigioniera, perché avvinghia e succhia le energie dei suoi figli nello stesso tempo in cui vuole accudirli; ed è nel rapporto con Elena che emerge tutta la complessità del rapporto di Pavese con la donna¹³⁰ e con la madre: «*se nascerai un'altra volta dovrai andare adagio anche nell'attaccarti a tua madre. Non hai che da perderci*¹³¹». La donna accondiscendente e sommessata, quella che soddisfa il desiderio atavico dell'uomo/bestia e che perde la sua identità; Elena, infatti, accetta di "fare da corpo" a Stefano, un corpo che Stefano possiede, che desidera e nello stesso tempo respinge¹³², nulla più del rapporto

¹²⁴ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 9

¹²⁵ «Nelle gambe quel pomeriggio gli durò il gelo delle **mattonelle rosse**, che lo fece pensare ai **polpacci nudi di Concia** e se ancora camminava a piedi scalzi sul pavimento della sua cucina.» si veda C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 70.

¹²⁶ *Ivi*, p. 45 – 46.

¹²⁷ «Se, invece di quell'Elena, l'avesse abbracciato e baciato la ragazza dei gerani/ l'immaginò gaia e danzante, stupita sotto la fronte bassa, innamorata selvaggiamente di lui. Ne vide, con un rimescolio, le chiazze brune dei seni». *Ivi*, p. 16 – 17.

¹²⁸ «Il tabacco, che vendono nell'ultima casa/ ancor umida, all'orlo dei prati, ha un **colore/ quasi nero e un sapore sugoso**: vapora azzurrino.»; versi tratti da "Grappa a settembre" in C. Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 32.

¹²⁹ «L'Elena del romanzo, in fondo, è simbolo della moglie, con quel suo "corpo vivo, quotidiano, insopprimibile" che sembra proprio la definizione della quotidianità di un rapporto coniugale, nel bene e nel male. Un tema ricorrente, quello della moglie, che attraversa molte opere di Pavese, come il rapporto tra il protagonista de *La casa in collina* e Cate, la ragazza amata in gioventù e ricomparsa con un figlio alla quale il protagonista chiede di sposarlo appena ha il sospetto che il figlio sia suo. [...]» si veda G. Lauretano, *La traccia di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano, 2008, pp. 61 – 94.

¹³⁰ «Tipologia delle donne: quelle che sfruttano e quelle che si lasciano sfruttare. Tipologia degli uomini: quelli che amano il primo tipo e quelli che amano il secondo. Le prime sono melliflue, urbane, signore. Le seconde sono aspre maleducate, incapaci di dominio di sé. [...] tutti e due i tipi confermano la *impossibilità* di comunione umana. Ci sono servi e padroni, non ci sono uguali.» Si veda C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (15 ottobre 1940), p. 205.

¹³¹ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (22 gennaio 1938), p. 83

¹³² Nella cartella *Fallimenti '41 e '42 - e '47*, tra i 39 fascicoli, si può trovare un frammento di racconto dal titolo [*Wanda*], che – pur arrestandosi alle prime battute – pare restituire al lettore alcune suggestioni del rapporto Stefano – Elena, soprattutto in riferimento al sentimento contrastante, che vede il protagonista e voce narrante recarsi a casa di Wanda e giacere con lei, ma allo stesso tempo provare repulsione e nausea

sessuale vuole Stefano dagli incontri notturni con Elena, che si mostra vulnerabile, fragile e allo stesso tempo troppo materna. Nel paradigma conflittuale, che diventa emblema dello spazio interiore di Stefano, ogni dolcezza, ogni contatto, ogni abbandono, andava serrato nel cuore come in un carcere e disciplinato come un vizio, e più nulla doveva apparire all'esterno, alla coscienza. Più nulla doveva dipendere dall'esterno: né le cose né gli altri dovevano potere più nulla¹³³. Anche il personaggio di Clara in *Fine d'Agosto* diviene "detestabile" da parte dell'io narrante proprio per il suo essere docile e troppo materna:

«Se Clara si fosse almeno irritata per la mia agitazione e non mi avesse atteso con tanta docilità. [...] Io detesto la gente sicura di sé, e per la prima volta detestai Clara. [...] C'è qualcosa nei miei ricordi d'infanzia che non tollera la tenerezza carnale di una donna – sia pure Clara. [...]. Clara, poveretta, mi volle bene quella notte come sempre. [...] Ma ormai io **non potevo più perdonarle di essere una donna, una che trasforma il sapore remoto del vento in sapore di carne**»¹³⁴.

La sessualità in Pavese è marcata fortemente dall'incapacità di sostenere un rapporto adulto con la donna; «la presenza del corpo, nonché accentuare gli elementi sensuali dell'amore, li abolisce, facendosi portatore di istanze narcisistiche che consegnano i due della coppia alle loro fantasie di appaganti contatti pregenitali. Il corpo, strumento dell'amore, si fa testimone dell'incapacità d'amare, cioè di sostenere un autentico rapporto genitale adulto¹³⁵».

«Elena non era un'immagine che la si poteva chiudere oppure allontanare o godere nel cuore come tutto quello che si vagheggia ma non si possiede, **Elena era un corpo: un corpo vivo, quotidiano, insopprimibile, come il suo**¹³⁶». Dopo che la passione è stata consumata s'avverte nelle parole di Stefano un sordo e cupo fastidio:

«Elena usava una voce cupamente stridula, rustica e casalinga... aveva qualche pelo sul labbro, e i capelli attergati e sciatti della massaia¹³⁷... lo **indisponeva**, il sorriso sensuale e

nei suoi confronti: «Mi guarda invece imbronciata come una figlia offesa e non pensa che aspetto soltanto che si alzi e mi lasci qui solo [...]» C. Pavese, *[Wanda], Racconti*, cit., pp. 795 – 796.

¹³³ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 41

¹³⁴ C. Pavese, *Fine d'Agosto*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 8 – 10. «La donna, che pure verifica il passaggio alla comprensione del mondo, ne è anche un limite evidente, una dea bifronte che chiama ai riti di fecondità per poi portare l'uomo nel nulla, uccidendogli quella percezione incontaminata del vero da cui nascono i sogni destinati ad addolcire la tragica saggezza dell'essere maturo» si veda B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno Editrice, Roma, 2003, p. 215.

¹³⁵ E. Gioanola, *Corpo e corporeità nell'opera di Pavese, Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., p. 85.

¹³⁶ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 42

¹³⁷ «Elena aderì con tutto il corpo fresco al suo. /Era un poco rossa e scarmigliata, e si cingeva a casaccio la gonna come si cinge un grembiale da cucina. / L'istante era passato, e nel buio **quel corpo** s'era così frettolosamente rivestito.../ Elena aveva fatto i conti senza la **sua sete di solitudine**» si veda C. Pavese, *Il*

beato che **invadeva** per qualche attimo quelle labbra e quelle palpebre **inchiodate** sul guanciale¹³⁸. Concia rise silenziosa, schiudendo le labbra e rigettandosi indietro i capelli col braccio. La sua bocca era senz'altro **beata e carnosa**, come supina su un guanciale¹³⁹»

Quel sordo, ma anche inspiegabile, fastidio che avvertiva anche Giorgio nei confronti di Cilia, nel vederla sorridente e magari in attesa di lui; personaggi protagonisti entrambi del racconto *Viaggio di nozze*¹⁴⁰. Un rapporto strano quello dei due novelli sposi, era Cilia che aveva sposato Giorgio – come tiene a precisare l'io narrante - che, nel momento in cui la donna era venuta a mancare, si era reso conto di tutto il male che le aveva fatto; nel modo più semplice e inquietante possibile: non riuscendo a ricambiare il suo amore e il suo affetto¹⁴¹, preso da ombrose inquietudini¹⁴². L'ombra amorfa e indifferente che ricade anche sulla coppia Clelia – Doro, protagonisti del romanzo *La spiaggia*, in cui è Doro a manifestare quella sorda fissità dell'abitudine, quella solitudine malata presente ed imperante, che lo rende apatico, inquieto, solitario, taciturno, incommensurabilmente lontano. Emerge ancora una volta tutta la drammaticità di Pavese di vivere il rapporto uomo – donna in modo adulto, tuttavia le coppie Elena/Stefano e Cilia/Giorgio invitano ad osservare la figura femminile descritta da Pavese, quella melliflua¹⁴³, urbana ed accondiscendente che viene però sfruttata dall'uomo incapace d'amarla, che si racchiude nell'immagine di Elena che “si faceva tollerabile, diventava una donna qualunque ma buona, un'inamabile e rassegnata presenza come le galline, la scopa o una serva. /in quest'umiltà, pensò Stefano, era tutta la forza di lei, in quest'umiliata sopportazione che fa appello alla tenerezza e alla pietà del più forte. Meglio il viso levato, senza rossore né dolcezza, di Concia; meglio l'impudicizia dei suoi occhi. Ma forse anche Concia sapeva

Carcere, Einaudi, Torino, 2012, p. 56 – 57; «Elena non pareva imbarazzata: occhi chini, sbirciava la stanza senza evitare i suoi. Non era rossa, ma smorta. / Elena gli si afflosciò sotto un gemito», *ivi*, p. 68.

¹³⁸ *Ivi*, p. 43

¹³⁹ *Ivi*, p. 45

¹⁴⁰ “Io provavo un'ombra di risentimento a quel segno di una gioia che non sempre dividevo (si pensi al fastidio che prova Stefano nel vedere Elena così intimamente affettuosa, tale da aver necessità di autoconvincersi che “tra loro, non ci fosse nulla se non quello sfogo modesto/ solo così riusciva a condividere il discorso...” – *Il Carcere*, cit., p. 37). «Lei mi ha sposato e se la gode» pensavo. [...] C'erano giorni che non tornavo a casa volentieri. Mi urtava pensare che l'avrei inevitabilmente trovata in attesa [...]”; si veda C. Pavese, *Viaggio di nozze*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 465 – 477.

¹⁴¹ «Nel racconto *Viaggio di nozze*, Pavese si affanna infatti a descrivere, sotto la freddezza scontata delle parole, quale sarebbe stata la vita desolata della donna che avesse accettato di sposarlo» si veda per un approfondimento: D. Lajolo, *La donna dalla voce rauca* in *Il vizio assurdo, Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960, p. 120; «Nel momento stesso che Pavese ribadisce l'ineluttabilità del destino – solitudine, riaffiora la condanna di esso la cui radice è l'im maturità: l'esortazione a se stesso a seguire la solitudine, non è altro che una difesa, la più scoperta, di ristabilire un equilibrio difficile tra sé e il mondo. Il ragazzo – uomo di *Viaggio di nozze*, come il narratore, giunge alla solitudine per un processo di astrazione dalla realtà esteriore...» si veda G. Venturi, *Pavese*, cit., pp. 38 – 49.

¹⁴² “In verità, le dovevo troppe cose, e non sapevo ricambiarla che con un cieco sospettare i suoi motivi. / Vivere sempre assorto in sé è cosa deprimente, perché il cervello abituato al segreto non si perita di uscire in sciocchezze inconfessabili, che mortifica chi le pensa. La mia attitudine agli ombrosi sospetti non aveva altra origine” si veda C. Pavese, *Viaggio di nozze*, cit., pp. 465 – 471.

¹⁴³ Si veda nota 57.

gettare le occhiate del cane¹⁴⁴”. Elena diventa molle e fresco corpo, che si scontra e che aderisce a quello di Stefano in un amplesso che nulla ha di intimo ed affettuoso, ma si concretizza nella climax ascendente del rapporto sessuale, in quello che Stefano definisce “*sfogo modesto*¹⁴⁵”; la stessa Elena poi viene chiamata “quel corpo”, perdendo completamente la sua dimensione interiore; e come in poco tempo si gela il sorriso di Cilia per via di quella spigolosità ombrosa di Giorgio, allo stesso modo vediamo mutare Carlotta¹⁴⁶, altra presenza femminile che pare annullarsi e sfibrarsi nei confronti di un uomo/orso, laconico e intrappolato nella sorda consapevolezza che tutto è fuggevole e fittizio.

«Ma con Elena Stefano non amava parlare; quella sorda tristezza che nasceva dalla loro intimità gliela, faceva odiare e ripensare nei gesti più sciatti. Se Elena avesse osato un giorno un gesto, una parola, di vero possesso, Stefano l’avrebbe strappata da sé. E anche quel piacere che si rinnovava tra loro al mattino e che Elena mostrava di ritenere futile, pure godendolo come cosa dovuta, lo snervava e incatenava troppo al suo carcere. Bisognava isolarlo e togliergli ogni abbandono¹⁴⁷»

«Per possedere qualcosa o qualcuno, occorre non abbandonarglisi, non perdersi dietro la testa, restargli insomma superiore. Ma è legge della vita che si gode solamente ciò in cui ci si abbandona¹⁴⁸.»

A queste immagini femminili si accosta anche la protagonista femminile del romanzo *La casa in collina*: Cate. Questa donna vive la dimensione di Cilia/Carlotta/Elena soltanto nello spaccato giovanile dell’incontro con Corrado, che noi conosciamo attraverso un *flashback* del protagonista, per poi presentarsi nel periodo adulto, quando lo incontra nuovamente, con una tempra differente, non più vittima e succube, ma viva e reattiva. In un primo momento dunque questo sordo fastidio che attanaglia i protagonisti maschili delle opere pavesiane lo si incontra anche in questo romanzo: «ma la gioia di quel rossetto mi diede ai nervi, mi chiarì che per me lei non era che sesso. Sesso¹⁴⁹ sgraziato e

¹⁴⁴ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 37 e p. 54.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 37.

¹⁴⁶ “Non che Carlotta fosse un mistero. Era anzi una di quelle donne **troppo semplici** – poverette – che se tralasciano un momento di esser fedeli a se stesse e tentano un sotterfugio o una civetteria, **diventano irritanti**. Ma finché sono semplici, **nessuno le nota**.” Si veda il racconto *Suicidi* di C. Pavese, *Tutti i racconti*, cit., pp. 608 – 623.

¹⁴⁷ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 42.

¹⁴⁸ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (16 novembre 1937), p. 53.

¹⁴⁹ Una complessità, quella del rapporto Pavese – sesso, che si esplica in tutta la produzione e trova un sapore mitico e profetico nelle parole dell’indovino Tiresia: «Non c’è dio sopra il sesso. È la roccia, ti dico. Molti dei sono belve, ma il serpente è il più antico di tutti gli dei. Quando si appiatta nella terra, ecco hai l’immagine del sesso. C’è in esso la vita e la morte. Quale dio può incarnare e comprendere tanto [...]. Il sesso è ambiguo e sempre equivoco. È una metà che appare un tutto. L’uomo arriva a incarnarselo, a viverci dentro come il buon nuotatore nell’acqua, ma intanto è invecchiato, ha toccato la roccia. Alla fine un’idea, un’illusione gli resta: che l’altro sesso ne esca sazio. Ebbene, non crederci: io so che per tutti è una vana fatica.». Tiresia spiega a Edipo, che il sesso è un dio potente, poiché possiede la vita e la morte insieme, ma

fastidioso. E una pena, saperla tanto scontenta e ignorante. Si correggeva, a volte, ma aveva degli sciocchi entusiasmi, delle brusche resistenze e ingenuità che irritavano. L'idea di essere legato, di doverle qualcosa, per esempio del tempo, mi pesava ogni volta¹⁵⁰», e nel '39 lo stesso Pavese annotava nel Diario:

«Mistero perché non ci basti scrutare e bere in noi e ci occorra riavere noi dagli altri. [Il sesso è un incidente: ciò che ne riceviamo è momentaneo e casuale; noi miriamo a qualcosa di più riposto e misterioso di cui il sesso è solo un segno, un simbolo¹⁵¹].»

Pavese nella sua inquieta, infinita e vana ricerca problematizza il concetto stesso dell'amore, proprio perché dopo la sua delusione amorosa non riesce a proiettarsi né a fidarsi di un'altra donna¹⁵², esacerbando il male oscuro da cui è attanagliato, quasi logorandosi volontariamente «in sostanza mi godevo già quel piacere di rancore saziato, di occasione felicemente perduta, che è poi divenuto per me un'abitudine¹⁵³.» Sempre nel '39 appuntava: «la compagnia di una persona amata fa soffrire e vivere in stato violento. Bi/sogna scegliere la compagnia di chi ci sia indifferente, ma allora il nostro rapporto con lei è pieno di riserve mentali, e si desidera continuamente star soli, e dentro di noi la si abolisce¹⁵⁴». La paura di perdersi, di soffrire nuovamente la schiavitù di un rapporto amoroso, la paura di essere sinceri e di denudarsi conduce alla convinzione che si possa fare a meno dell'amore che è sofferenza, relegando il rapporto con l'altro sesso ad una questione corporea, di mera fisicità, credendo illusoriamente di non soffrirne, di vincere così la donna che lo aveva a suo tempo vinto. E allora Stefano/Pavese di fronte ad Annetta, donna che gli viene offerta, pensa di potersi liberare da quel tormento interiore rinunciando a quel corpo «Stefano cominciò a capire quanta forza gli veniva da quella povera Annetta casualmente rispettata. Non da lei; ma dal suo proprio corpo, che trovava un equilibrio in se stesso e ridava un'energica pace anche all'animo. Si disse quanto era sciocco ch'egli avesse cercato con orgoglio d'isolare i suoi pensieri, e lasciato il suo corpo sfibrarsi nel grembo di Elena. Per essere solo davvero, bastava un nonnulla: astenersi¹⁵⁵», ma nella stessa scrittura appare chiaro che la rinuncia non deriva da nobile sentimento,

è ambiguo e insidioso e l'indovino, avendo sperimentato sia l'esser uomo sia l'esser donna sentenza che esso si costituisce come un'illusione e una vana fatica. Si veda C. Pavese, *I ciechi* in *Dialoghi con Leuco'*, Mondadori, Verona, 1974, pp. 51 – 52.

¹⁵⁰ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 11.

¹⁵¹ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (15 maggio 1939), p. 154.

¹⁵² «...prima di allora gli incontri e gli scontri, anche se seguiti da esaltati atti di disperazione e svenimenti, erano manifestazioni della sua esasperata sensibilità, non amori. Questa è invece la donna dell'incontro pieno. Pavese ne è pervaso, fin dal primo giorno... [...]. Perdendo questa donna perde la speranza, la tenerezza per la donna, il senso della famiglia, la sicurezza d'essere uomo, la dolcezza della paternità, l'incanto di poter aver un figlio... [...]. Dopo quel tradimento ogni donna sarà considerata e rappresentata da Pavese in tutti i suoi racconti e romanzi semplicemente come un frutto di carne o come l'espressione dell'indifferenza e dell'infedeltà...» si veda D. Lajolo, *La donna dalla voce rauca* in *Il vizio assurdo, Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960, pp.104 - 125.

¹⁵³ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 12.

¹⁵⁴ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (26 aprile 1939), p. 151.

¹⁵⁵ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 80.

ma da una sorta di repulsione che egli aveva del corpo di Annetta «...pur sapendo di farlo solamente per disgusto, s'era astenuto da lei /...l'aveva rispettata per semplice disappetenza¹⁵⁶»

Nell'immaginario di un'oasi notturna che polverizza in maniera illusoria le dinamiche problematiche che la luce del giorno svela all'esterno, compare tutta la complessità del desiderio e della voluttà che Stefano anela densamente nei confronti della donna/terra, Concia: «*stava disteso occhi chiusi e poneva quelle parole lente sulle labbra di Concia e sfiorando il braccio di Elena pensava a quello bruno di Concia*¹⁵⁷».

Tuttavia non solo la donna vive indissolubilmente la sua mimesi con la terra, anche l'uomo vive una sorta di metamorfosi ovidiana, si pensi al mendicante che Stefano incontra sulla torrida strada che usciva dal paese:

era **seminudo e coperto di croste**¹⁵⁸, d'un **colore bruciaticcio** come la sua barba... [...]. La **carne nuda** fra i **brandelli** di sacco appariva e riappariva **inerme e oscena** come carne di piaga: il corpo vero di quel vecchio erano i cenci e il sudiciume, le bisacce e le **croste**; e intravedere sotto tutto ciò una **carne nuda** faceva rabbrivire [...]. Stefano invece lo fantasticava, e a poco a poco ne faceva in quella strada riarso un esotico oggetto vagamente **orribile**, qualcosa come un **rachitico groviglio di fichidindia**¹⁵⁹, **umano e crostoso di membra invece che di foglie**. Erano atroci quelle **siepi grasse**, ammassate **carnosamente** come se l'aridità della terra non conoscesse altro verde, e quei fichi giallicci che incoronavano **le foglie fossero davvero brandelli di carne**¹⁶⁰.

Una metamorfosi che in qualche modo restituisce al lettore una serie di suggestioni di rimando: non solo l'immagine delle croste sulla pelle diventa emblema di questa compenetrazione terra/uomo, come si era potuto vedere già nella descrizione di Concia fatta a Stefano da Giannino «...e lei s'alzava la sottana per sedersi a pelle nuda sopra l'erba come i cani. È la prima donna che ho toccato. Sulle natiche aveva il callo e la crosta.¹⁶¹», ma anche un dipanarsi di immagini amorfe e orribili che definiscono non più una natura gaudente e propositiva, ma speculano attorno al male del mondo reso tangibile e visibile proprio dai prodotti della natura e dai suoi figli che ad essa fanno

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 81.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 43; «desideroso dell'amplesso di ogni donna, triste ed esausto appena l'amplesso avviene; ...e mentre è ancora caldo, segue il vero amplesso con un'altra donna, quello che non sarebbe potuto avvenire» per un approfondimento si veda D.Lajolo, *Il vizio assurdo, Storia di Cesare Pavese*, cit., p. 104 - 125.

¹⁵⁸ «E allora mi accorsi che i poveri, tutti quelli che stanno sugli angoli, e sono storpi, sono ciechi, hanno le croste, erano prima giovanotti come Amelio.» si veda C. Pavese, *Il Compagno*, Einaudi, Torino, 2013, p. 16.

¹⁵⁹ «...e fiutavo la terra, la luna, il caprifoglio. Passammo sotto il ciglione dei **fichidindia**. I cespugli e i tronchi sulle coste scoperte facevano mille giochi di luna. C'era un fiato leggero che pareva il respiro della notte» C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 88 – 89.

¹⁶⁰ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 52

¹⁶¹ *Ivi*, p. 49

inesorabilmente ritorno. Il qualificativo “nudo¹⁶²” è inoltre un altro dei termini-chiave che intesse sia le scritture in prosa sia quelle in versi caricandosi di complessi spettri semantici; Concia in qualche modo si pone in parallelo con Dina «è un piacere distendersi nuda sull'erba già calda/e cercare con gli occhi socchiusi le grandi colline...¹⁶³». Nuovamente dunque l'uomo diventa natura e la natura vive un processo di antropomorfismo, dove è evidente che ad accomunare le immagini mendicante/siepi sono il sole ed i suoi effetti - le carni bruciate ed arse - e la carnosità di questo groviglio foglie/**brandelli**¹⁶⁴ di carne, come se in quella terra non esistesse altra forma di vegetazione, come se essa ne ignorasse l'esistenza, ma nell'immagine di questa metamorfosi del mendicante e contemporaneamente delle siepi, si può vedere tutta la problematicità nella definizione della natura che vive un profondo contrasto tra rappresentazione di madre benigna e al contempo madre maligna, che in qualche modo filtra le suggestioni del periodo tardo ottocentesco e decadente¹⁶⁵: «Stefano aveva sovente immaginato che il **cuore di quella terra** non poteva **esser nutrito d'altro succhio**, e che nell'intimo d'ognuno si nascondesse il **groviglio verdastrò**¹⁶⁶./Pensò che forse da mesi la salsedine, i fichi, i **succhi di quella terra, gli mordevano il sangue tirandolo a sé**¹⁶⁷./Era il mare, sempre remoto e agitato, ma scolorito come il ficodindia del sentieraccio sulla spiaggia¹⁶⁸./...ma Stefano non fece in tempo a sorridere della sua

¹⁶² E. Gioanola, *Corpo e corporeità nell'opera di Pavese, Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., pp. 83.

¹⁶³ C. Pavese, *Pensieri di Dina in Lavorare stanca*, cit., p. 77.

¹⁶⁴ Semplicemente come ponte analogico emotivamente inteso la visione di questi brandelli crea assonanza semantico - letteraria con il componimento di G. Ungaretti, *San Martino del Carso*: «Di queste case/non è rimasto/che qualche/**brandello** di muro./Di tanti/ che mi corrispondevano/ non è rimasto/ neppure **tanto** ...», dove i brandelli di muro, emblema della drammaticità della guerra, rimandano in modo altrettanto atroce e drammatico all'uomo massacrato dalla guerra, alla dissoluzione, allo smembramento del corpo e alla riduzione di quest'ultimo in inermi e silenti brandelli; una drammaticità che si può leggere parimenti nella visione del mendicante, dove i brandelli di sacco diventano in realtà l'unico vero tessuto del corpo dell'uomo, un corpo la cui dissoluzione lo conduce ad una lenta e atroce metamorfosi che lo ricondurrà alla terra, alla madre-terra; per il componimento di G. Ungaretti, si veda G. Baldi – S. Giusso – M. Razetti – G. Zaccaria, *Il primo Novecento e il periodo tra le due guerre, Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. G, Paravia, Torino, 2000, pp. 385 – 386.

¹⁶⁵ «Le radici dei vecchi salici abbarbicate all'argine sembravano viluppi di colubri, i tronchi avevano strani atteggiamenti di corpi umani torti dal dolore... [...] Mandre grasse e verdi di foglie galleggiavano attorno...» si veda G. D'Annunzio, “Ecloga fluviale” in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1992, pp. 59 – 75. Si veda poi il microsaggio *La vegetazione malata del Decadentismo* in G. Baldi – S. Giusso – M. Razetti – G. Zaccaria, *Il Decadentismo, Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol. F, Paravia, Torino, 2000, pp. 230; si veda inoltre, sul rapporto di Pavese con D'Annunzio, S. Costa, *Pavese e D'Annunzio*, in *Cesare Pavese oggi*, Atti del convegno internazionale di studi (San Salvatore Monferrato, 25 – 27 settembre 1987), a cura di G. Ioli, Città di San Salvatore Monferrato, 1989, pp. 147 – 158; Gioanola, E., *Il decadentismo*, Roma 1972; Salinari, C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Milano 1960; Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1964.

¹⁶⁶ C. Pavese, *Il Carcere*, cit., p. 52

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 62

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 70

ipocrita ingenuità, che lo prese **un terrore**. Quello della spiaggia, del ficodindia, **del succo verde penetrato nel sangue**¹⁶⁹.»

E nell'immaginario visionario e simbolico di Stefano si concretizza in maniera totalizzante la mimesi della donna con la terra, i misteri dell'una si fanno riflesso nei misteri dell'altra così da confondersi e compenetrarsi irrimediabilmente:

«...e la terra era tornata selvatica, sola, come l'avevo conosciuta da ragazzo. Dietro ai coltivi e alle strade, dietro alle case umane, sotto i piedi, l'antico **indifferente cuore della terra** covava nel buio, viveva in burroni, in radici, **in cose occulte**, in paure d'infanzia¹⁷⁰»

«...ma **nella donna** bisogna penetrare, frugare, e **tutto accade nelle viscere**, nelle radici della carne. E poi quel sangue, quella vita che si forma, che matura subdola, segreta e tremenda...¹⁷¹»

Assimilazione della donna alla terra significa anche, se la terra e la collina formano gli elementi costitutivi della memoria infantile del soggetto lirico, tentativo di incorporazione della donna a sé, nella disperazione di un possesso costretto a fagocitare l'oggetto del desiderio per incapacità di trattenere con questo un rapporto veramente maturo¹⁷². La natura vive la sua profonda metamorfosi e in qualche modo riflette le inquietudini dell'inconscio, i fantasmi e le pulsioni più intime:

«non conoscevo per nome i fiori del suo giardino, e di certi **scarlatti, carnosì, osceni**, non seppi dirle proprio nulla. Le ridevano gli occhi parlandone. – I cattivi pensieri notturni, - le dissi – diventano fiori¹⁷³»

«col suco/de' tuoi pomi e il profumo de' tuoi fiori, / sono una perla pallida di muco¹⁷⁴. /Sparvero i bianchi e rossi alberi.»

Il vischio

«In disparte da loro agili e sane,/ una spiga di fiori,/anzi di dita/**spruzzolate di sangue**, dita umane/l'alito ignoto spande di sua vita ...»¹⁷⁵

Digitale purpurea

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 81

¹⁷⁰ C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino, 1994, p. 5.

¹⁷¹ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (15 gennaio 1938), p. 77.

¹⁷² E. Gioanola, *Corpo e corporeità nell'opera di Pavese, Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., pp. 87.

¹⁷³ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 31.

¹⁷⁴ G. Pascoli, *Il vischio*, in *I primi poemetti*, DeAgostini, Novara, 2005, pp. 44 – 48;

¹⁷⁵ G. Pascoli, *Digitale purpurea*, in *I primi poemetti*, cit., pp. 74 – 78;

A cento a cento, Lalla, proruppero,

le foglie grasse, rossastre, simili

a lembi di carne, chiazzati

i fiori, o Lalla, di sangue umano

(D'Annunzio, *Canto novo*¹⁷⁶, IX, vv. 21 – 24)

E il groviglio umano trova la sua esplicazione in una *climax* ascendente, che vede Tulespre e Fiora correre e inseguirsi tra le viscere della terra abruzzese, tutta vibrante e partecipe all'evento:

«Dall'umidità estuosa del terreno pullulava, scoppiava una forza giovine e aspra di tronchi, di virgulti, di steli, simili a colonne malachite, striscianti in basso, attorcigliantisi con spire di rettili, abbracciantisi in impeti di lotta per un'occhiata di sole. Le orchidee gialle turchine vermiglie, i rosolacci sanguigni, i ranuncoli aurei screziavano tutta quella vivente verzura avida di umore; le edere, i caprifogli si slanciavano tra fusto e fusto, si stringevano in volute inestricabili d'intorno alle scorze; dai frutici chiusi le bacche pendevano a corimbi; ed era al vento una tempesta immensa, era come un respirare, un alenare di petti umani; e un effluvio agro di linfe si spandeva per l'ombra; e in mezzo a quel trionfo di vita vegetativa squillavano altre due giovinezze, fremevano altri amori, passavano Fiora e Tulespre inseguendosi a precipizio verso la Pescara. [...] l'acqua irrompente si apriva mille vie attraverso la pietra, tumultuava contro gli argini, spariva sotto a uno strato d'erbe secche facendolo palpitare come il ventre di un anfibio sommerso, riappariva gorgogliante fra i giunchi, tumultuava ancora. Nelle rocce di sopra, a picco, non un filo di verde, non un lembo d'ombra: erte, come solcate da arterie d'argento, terribilmente belle ed ignude incontro al cielo. Fiora si accostò avida e bevve. China sul greto, con il seno balzante, con la lingua nell'acqua, nella curva della schiena e de' lombi rassomigliava una pantera; Tulespre la involse tutta d'uno sguardo torbido di libidine. [...] ma la lascivia c'era nell'aria, c'era nel sole, c'era negli odori. Una testa nera di capra sbucò sopra il fogliame guardando con le miti iridi gialle quel groppo vivo di membra umane. E la Pescara cantava¹⁷⁷»

¹⁷⁶ «Gli stati d'animo e i toni linguistici prevalenti sono: felicità dei sensi, gusto della metamorfosi, animazione della natura, intenso dinamismo, colorismo squillante... [...]» si veda C. Annoni, *Il Decadentismo*, Editrice La Scuola, Brescia, 1982, pp. 64 - 65.

¹⁷⁷ G. D'Annunzio, "Terra vergine", in *Tutte le novelle*, cit., p. 6.

Lo spettro purpureo dell'infanzia

«L'arte moderna è – in quanto tale – un ritorno all'infanzia. Suo motivo perenne è la scoperta delle cose, scoperta che può avvenire, nella sua forma più pura, soltanto nel ricordo dell'infanzia¹⁷⁸.»

Il narratore senza nome, il professore, protagonista de *La spiaggia*¹⁷⁹, ci introduce direttamente nel cuore del racconto, parlando del tradimento dell'amico Doro, che dopo essersi sposato, nozze a cui il professore si era rifiutato di partecipare, si era trasferito a Genova, sicché il protagonista asserisce di aver subito, per quel motivo, «una mezza malattia¹⁸⁰». Il professore, vede nel matrimonio dell'amico, un tradimento, dunque, e uno sradicamento dalla loro terra natia, dal proprio paese... differente anche nel paesaggio, non più collinare, ma marino. Per Clelia, la moglie di Doro, il professore prova sentimenti contrastanti: da un lato, ella si costituisce come la personificazione della maturità e della nemica, che aveva interrotto la sua amicizia storica con Doro, decretando, quindi l'allontanamento dal periodo spensierato; dall'altro ella lo affascina, la trova simpatica, "monella", e asserisce: «se non fossi stato io, avrei baciato la mano¹⁸¹». Inizialmente Doro, non percepisce il dramma..., noncurante ed innamorato «Doro è di quelli che la felicità rende taciturni»; il dramma, che per Pavese costituisce proprio quello sradicamento dalla terra madre, quella perdita dell'innocenza primigenia, la perdita dell'infanzia spensierata. Apparentemente una storia semplice, *La spiaggia* è un romanzo complesso, la complessità deriva soprattutto dal modo in cui essa viene narrata. È un romanzo che risente delle suggestioni delle precedenti scritture «opere: romanzi, racconti e poesie¹⁸²».

¹⁷⁸ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (12 febbraio 1942), p. 233.

¹⁷⁹ Il breve romanzo fu scritto da Pavese fra il 6 novembre 1940 e il 18 gennaio 1941; un titolo alternativo, poi rifiutato, era *Il cerchio del gioco*, come si legge nel manoscritto. [...]; si veda: R. Gigliucci, *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 175 a 178.

¹⁸⁰ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 3;

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 3;

¹⁸² «...si nota che *La spiaggia* rappresenta il momento culminante della riflessione pavesiana sul tema della solitudine, vista nella prospettiva della condizione sofferta per incapacità di comunicare con gli altri o in quella, opposta, di una stoica accettazione, quasi sinonimo di autosufficienza e di opportunità di

L'amicizia, che reca il sapore di un tempo che non c'è più e non potrà più ripetersi, viene in qualche modo macchiata, ...contaminata nella sua spensieratezza, *in quel parlare liberamente e per niente... da riderne senza motivo*; si insinua, dunque, tra le pagine la dimensione complessa della gelosia, per nulla celata, quella gelosia che il protagonista vive nelle carni. Quando Doro si allontana a causa di Clelia, il professore asserisce: «m'irritava pensare che forse ero soltanto il paravento di un litigio con Clelia. Ho già detto che di Doro fui sempre geloso¹⁸³». Il professore, dopo le nozze, non riesce ad essere quello di sempre e si allontana dall'amico d'infanzia, diradando le sue visite a Genova, fino a diventare "scrittore di lettere". L'astrazione trova nuovamente la sua fittizia ed illusoria materializzazione, quando è Doro stesso a cercarlo, comunicandogli di voler fuggire: «**voglio scappare ai miei paesi**¹⁸⁴». Ancora si chiarisce l'ambivalente prospettiva del rapporto tra il narratore e Doro, per cui la gioia per la recuperata complicità e il piacere di ripercorrere insieme i luoghi legati alla loro amicizia si congiungono alla irritante constatazione di un senso di estraneità; l'amico, infatti, appare diverso:

«e quel grosso dialetto bastava per ridare a Doro il sapore autentico della sua vita, del vino della carne dell'allegria in cui era nato. Mi sentivo intruso, inetto. Dopotutto, avevo in corpo lo stesso vino¹⁸⁵», il sapore della spensieratezza: «Doro si fermò, squadrandomi. – che ti credi? Che io faccia il ritorno alle origini? Quello che importa ce l'ho nel sangue e nessuno me lo toglie. Sono qui per bere un po' del mio vino e cantare una volta con chi so io. **Mi prendo uno svago e basta**¹⁸⁶.»

In uno spaccato più vicino a *Paesi tuoi* che al romanzo *Il Carcere*, Doro e il protagonista con un gruppo di vecchi amici vivono un vagabondaggio notturno all'insegna del vino, delle radici e dei ricordi tra le colline piemontesi:

«verso sera prendemmo la strada della collina che tante volte in passato avevamo percorso insieme...s'infervorava a parlare delle sue colline¹⁸⁷ ... sorgevano le colline di Doro: colline scure, boschive, che allungavano le loro ombre mattutine sui poggi gialli,

chiarificazione interiore. [...]. Dall'esperienza «confinaria» di Stefano, che nel primo romanzo aveva sperimentato l'ambivalente dimensione dell'isolamento e della femminilità ed era pervenuto ad identificare il carcere con la vita, si era passati alla scoperta del selvaggio da parte del protagonista di *Paesi tuoi*, che registra l'incompatibilità tra il mondo urbano cui egli appartiene e la violenza istintiva e arcaica della vita rurale. E la connessione solitudine – sesso – destino era stata riproposta da *La bella estate*, nella forma della traumatica iniziazione dell'adolescente che, posta di fronte alla brutalità della vita, deve rinunciare a sogni e a speranze. *La spiaggia* si colloca nel solco di questa problematica esistenziale, con una molteplicità di rimandi e analogie e con l'unica sostanziale variante dell'inedita ambientazione marina, certo insufficiente a legittimare una sua presunta «irregolarità». Si veda T. Scappaticci, *Pavese e la «scheggia» estranea al «monolito» in Pavese «irregolare». La compiutezza dell'incompiuto e l'umanità degli dei*, a cura di Antonio Catalfamo, I Quaderni del CE. PA.M., Santo Stefano Belbo (Cuneo), 2005, p. 99.

¹⁸³ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 9;

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 8.

¹⁸⁵ *Ivi*, p.17

¹⁸⁶ *Ivi*, p.11

¹⁸⁷ *Ivi*, pp. 8 – 9.

sparsi di cascinali/ l'acciottolato fresco e le case basse, dalle persiane verdi, dai balconi fioriti di glicini e gerani¹⁸⁸.»

«...era il caso di fermarmi a spiare come l'oro del sole incendiava e stagiava gli alberelli in cima alla montagna... / la montagna brulicante d'oro¹⁸⁹»

I colori, le forme e l'intarsio magmatico del paesaggio, di una terra che vive una vita propria, risentono anche di quel viaggio forzato che Pavese aveva dovuto affrontare: l'incontro con il sole calabro, l'incontro con una terra arsa, satura... bruciata dal sole; il confronto totale e obbligatorio con l'io e il fantasma concreto della solitudine, vagheggiata in modo insensato e sentita poi, gelidamente nelle carni, come unica certezza: «ricordo la rabbia contro i terzi che volevano venire con me in barca in Po e rimpiango la mia passata infelicità. Mi trovo troppo stupido ad aver creduto in passato che l'isolamento individuale, anche di un attimo, fosse la felicità¹⁹⁰»

Tuttavia l'armonia corporea dei colori e la corporeità cromatica dei pensieri riflettono un sostrato simbolico non estraneo al lettore, leggendo le pagine de *La spiaggia* si potrebbe dire che esse trasudino di quella poesia salmastra tipicamente montaliana (come si è visto in precedenza nel rapporto: Clelia – Concia – Esterina), che vede, ad esempio, la fuga di Doro, insieme all'amico, al paese natio in una possibile relazione con il componimento *Fine dell'infanzia* di Montale¹⁹¹:

«Pareva che Doro facesse apposta a infilare sentierucoli che non portavano in nessun luogo ma morivano nell'afa su un greto¹⁹², contro una siepe, sotto un cancello chiuso. Risalimmo anche un pezzo dello stradone che traversava la valle, verso sera quando il sole già basso sulla pianura la riempiva tutta di pulviscolo e le gaggie¹⁹³ cominciarono a

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 10;

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 39

¹⁹⁰ C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino, 2011, p. 146.

¹⁹¹ La ripresa non risulta presente soltanto per ciò che concerne la descrizione simbolica dei luoghi, ma anche per talune analogie tematiche, si prenda ad esempio la poesia *Fine dell'infanzia*, il componimento che con i suoi 109 versi rappresenta il più lungo della raccolta, esso in qualche misura ci conduce all'interno di un viaggio che riporta all'infanzia, e da quel «*mare pulsante*» confluisce poi con l'età adulta al «*torbato mare*», mettendo in evidenza l'illusione di una possibile spensieratezza «*eravamo nell'età illusa*», e nella lirica si alterna l'occhio critico e consapevole dell'adulto a quello ingenuo e incantato del bambino: «Rombando s'ingolfava/dentro l'arcuata ripa/un mare pulsante, sbarrato da solchi, crespato e fioccoso di spume, [...]. /Nella conca ospitale della spiaggia/non erano che poche case/di annosi mattoni, scarlatte, e scarse capellature... [...] /Pure colline chiudevano d'intorno/marina e case; ulivi le vestivano/qua e là disseminati come greggi [...] /Tra macchie di vigneti e di pinete, petraie si scorgevano/calve e gibbosi dorsi/di collinette...» si veda: E. Montale, *Fine dell'infanzia, Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1984, pp. 67 – 70.

¹⁹² «il sole, in alto, - e un secco greto/...» in E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, cit., p. 39.

¹⁹³ «Dalla Mora si scende più facilmente a Belbo che non da Gaminella, perché la strada strapiomba sull'acqua in mezzo a rovi e gaggie. Invece la riva di là è fatta di sabbie, di salici e canne basse erbose, di spaziosi boschi di alberi che si stendono fino ai coltivi della Mora.» si veda C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2003, p. 84.

tremolare alla brezza¹⁹⁴. /Uscimmo dall'albergo a fare quattro passi e la luna ci mostrò la strada. [...] La luna¹⁹⁵ bagnava ogni cosa, fin le grandi colline, in un vapore trasparente che velava, cancellava ogni ricordo del giorno... sorpreso e felice che avessimo ritrovato il **segreto** di tanti anni prima¹⁹⁶. / ...ma il piacere del luogo stava in certi tavolini con la lampada velata sparsi in anfratti della roccia aperti sullo strapiombo del mare. C'era un profumo di piante aromatiche e fiorite, misto alla brezza del largo, e in basso sporgendosi s'intravedevano, impiccioliti, i filari di luce della costa¹⁹⁷.»

La bravata sotto la casa delle donne all'insegna del vino e del canto, ricordo dei tempi dell'adolescenza si conclude con una zuffa notturna e ...dalle finestre attraverso la piazza *cominciarono a pioverci mele e certi proiettili duri – ossi di pesca*¹⁹⁸; tale dimensione più tipica dei bacchanali, ha suggerito a Musumeci una *reductio ad absurdum* circa il tema del ritorno; per il critico, infatti: «è immediatamente evidente che il capitolo non si fonde armoniosamente con il resto della storia. Se da un punto di vista concettuale esso risulta tutt'altro che necessario, da un punto di vista strutturale rappresenta un'anomalia. La sua insolita lunghezza lo fa una storia dentro un'altra storia.¹⁹⁹». In effetti, però, Pavese non poteva fare altrimenti, o più correttamente, voleva proprio fornire al lettore un parallelismo semantico tra la struttura e il significato dell'episodio, se la fuga alle colline, identificate con l'infanzia, doveva rappresentare l'evasione momentanea, irripetibile, quasi un particolare assoluto, il suo speculare strutturale non poteva non essere tale,

¹⁹⁴ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p.11

¹⁹⁵ «Avevi quasi dimenticato **la luna** tranquilla sui corsi deserti. Ogni anno, si ricoprono / le scene naturali e l'emozione è sempre quella: aver quasi dimenticato ecc. difficoltà dell'arte: dare come sorpresa cose ben note. Se non ti fossero ben note non te ne interesseresti tanto da trattarle in modo che sorprendano [...]» C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (10 marzo 1947), p. 327.

¹⁹⁶ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 14

¹⁹⁷ *Ivi*, p.27

¹⁹⁸ *Ivi*, p.21. In una lettera dal carcere di Regina Coeli, Pavese parlava proprio delle pesche: «Una grande novità: non ci sono più ciliegie per frutta, ma pesche. Hanno un odore di vigna e di miele, che riempie la cella e rallegra le papille. In fondo, se potessi sposarmi, non chiederei di più [...] Il paradiso delle pesche è presto finito...», si veda C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 119 - 120

¹⁹⁹ Il ritorno breve, la scappata tra le colline costituisce, invece, un'estrema fuga dalla realtà, l'estremo tentativo di recuperare i segreti di un tempo di cui difficilmente si accetta il concetto "che ormai è passato". Interessate a tal proposito è l'analisi condotta da Musumeci proprio riguardo al tema "dell'impossibile ritorno": «Il primo ciclo di romanzi di Pavese – scrive il critico – consiste di quattro lavori scritti tra il 1939 e il 1941: *Il carcere*, *Paesi tuoi*, *La bella estate* e *La spiaggia*. Anche in questo più ampio contesto narrativo, notiamo un persistente allontanamento dal tema fondamentale. [...] Tra la pluralità di metodi esplorativi a nostra disposizione, di modalità diverse di lettura, scelgo due *tests* da applicarsi ad aspetti comuni di questi romanzi – la cornice paesistica e la percezione del chiuso – a rivelare non solamente il loro carattere provvisorio e sperimentale, ma anche incompatibilità interne con il mito centrale del ritorno. [...] Per Stefano, come già per Leopardi, vita e carcere sono legati da un rapporto metaforico; l'uomo è prigioniero per destino. La vita non permette fuga, la preclude in modo deterministico. [...] *Paesi tuoi* sostiene l'infrangibilità del limite, l'impenetrabilità del recinto: lo scambio umano, a un livello essenziale, è impossibile a causa di una irriducibile alterità costitutiva. *La bella estate*, nonostante il titolo, è in realtà l'avvicinarsi dell'autunno come stagione dello spirito. L'estate è identificata leopardianamente con la giovinezza; e fa da cornice allo sforzo sempre più angoscioso e deludente di Ginia di diventare donna. [...] Anche *La spiaggia* celebra il trionfo dell'esclusività [...]» si veda A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, Longo Editore, Ravenna, 1980, pp. 39 – 56.

quasi una scheggia fuori dal tempo, affinché ritmo – narrazione e significato confluissero nel progetto pavesiano riguardante lo studio della forma del romanzo e non creassero una dissonanza erronea al contesto, ma fondamentale all'intero studio narrativo: il capitolo della fuga alle colline, non poteva amalgamarsi completamente al racconto in evoluzione, ma ne doveva precisare la dinamica della «vacanza» dalla vacanza, una sorta di *spatio vitae brevis* impossibile da reiterare, ma che doveva restituire tutta la complessità tematica riguardo alla coppia infanzia – maturità.

La «scappata» sulle colline, risponde anche ad un'altra esigenza narrativa; il narratore, infatti, pur senza rinunciare alla dimensione introspettiva, pone attenzione all'amico, rappresentandone comportamenti ed emozioni, in cui si intuisce uno stato d'animo ben diverso, da quello, inizialmente delineato, del marito felice. Si delinea l'impossibile ritorno e l'impossibile superamento dell'angoscia della maturità e dell'incomunicabilità, il viaggio in collina si risolve, infatti, nella presa di coscienza di un destino di solitudine – consapevolezza, cui la vita in spiaggia darà una conferma definitiva. Il professore si reca in vacanza al mare con Doro, che, tra le sue colline, si era concesso una sorta di fuga nel passato: «dice che sono i nervi, ma io credo piuttosto **che sia quel bisogno di isolamento che ogni uomo si porta nel sangue**²⁰⁰» Al ritorno in spiaggia, prende forma il personaggio di Clelia, la donna che ha un sorriso sicuro, e che, in seguito ai racconti di quella «vacanza in collina», un po' censurati dal professore, ammette con fare imbronciato che avrebbe gradito essere presente anche lei e partecipare a quella fuga nelle Langhe. Dopodiché il professore lascia soli i due sposini, recandosi a cercare un alloggio, e trova una stanza in una viuzza appartata, con la finestra che dava su **un grosso ulivo contorto**, cresciuto inspiegabilmente proprio nel mezzo dell'acciottolato. «Tante volte in seguito, rientrando solo, mi capitò di guardarlo sovrappensiero, che è forse la cosa che meglio rivedo di tutta l'estate. Visto dal basso, **era nodoso e scarno**; ma dalla stanza, quando m'affacciavo, **era un sodo blocco argenteo di foglioline secche accartocciate**²⁰¹. Mi dava il senso di trovarmi in campagna, in un'ignota campagna, e sovente fiutavo se non sapesse di salsedine. Mi è sempre parso strano che sull'orlo estremo di una costa, fra terra e mare, crescano piante e fiori e scorra acqua buona da bere²⁰²». E ancora l'ulivo²⁰³, non fa altro

²⁰⁰ Si veda C. Pavese, *[Casa al mare]*, Racconti, cit., pp. 793 – 794; «delinea una situazione psicologico – ambientale tanto vicina a *La spiaggia* da far supporre di esserne il primo tentativo di stesura. Oltre alla collocazione della vicenda sulla riviera ligure e a precisi rimandi topografici (la finestra sul mare, un solo albero nel giardino), si intuisce l'intento di rappresentare anche qui la crisi di una coppia di giovani sposi durante una vacanza estiva, vissuta fra gli obblighi mondani di sottoporsi alla “torrida corvè della spiaggia” e alle “tante sciocche conoscenze” e l'esigenza opposta di una “distrazione segreta per raccoglierci e considerare le cose”.» si veda T. Scappaticci, *La spiaggia: «scheggia» estranea al «monolito» in Tra “monotonia” e sperimentazione: la ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2009, pp. 81 – 102.

²⁰¹ Una scrittura montaliana che ricorda una delle liriche più famose di Montale, Spesso il male di vivere ho incontrato: «era l'**incartocciarsi** della foglia/riarsa...», si veda: E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 35.

²⁰² C. Pavese, *La spiaggia*, cit., pp.23 -24.

²⁰³ «Il rapporto città – campagna ma piuttosto il rapporto tra mare e campagna ha una sua specifica interiorità. L'ulivo che ritorna spesso è indubbiamente un'immagine simbolica che penetra la maschera

che ricondurci alle pagine assolate de *Il Carcere*, dove nodoso e inquietante compariva tra la brulla vegetazione, il ficodindia: «Il mare aveva l'effetto di farmi vivere sotto una campana di vetro. Descrissi il mio ulivo come una vegetazione lunare, anche quando non c'era la luna²⁰⁴/Sotto l'ulivo che era una macchia nera nel buio²⁰⁵»

Clelia nella sua fugacità²⁰⁶ e frivolezza femminile, incontra spesso con lo sguardo il professore indagando, anche tramite lui, quello che è lo stato d'animo di Doro, «*mi cercò con gli occhi nella penombra dove l'aspettavo*²⁰⁷». Quel senso di chiusura, quella sensazione di lontananza pur essendo presente, che Pavese rende sapientemente restituendo con una scrittura "estiva" la drammaticità della quotidiana solitudine dell'uomo contemporaneo, immerso in un'atmosfera apparentemente tranquilla, falsamente festiva... in modo leggero, come se i personaggi vivessero sospesi...; emblematica è l'espressione della pace: «*non si può far pace se non si ha fatto la guerra... se non si ha mai litigato...*». Emerge tutta la quiescenza del quotidiano... la morte del nuovo... la presa di coscienza amara della maturità e della fine di una stagione della propria vita, che troverà la sua sublimazione nella scoperta della maternità di Clelia, con l'interruzione simbolica della vacanza. Lo stesso scenario galleggia tra una madida spiaggia gremita di corpi vocianti e anneriti, serate in locali all'aperto da cui si possono percepire i sapori marini e la visione delle colline, come ricordo lontano...come nodoso intreccio del cuore. La salsedine si increspa nell'animo dello scrittore, che intreccia con la terra madre una relazione dalle sensazioni contrastanti. I luoghi pavesiani lungi dal rappresentare un luogo geografico realisticamente inteso si intessono e si cospargono di miti ancestrali, di inquietudini, di simboli e metafore primitive «...ci fermammo a dare un'occhiata alla pianura, dove ci parve di scorgere nella voragine del pulviscolo anche il ciuffetto scuro della villa proibita²⁰⁸», e i colori – come si è già visto in precedenza – assumono una densità particolare, caricandosi di valenze simboliche, come il mare... la spuma di mare²⁰⁹, il lattiginoso del mare che ancora una volta conduce ad una sensazione di benessere chi vi s'immerge, come il latte²¹⁰ materno, come offerta della Madre Terra

della pagina e si apre come sempre ad una chiarificazione. "Descrissi il mio ulivo come una vegetazione lunare, anche quando non c'era la luna". Sono tutti simboli in Pavese. La luna, l'ulivo, la campagna contrapposta al mare. [...]» si veda P. Bruni, *Il viaggio omerico di Cesare Pavese*, Edizioni Il Coscile, Castrovillari, 2003, p. 35.

²⁰⁴ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 47.

²⁰⁵ *Ivi*, p. 49.

²⁰⁶ «Vedo la scena. Lei che sfugge sempre, volubile, alla compagnia; si alza da tavola, interrompe i colloqui, va al telefono, ecc., e a chi le rimprovera i suoi doveri, risponde: - Colpa tua che non sai interessarmi e farmi stare seduta -. Una simile risposta presuppone inasprimento interiore di adolescenza, perché sottintende che le cose sarebbero potute andar diverso se il compagno fosse stato diverso. Equivoco che si prende da adolescenti ma non dopo, quando si è capito che *qualunque cosa succeda è colpa nostra.*» C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (9 settembre 1940), p. 201

²⁰⁷ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p.26

²⁰⁸ *Ivi*, p.13

²⁰⁹ «le svolte della strada fra i pini, dove si affacciava il mare, mescolavano per me alle volubili parole di Ginetta un **umore saporoso**, una leggera vertigine. **Pareva che il mare**, giù in fondo, **ci attirasse.**» tratto da C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p.44.

²¹⁰ «- Qualche notte bisogna che facciamo una sortita, - dissi, - voglio vedere come sono le colline con la luna. Ieri ce n'era già una fetta.

- L'abbiamo fatto **in mare, il bagno sotto la luna**,- disse Oreste. – **Sembra di bere latte freddo.**

all'uomo: «Doro scappava ogni mattina e s'andava a bagnare nel mare lattiginoso dell'alba...»²¹¹. Il tema del mare intesse e pervade anche i racconti, ma spesso il mare è evocato come qualcosa di lontano, inarrivabile²¹², un altrove che resta tale²¹³. Nel racconto *Il mare*²¹⁴ di *Feria d'agosto* un ragazzo cerca il mare dalla campagna, ma non lo raggiunge²¹⁵; si pensi alle parole del narratore de *La spiaggia*: «in un'ignota campagna, e sovente fiutavo se non sapesse di salsedine²¹⁶». Il mare²¹⁷ d'estate è un luogo affollato, brulicante²¹⁸: «...la solita passeggiata della spiaggia, tra la schiumetta e i crocchi distesi e rumorosi²¹⁹», il luogo meno adatto in cui ci si possa definire “da solo”, eppure in quell'opaca umanità vibrante di luce e calore..., proprio al mare, dove, asserisce il protagonista de *La spiaggia* «non si aspetta nessuno»²²⁰, l'uomo vive quell'incommensurabile binomio folla- solitudine, e saggia con il cuore il ritmo silente di

A me non l'aveva mai detto. Mi prese una brusca tristezza. Mi sentii spaesato, e geloso.» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 53.

²¹¹ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p.39.

²¹² «...ma per il suo compagno tanto più fantastico di lui l'accento al mare è sufficiente per mettere in moto la macchina immaginativa e quella notizia, messa lì per caso nell'ozio del meriggio, diventa la prefigurazione di quanto sta per accadere, cioè la fuga notturna all'impossibile ricerca del mare...» per un approfondimento: E. Gioanola, *Da Feria d'agosto: il mare in Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaka Book, 2003, pp. 133 – 150.

²¹³ R. Gigliucci, *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano, 2001, p.115.

²¹⁴ «l'idea costante della presenza marina in direzione dello “slargo”, che conferma la precedente ipotesi del mare come apertura e vastità, «*l'illimitato mare*» che, in ragione della sua ampiezza, è promessa di avventura, contrapposizione polemica all'angustia dei luoghi fino ad ora praticati.[...] Il mare rimane dunque il punto di fuga ideale, solo se cristallizzato in una dimensione tutta cerebrale, salvo annullarsi anch'esso nel magma della circolarità, se trasformato in entità reale, per questo una tacita convenzione porta i due amici a mantenere e consolidare, nei loro discorsi, quella idea di distanza e d'impraticabilità che, del mito marino, è costitutiva...» si veda E. Grimaldi, *La fuga e il ritorno*, Edisud Salerno, 1979, pp. 7 – 68;

²¹⁵ «Il mare è la storia di un'avventura vissuta da due ragazzi di paese, l'io e il suo compagno di giochi Gosto, che tuttavia sul più bello, abbandona l'impresa e torna indietro, senza aver acquisito alcuna consapevolezza, per cui l'intera vicenda si riduce a una semplice monellerie presto dimenticata. Il personaggio «io», invece, sa trasformare la casuale fuga notturna in un'esperienza significativa: è vero che non raggiunge il mare e che si ferma sulle colline a contemplare un falò tra Canelli e Cassinasco, paesi ancora vicini a quello da cui proviene; malgrado ciò si appropria – tramite l'esperienza stessa del viaggio – di un nuovo sapere compensatorio, in grado di colmare le precedenti attese. [...]» si veda G. Güntert, *Tra memoria e mito: il racconto Il mare di Cesare Pavese*, in AAVV, *Versants*, n. 44 – 45, 2003, pp. 269 – 292.

²¹⁶ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 24.

²¹⁷ «Motivo ricorrente nelle lettere dal confino... [...] Untersteiner gli insegnava inoltre che “l'acqua, per il suo eterno scorrere, fu sempre considerata nel mondo greco come l'elemento femminile da cui sorge ciò che acquista vita, anche a prescindere dalle grandi pagine di Jung sull'elemento acqueo – femminile in *La libido: simboli e trasformazioni*. Inoltre proprio lo stesso Untersteiner indicava precisamente l'ambivalenza simbolica del mare, culla di vita e spazio di morte [...]. Si tratta dell'«inutile mare» davanti al quale la solitudine dell'uomo è come amplificata...[...];» si veda: R. Gigliucci, *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 115 – 116.

²¹⁸ «Di sabato pomeriggio, una gran massa di bagnanti affollava quel tratto di fiume, dove l'acqua bassa arrivava solo fino all'ombelico, e i bambini vi sguazzavano a scolaresche intere, e donne grasse, e signori che facevano il morto, e ragazze in “bikini”, e bulli che facevano la lotta... così che non si vedeva neanche un centimetro d'acqua in tutto il fiume. E Marcovaldo, volando, era incerto se sarebbe caduto su un materassino di gomma o tra le braccia d'una giunonica matrona, ma d'una cosa era certo: che neppure una goccia d'acqua l'avrebbe sfiorato.», tratto da I. Calvino, *Un sabato di sole, sabbia e sonno* in *Marcovaldo*, Oscar Mondadori, Milano, 2009, p. 34.

²¹⁹ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p.51.

²²⁰ *Ivi*, p. 40.

una sorda solitudine. Il problema della solitudine diventa, dunque, l'incontro con l'io, l'incontro con se stessi, che appare angosciosamente come l'impossibile impresa; e accanto al dramma dell'incomunicabilità con l'altro²²¹, prende forma la magmatica consapevolezza dell'impossibilità di un dialogo completamente "onesto"²²² con se stessi:

«Nascondessimo dietro la fronte pensieri inquieti²²³ /**Sotto la scorza dura e dinamica dell'uomo** di mondo sonnacchiava in Doro l'anima dell'artista.../Sonnacchia si... - dice Doro - **che cosa non sonnacchia sotto la scorza di noialtri**. Bisognerebbe avere il coraggio di svegliarsi e trovare se stessi. O almeno parlarne. Si parla troppo poco a questo mondo²²⁴»

L'immagine distorta, o se si vuole, in perfetta linearità con l'eroismo quotidiano femminile, di Clelia riguardante l'amore²²⁵ e la silente solitudine, conduce alle pagine di un romanzo di Alba de Céspedes, che uscirà nove anni più tardi rispetto a *La spiaggia*, intitolato *Dalla parte di lei*; «lungo l'asse della vicenda sentimentale, gli eventi che seguono l'incontro (il matrimonio, la casa ai Parioli, la quotidianità; il lavoro, l'impegno, la politica) declinano, filtrati dall'esperienza della relazione tra i sessi, **il passaggio dall'attitudine desiderante dell'attesa al disinganno della realtà**; dall'armoniosa unitarietà del sogno alla perdita dell'oggetto d'amore²²⁶». Quel disinganno che si sublima all'interno dei profili fluttuanti, che compaiono tra le pagine pavesiane: l'incomunicabilità tra i sessi e la radice amorfa di un'incomprensione, che diventa paradigma ontologico del quotidiano e prende forma nella coppia Doro – Clelia e declina, sotto differenti forme, negli altri romanzi. Soltanto una comunicazione appare possibile, quella tra Clelia e il mare. I discorsi sottesi tra la donna e il mare, quelli che invano Guido²²⁷ cerca di decifrare

²²¹ Il dramma dell'incomunicabilità che affigge l'uomo d'ogni tempo, si legga a tal proposito un passo tratto da *Il fischio del merlo*: «Oppure tutto il dialogo consiste nel dire all'altro "io sto qui", e la lunghezza delle pause aggiunge alla frase il significato di un «ancora», come a dire: «io sto ancora qui, sono sempre io». E se fosse nella pausa e non le fischio il significato del messaggio? (Il fischio sarebbe in questo caso solo un segno di punteggiatura, una formula come «passo e chiudo»). Un silenzio, in apparenza uguale ad un altro silenzio, potrebbe esprimere cento intenzioni diverse; anche un fischio, d'altronde; parlarsi tacendo, o fischiano, è sempre possibile; il problema è capirsi. Oppure nessuno può capire nessuno: ogni merlo crede d'aver messo nel fischio un significato fondamentale per lui, ma che solo lui intende; l'altro gli ribatte qualcosa che non ha nessuna relazione con quello che lui ha detto; è un dialogo tra sordi, una conversazione senza capo né coda». Ma i dialoghi umani sono forse qualcosa di diverso? ...», si veda I. Calvino, *Il fischio del merlo* in *Palomar*, Oscar Mondadori, Milano, 2011, p. 24.

²²² Sul concetto di onestà, si vedano le ricorrenze del lemma all'interno del *Mestiere di vivere*.

²²³ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 31.

²²⁴ *Ivi*, pp. 35 – 36.

²²⁵ «Allora Clelia disse che in quegli anni era tutta impastata di paura. I primi pensieri d'amore li aveva fatti davanti a un quadro di san Sebastiano martire, un giovane nudo, tutto coagulato di sangue e scrostato, con le frecce piantate nel ventre. Gli occhi tristi e innamorati di quel santo la facevano vergognare di guardarlo, e per lei l'amore voleva dire quella scena.» si veda C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 58.

²²⁶ M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in AA.VV, *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, il Saggiatore, Milano, 2005, pp. 19 – 23.

²²⁷ «[...] ci sono donne di carne e donne d'aria. Una boccata dopo pranzo fa bene. Ma bisogna prima aver mangiato»; così Guido spiega al professore, che - secondo lui - egli ha bisogno di una donna concreta, non un ideale. [C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 84], a tal proposito sovviene alla mente una poesia del '25:

da Clelia, come si è visto, diventano espressione di tutto un mondo sotteso e pulsante²²⁸, che focalizza la sua attenzione, non solo sull'uomo in generale, ma sulla donna, quest'energia incognita²²⁹, che affascina e allontana contemporaneamente²³⁰.

La stratigrafia possibile, che traspare tra le pagine del romanzo, rende *La spiaggia* un racconto polisemantico, cartone preparatorio di temi e nuclei semantici d'approdo, che ripercorrono l'opera *omnia* dell'autore, come ad esempio:

Mare/collina – donna/mare/solitudine – adolescenza/ maturità – amicizia/ amore e la complessità del tempo. Un tempo che passa inesorabile: «- E tu lavora, - gli dissi. – sei giovane, fossi io al tuo posto –. Mi disse allora che non capiva perché la gente esaltava tanto i giovani: lui avrebbe voluto avere già trent'anni – tanto di guadagnato – erano stupidi quegli anni intermedi. – **Ma tutti gli anni sono stupidi. È una volta passati che diventano interessanti**²³¹.»

XIV

Mi strugge l'anima perdutamente
il desiderio di una donna viva,
spirito e carne, da poterla stringere
senza ritegno e scuoterla, avvinghiato
il mio corpo al suo corpo sussultante,
ma poi, in altri giorni più sereni,
starle accanto dolcemente, senza
più un pensiero carnale, a contemp[lare]
il suo viso soave di fanciulla,
ingenuo, come avvolto in un dolore
e ascoltare la sua voce leggera
parlarmi lentamente, come in sogno.

C. Pavese, *Le poesie*, Einaudi, Torino, 1998, p. 167

²²⁸ «Poiché una donna, in realtà, non ha mai vera infanzia, è sempre già donna, fin da quando ha solo pochi anni o sa parlare. [...] Conoscevo il significato della precoce solitudine. Sapevo che avresti sofferto, che molte cose ti avrebbero ferito, ma di altre, oh, di altre avresti fatto la tua gloria. Poiché c'era in te, come in ogni donna, la possibilità di mostrarsi un essere straordinario, meraviglioso...» si veda A. De Céspedes, *Dalla parte di lei*, cit., pp. 416 – 417.

²²⁹ «Bisogna che la donna abbia la forza e il coraggio di liberarsi d'ogni influenza sociale, ossia maschile, per trarre dal suo essere vergine dei valori sin qui ignoti e soffocati. La donna è ancora un'energia incognita, precisamente come la massa proletaria su cui conta il sindacalismo per rinnovare la spiritualità umana. [...]» si veda S. Aleramo, *La donna è un'energia incognita* in G. Tellini (a cura di), *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, Le Monnier, Firenze, 2010, pp. 266 – 267.

²³⁰ «Tuttavia sarebbe bastato ascoltare i discorsi che le donne facevano quando erano sole e che troncavano al sopraggiungere degli uomini [...]. E nessuno intuiva che ogni gesto, ogni abnegazione, ogni eroismo femminile rispondeva a un segreto desiderio d'amore» si veda A. De Céspedes, *Dalla parte di lei*, in A. De Céspedes, *Romanzi*, cit., p. 439.

²³¹ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 72. Si pensi a Corrado ne *La casa in collina*: «Masticando pensavo all'incontro, alla cosa accaduta. Più di Cate m'importava del tempo, degli anni. Era incredibile. Otto, dieci? Mi pareva di aver riaperto una stanza, un armadio dimenticati, e d'averci trovata dentro la vita di un altro, una vita futile, piena di rischi. Era questo che avevo scordato. Non tanto Cate, non i poveri piaceri di un tempo. Ma il giovane che viveva quei giorni, il giovane temerario che sfuggiva alle cose credendo che dovessero ancora accadere, ch'era già uomo e si guardava sempre intorno se la vita giungesse davvero, questo giovane mi sbalordiva»; Gianfranco Lauretano si sofferma proprio sul tema dell'attraversamento del

«C'era di male che, come tutti gli artisti, Doro non contentava la moglie. – Sarebbe a dire? – Era a dire che il lavoro cerebrale e nervoso indeboliva la potenza virile, ragion per cui a ogni pittore toccavano periodi di depressione tremenda. [...] gli chiesi che vita bisognava dunque condurre secondo lui. – Vita sana, - disse. – Lavorare, ma senza foga. Svagarsi, nutrirsi e discorrere. Soprattutto **svagarsi [...] bisogna capire la vita/ capirla quando si è giovani**²³².

Se a Doro è affidata la fuga concreta tra le Langhe come ultimo sorso di una vita che non potrà più essere, di un tempo, quello dell'infanzia²³³, irrimediabilmente perduto; Clelia rimane sulla soglia per tutto il romanzo, tra l'illusione della spensieratezza e la solitudine della consapevolezza²³⁴. È un continuo lambire l'*humus*, il vivaio brulicante dell'infanzia,

tempo...«ritorna il tema dell'attesa e dell'avvenimento, delle cose come se dovessero ancora accadere e si noti la bellezza di questo stupore, dello sbalordimento di un Corrado più stanco, provato e cinico» si veda G. Lauretano, *La traccia di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano, 2008, pp. 113 – 116.

²³² C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 37; «**capire** la vita quando si è giovani, **svagarsi**», che cosa mai si può capire della vita quando si è giovani? Quando le attese, le illusioni, appaiono in proiezione concretizzabili? Un universo possibile, insomma. Carpire l'*humus* dell'esistenza, scavare al fondo, per poi risalire, diventa la dimensione amara di una lucida consapevolezza: il destino dell'uomo. All'uomo è data una sola certezza: la morte. E allora il verbo «svagarsi» potrebbe sicuramente alludere al *carpe diem* oraziano e potrebbe indicare un'ulteriore illusione possibile, lambire ...nuotare in superficie senza conoscere il fondale ... ma paradossalmente avendone preso coscienza.

Si riporta di seguito un componimento giovanile del '24:

IV
Oh, quando mai ritroverò un'idea
con cui rialzarmi (*per innalzarmi – interlinea inferiore*) a riamare la vita?
Quando m'avvamperà ancora nel cuore
questa fiamma che è ora agonizzante?
Oh! Se tutta la gloria che ho sognato
deve finire in questo buio orrendo,
perché la pregustai e sopravvissi?

C. Pavese, *Le poesie*, Einaudi, Torino, 1998, p. 155.

²³³ «La funzione del passato in Pavese è di assicurare un significato radicale ed un valore permanente al presente, e specificamente al presente artistico. [...] L'evento passato, quello originario, offrendo un sostrato significante, determinerà il senso di ogni attività futura che ne riprodurrà necessariamente il meccanismo. Il movimento verso il passato non è perciò, un rintanarsi evasivo nel conforto di certezze incoscienti, un alibi rinunciatario da impegni pressanti, bensì uno sforzo a scoprire in quelle certezze il paradigma che solva la contingenza presente. Su tale livello, la differenza tra Pavese e Leopardi consiste nel fatto che per il poeta di Silvia il passato è perso *ab inizio*, è infinitamente distante dall'*hinc et nunc*, qualitativamente *autre* dal presente; e può, perciò essere celebrato unicamente per la sua essenza. [...] Se Leopardi è il poeta del passato perduto, Pavese è il poeta del presente radicato nel passato. In uno la dimensione d'operazione è l'illusione; nell'altro è la realtà. [...] L'infanzia fornisce un gruppo di esperienze fondamentali che determinano il codice interpretativo per il resto della vita e sulla cui matrice la ripetizione di tali esperienze assume un significato mitico e simbolico.» si veda A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, cit., pp. 62 – 64.

²³⁴ «e Clelia con voce piccina cominciò a lagnarsi che si sentiva un vecchio rudere e che pensava alla sua giovinezza, anzi all'infanzia, quand'era scolara e quand'era andata al primo ballo e quando aveva messo la prima volta le calze lunghe, le venivano i brividi. [...] – Ero una bambina troppo giudiziosa, - diceva Clelia desolata. – pensavo che l'indomani se papà fosse diventato povero all'improvviso e si fosse incendiata la cucina, non avremmo più avuto da mangiare. Mi ero fatto nel giardino un ripostiglio di noci e di fichi secchi, e aspettavo che diventassimo poveri per offrire a papà le mie provviste. Avrei detto al papà e alla mamma: -

che affiora nei momenti in cui la donna si abbandona al dialogo con il professore, e di quelle confidenze egli ne avrà estrema gelosia, sapendo di non essere l'unico interlocutore: «il mio difetto è di essere sincera con tutti, di non dare a nessuno, l'illusione di avere un segreto per lui solo²³⁵». Si pensi all'immagine che Clelia ha dell'amore: «*allora Clelia disse che in quegli anni era tutta impastata di paura. I primi pensieri d'amore li aveva fatti davanti a un quadro di San Sebastiano martire, un giovane nudo, tutto coagulato di sangue e scrostato, con le frecce piantate nel ventre. Gli occhi tristi di quel santo la facevano vergognare di guardarlo, e per lei l'amore voleva dire quella scena*²³⁶». Se, utilizzando un'espressione di Musumeci, «l'infanzia fornisce un gruppo di esperienze fondamentali che determinano il codice interpretativo per il resto della vita²³⁷», come si può pensare ad una dimensione semplice e razionale circa il rapporto amoroso per Clelia – donna, avendo fissato nella mente – bambina tale immagine²³⁸? E poi perché proprio San Sebastiano²³⁹? E perché l'immagine dell'amore

Non disperatevi. Clelia pensa a tutto. L'avete castigata, ma lei adesso vi perdona e non fategli più. – Com'ero scema. – Tutti siamo scemi a quel tempo, - dissi. – Credevo a tutto quello che mi dicevano. [...] Eppure dal cancello si vedeva anche il mare e non avevo altra distrazione, perché mi tenevano sempre rinchiusa e io stavo sulla panchina e ascoltavo i passanti, ascoltavo i rumori. Quando una sirena suonava nel porto, ero felice.» C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 46.

²³⁵ *Ivi*, p.28.

²³⁶ C. Pavese, *Una stagione in Lavorare stanca*, cit., p. 28

²³⁷ A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, cit., p. 63.

²³⁸ Interessante, a tal proposito, portare alla mente uno scritto di Saba, inerente ad alcune idee circa i romanzi di Moravia: «Tutto Moravia è – purtroppo – così. Si direbbe che i suoi personaggi non provino nessun piacere a quella cosa dalla quale pure – dice Euripide – derivano ai mortali le loro più care delizie. [...] A Moravia (egli non è il solo) *deve* essere accaduto qualcosa. Non oggi, non ieri; in tempi per lui preistorici, sepolti nelle profondità di un totale (non però irrevocabile) oblio. È come se egli, essendo ancora piccolo bambino, avesse (fingendo, magari, di dormire) spiato e sorpreso quello che un altro pazzo (ma non, questo – d'ingegno) – l'autore dell'*Igiene dell'amore* – chiamava, con le bave alla bocca «amplesso»; - e come succede ai pargoli maldestri – scambiato questo con un'aggressione; un atto sadico. Ne restò fortemente impressionato. Poi dimenticò. Ma era ormai – senza saperlo – fissato a quell'immagine mostruosa e irreali. [...]» si veda U. Saba, *Eros e Inconscio*, in G. Tellini (a cura di), *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, Le Monnier, Milano, 2010, pp. 324 – 327.

²³⁹ Probabilmente Pavese aveva letto l'opera di D'Annunzio dal titolo *Le martyre de Saint Sébastien*, mistero scritto nel 1911, che mescola sacro e profano e che, successivamente al debutto in Francia, fu messo nell'*Indice dei libri proibiti*, perché giudicato blasfemo. Tuttavia ciò che interessa, in questa sede – riprendendo anche la citazione, che Pavese annota riguardo a D'Annunzio ne *Il Mestiere* (si vedano le pagine: 133 – 254 – 256 – 285 – 316 – 334 – 335 – 371 – 382) si riferisce alla duplice natura dell'amore, che schiude in sé amore e morte, ma di cui si sottolinea l'aspetto carnale e il mistero che l'avvolge; per cui ci sembra poter vedere nell'immagine di Clelia – bambina, proprio Pavese – bambino (si pensi alla proposizione: «in quegli anni ero tutta impastata di paura»; l'atmosfera chiusa e per nulla naturale, che accompagna la fase della crescita, viene poi sottolineata da Clelia, che distoglie lo sguardo: «Allora Clelia disse che in quegli anni era tutta impastata di paura. I primi pensieri d'amore li aveva fatti davanti a un quadro di san Sebastiano martire, un giovane nudo, tutto coagulato di sangue e scrostato, con le frecce piantate nel ventre. Gli occhi tristi e innamorati di quel santo la facevano vergognare di guardarlo, e per lei l'amore voleva dire quella scena.» si veda C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 58. Significativo poi ricordare che Pavese era stato battezzato nella cascina di S. Sebastiano, dove era nato anche suo padre, e dove vi trascorrevano le estati, ma che sin dalla nascita suscitò un sentimento dicotomico, plasmato di amore e morte, di illusione e disincanto. Pavese sopravvive alla nascita, la famiglia Pavese aveva infatti già perso tre bambini e all'età di sei anni vivrà la tragica perdita del padre, proprio nel 1914, per cui l'infanzia di Pavese si

viene accostata alla sofferenza, al sangue, alla tristezza...? Indubbiamente nell'immagine esternata da Clelia – personaggio si concretizza la ferita dell'uomo – Pavese:

«L'amore è veramente la grande affermazione. Si vuole *essere*, si vuole *contare*, si vuole – se morire si deve – morire con valore, con clamore, *restare* insomma. Eppure sempre gli è allacciata la volontà di morire, di sparirci: forse perché esso è tanto prepotentemente vita che, sparendo in lui, la vita sarebbe affermata anche di più? [...] Non ci si uccide per amore di *una* donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla²⁴⁰»

L'amore diviene dunque rivelazione del significato stesso dell'esistenza, oppure si potrebbe dire che esso confermi la dimensione illusoria dell'esistenza, il dramma complesso dell'umanità; la volontà disperata di esserci e di esistere e l'atroce consapevolezza di essere semplicemente un battito d'ali. Pertanto non può esistere una qualche dimensione puramente felice per chi comprende l'inutilità di ogni azione umana, in questo laboratorio interiore che si trasforma in una mirabile scrittura contemporanea, Pavese intride la pagina e la vita di una fitta ed intensa ricerca di senso. L'innocenza stessa per Pavese non trova dimensione alcuna nella dimensione reale, nulla è innocente, solo l'infanzia potrebbe in qualche modo esserlo se non comparisse la dimensione adulta, se al di là della tenda rossa non vi fosse il necessario e atroce passaggio dall'infanzia alla maturità²⁴¹:

«Il miracolo dell'infanzia è presto sommerso nella conoscenza del reale e permane soltanto come inconsapevole forma del nostro fantasticare, continuamente disfatta dalla conoscenza che ne prendiamo²⁴²»

Ginia, protagonista de *La bella estate*, vive proprio questo passaggio metaforicamente rappresentato dall'immagine di una tenda rossa. Lo spazio dietro la tenda rossa è misterioso, lo spazio altro, oggetto di numerose fantasticherie di Ginia²⁴³.

colora precocemente di episodi forti e drammatici, e alla tragedia intima e familiare (lutti) si intesse la tragedia collettiva (la guerra).

²⁴⁰ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (23 – 25 marzo 1950), pp. 393 – 394.

²⁴¹ «Sono poi le antinomie adolescenza – maturità, voluttuoso – tragico, lirico – drammatico, tempo e assenza (ovvero attimo) che ripropongono un dilemma che solo la perfetta identificazione tra letteratura e vita può risolvere. Il racconto, la narrazione chiarificano un destino che, pur incontrato nell'infanzia ci rimane sconosciuto; maturare è portare alla superficie il tesoro di ciò che è accaduto, una volta per sempre. Quando tutto è stato conosciuto, narrato, l'attimo estatico non si trasforma in tempo, non ci porta alla *ripensess*, alla maturità (*Ripeness is all* è l'epigrafe dedicatoria per Costance nella *Luna e i falò*), ma si riflette su se stesso; maturare, il dover essere non si raggiungerà mai, perché l'azione rimane contemplazione, “non scriverò più”, appunto». Si veda G. Venturi, *Letteratura e vita. Per ricordare Cesare Pavese e Elio Vittorini*, in AA.vv., *Esperienze letterarie*, v. 25, 3/4, 2000, pp. 153 – 161. «Secondo Pertile, Pavese capovolge l'idea originale di Shakespeare facendola, con atteggiamento tipicamente “decadente”, coincidere con la morte che, non più atto naturale, diventa scelta tragica del suo esecutore. Il suicidio in Pavese è un atto non tanto di negazione di un'esistenza vissuta tragicamente, quanto della raggiunta consapevolezza, o meglio maturità, che “l'arte non gli bastò per la vita”», si veda F. Billiani, *Cesare Pavese in Gran Bretagna e Irlanda: 1949 – 2000*, in *Esperienze letterarie*, cit., pp. 163 – 175.

²⁴² C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 129 – 130.

«Si trovò dinanzi la tenda profonda, di panno sfilacciato e pesante, che copriva tutta la parete...²⁴⁴».

Il passaggio dalla verginità alla maturità, la rivelazione della perdita dell'innocenza dell'animo, quella violenza subita da Ginia²⁴⁵ nel passaggio dall'estate all'inverno, dopo aver varcato la tenda rossa simbolo pervasivo e scottante della brulicante metamorfosi che avviene nel paradigma della crescita e nell'acquisizione della consapevolezza, di quell'arido vero di leopardiana memoria. Dimensione che si ritrova anche attraverso le evoluzioni emotive dei protagonisti de *La spiaggia*, in cui la vacanza assume, nell'accezione finale del protagonista che parlando con Clelia la definirà "la sua ultima estate di ragazza²⁴⁶", **la valenza di un emblematico e denso passaggio dalla spensieratezza alla maturità**; la stessa immagine di Doro, che asserisce che dopo quell'estate smetterà di dipingere²⁴⁷, metaforicamente allude ad un'altra stagione della vita.

«Orfeo: - E voi godetela la festa. Tutto è lecito **a chi non sa ancora**²⁴⁸.- »

I due personaggi si collegano tramite percorsi di analogie e di antitesi ai personaggi del romanzo *La bella estate*, come si è detto precedentemente, in riferimento proprio alla dimensione della perdita dell'innocenza e della fine della vacanza, concreta e metaforica per la coppia Clelia – Doro (Doro smetterà di dipingere), e, allo stesso tempo, la fine dell'estate e il superamento della tenda rossa coincidono con la fine dell'età spensierata ed innocente per Ginia.

L'incipit del romanzo de *La bella estate*: «*A quei tempi era sempre festa*²⁴⁹» ne sottolinea, come lo stesso Furio Jesi²⁵⁰ ha osservato, la dimensione mitica e ancestrale della festa, che in qualche misura diviene metafora del tempo spensierato di una stagione che è

²⁴³ Y. Hauser – Rügger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004, pp. 88 – 89

²⁴⁴ C. Pavese, *La bella estate*, Einaudi, Torino, 2003, p. 47.

²⁴⁵ «*La tenda era il titolo originario del romanzo, e l'immagine rimanda non solo, a livello figurativo, al letto nascosto dietro di essa, dove la ragazza cederà all'artista, ma anche al simbolico velo di mistero che circonda la vita e deve essere sollevato per acquisire coscienza del proprio destino...*» si veda per un approfondimento T. Scappaticci, *Destino di solitudine e sperimentazione letteraria nel «romanzo torinese»*, in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978, p. 123.

²⁴⁶ C. Pavese, *cit.*, p. 86

²⁴⁷ «*Doro fosco inquieto non si stendeva/aveva la malinconia di distrarsi coi pennelli (in parallelo Guido de La bella estate), piazzava a volte un cavalletto sullo scoglio e dipingeva barche, ombrelloni, chiazze di colore... ascoltava lo sciaguattare del fiotto tra i sassi... /Le marine di Doro erano dipinte a colori pallidi e imprecisi, quasi che la foga stessa del sole e dell'aria, assordante e accecante, gli smorzasse le pennellate...*», si veda C. Pavese, *cit.*, p. 35.

²⁴⁸ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, p.79.

²⁴⁹ C. Pavese, *La bella estate*, Einaudi, Torino, 2003, p. 9.

²⁵⁰ «*si può giungere presto all'ipotesi che quella parola – chiave fosse un vincolo della trilogia non come emblema e sintesi delle esperienze più conclusive delle tre storie, ma piuttosto come simbolo di ciò che in esse è perduto*» si veda F. Jesi, *Cesare Pavese. Dal mito della festa al mito del sacrificio*, in Letteratura e mito, Einaudi, Torino, pp. 163 – 176.

destinata a sfiorire, per cedere il passo all'amara maturità. La dimensione dell'attesa, che qualcosa possa ancora accadere, durante un notturno festivo e spensierato. Le immagini suggerite da Ginia, protagonista del romanzo ci conducono ad alcuni fermenti poetici del '39:

«**Può accadere ogni cosa** nella bruna osteria,
può accadere che fuori sia un cielo di stelle,
al di là della nebbia autunnale e del mosto.
Può accadere che cantino dalla collina
Le arrochite canzoni sulle aie deserte...²⁵¹»

L'anafora restituisce al lettore l'ansia della possibilità, dell'attesa, e mentre nel componimento si dipana una scena agreste, dove la donnetta, rimasta vedova, pallidamente e sofferente, impartisce ai villani gli ordini:

«e li segue
con lo sguardo, poggiata allo stipite, affranta
dal *gran ventre maturo*. Sul volto consunto
ha un *amaro sorriso impaziente*, e una voce
che non giunge ai villani le solleva la gola.
Batte il sole sull'aia e sugli occhi arrossati
ammiccanti. Una nube purpurea vela la stoppia
seminata di gialli covoni, la mano sul grembo, entra in casa²⁵²»

Anche Ginia pensa possa accadere qualcosa, anche che nelle case nasca un bambino; e la donna dal gravido ventre entra in casa e le donne attendono con lei il momento del parto, mentre una grande finestra, contiene colline e filari e il gran cielo. L'immagine del sonno che ruba il tempo all'allegria apre uno scorcio sui pensieri di Ginia, che rientra a casa, nella casa dove vive con suo fratello Severino, i due, avendo orari diversi di lavoro, s'incontrano soltanto la sera, cosicché Ginia riesce a godersi la casa in solitudine, sentendosi padrona e, talvolta, procura un po' d'ombra per sentirsi più sola. La rigidità di Ginia e la volontà di differenziarsi dall'amica Rosa, che lavora in fabbrica e per questo – come sottolinea la protagonista – *non sa stare tra la gente senza far scherzi, insomma da signora*, sono le prime strutture alle quali ci appare ancorata la protagonista. Lo squarcio nel velo di Maia, la crepa nel cilindro, avviene proprio quando Rosa, che Ginia crede meno donna di lei, le confida disperata che crede di essere incinta; dunque la scoperta/svelamento della sessualità dell'amica.

Le convinzioni di Ginia cadono, e si sente esclusa:

²⁵¹ C. Pavese, *Il figlio della vedova* in *Lavorare stanca*, cit., p. 85 – 86.

²⁵² *Ibidem*, p. 85 – 86.

Ginia

Rosa

«la sua differenza /di potere a sedici anni vivere
come una donna»

«s'accorse che quella stella era ordinaria»

«a Rosa bisognava... far capire che non erano
più bambine»

«Ginia era più fine»
Le pareva di essere stata truffata/
E lasciata a far la bambina

Io valgo di più, - diceva Ginia, -
a sedici anni è troppo presto. Peggio per lei
se si vuole sprecare »

Il breve racconto della gita in barca, da cui emerge l'ingenuità di Ginia, mista ad un senso di alterigia, un volersi sentire diversa e, al contempo, voler prendere parte al rito, chiude emblematicamente l'*incipit* del racconto, e segna ineludibilmente l'inizio del climax discendente verso la decadenza e la fine dell'innocenza. L'altro personaggio femminile, che ci viene presentato, che già riassume in sé i tratti della Deola²⁵³ presente nella raccolta poetica, è Amelia:

²⁵³ «Deola passa il mattino seduta al caffè e nessuno la guarda. [...] Non cerca nessuno neanche Deola, ma fuma pacata e respira il mattino.» C. Pavese, *Pensieri di Deola in Lavorare stanca*, cit., pp. 14 – 15.
E come un quadro di Renoir quella donna disegna la scena seduta ad un caffè e mentre assopita guarda lo scorrere dei passanti frettolosi gusta il mattino e la sua libertà. L'amante della sera trascorsa è partito, rappresenta qualcosa di più dei suoi vecchi e rozzi clienti, soldati e operai... per un momento si sente una mezza signora... lo specchio rivela i segni del tempo e un pallore malato, ricorda la compagna Marì e il suo lavorare instancabile...ma per lei è diverso, lei ora sceglie i suoi clienti, uno ogni sera le basta...le piacciono le orchestre che le fanno pensare di essere un'attrice in una scena d'amore romantica...

«Non cercare nessuno»

Seguendo un'interessante analisi di Jacqueline Spaccini, che confronta le due poesie *I pensieri di Deola* e *Ritorno di Deola*, fondamentale diventa il paradigma binario «illusione – disillusione/solitudine ricercata – solitudine subita». «Toglie la crosta dalla superficie nei *pensieri di Deola* che pensieri non sono.

«Quel vano segreto
che c'indugia nel corpo e ci sperde lo sguardo
morirà lentamente nel ritmo del sangue
dove tutto scompare.
Usciremo un mattino,
non avremo più casa, usciremo per via;
il disgusto notturno ci avrà abbandonati;
tremeremo a star soli. Ma vorremo star soli. (*Ritorno di Deola*)»

Disvela lo scacco dell'incomunicabilità del poeta, quell'essere poeta non è una mia ambizione. È la mia maniera di stare solo... [...]. A un confronto più serrato, ci si avvede chiaramente che in *Ritorno di Deola* non v'è spazio per la speranza autoillusoria presente nei *Pensieri*, com'è altrettanto evidente che la solitudine

Amelia almeno si sapeva che faceva un'altra vita²⁵⁴

L'incontro con Amelia si rivela leggero e divertente, Ginia rimane inconsciamente affascinata dalla sicurezza di quella donna, e sebbene continui a fabbricarsi degli scudi di carta, freudianamente, contrapponendo se stessa ad Amelia, così come aveva fatto con Rosa: «Vecchia com'è, racconta troppo le sue cose, - pensava Ginia, contenta – Se facessi la sua vita io, sarei più furba». È ormai entrata nel meccanismo, anzi, si comporta ingenuamente, come una bambina e, quando non vede Amelia per qualche giorno, l'attende e si vendica, o almeno crede, parlando alle sue compagne del suo lavoro di modella, ma anche quelle la prendono in giro per la sua ingenuità.

- Potremo andare in collina a bere un litro e cantare una volta. Ti piace il vino?

[...]

Ginia sentì nell'aria un fresco che prima non c'era, e pensò ch'era bella che d'estate i liquori rinfrescassero il sangue. Intanto Amelia le spiegava che, chi fa niente tutto il giorno, ha diritto per lo meno a svagarsi di sera, ma viene un momento, certe volte, che una ha paura del tempo che passa, e non sa più se val la pena di correre tanto.²⁵⁵

Ginia è ancora fresca, sa divertirsi con poco, non si è ancora sprecata, non ha conosciuto la crudezza del mondo, Amelia sì. La riflessione sul tempo che passa, allude già ad una metafora che è sottesa in tutto il romanzo: la perdita irrimediabile dell'innocenza²⁵⁶, la fine della festa/estate²⁵⁷ e l'età dell'amara consapevolezza.

non è ricercata, bensì iattura data in sorte agli esseri alla deriva come lei» si veda J. Spaccini, *La pregnante «vanità» di Colei che non ha posto. Riflessioni sulle «Poesie del disamore»* in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978, pp. 159 – 162.

²⁵⁴ C. Pavese, *La bella estate*, cit., p. 15.

²⁵⁵ Ivi, p. 19.

²⁵⁶ «la stesura de *La bella estate* coincide con il definitivo affermarsi di una diversa immagine della città, che, pur senza annullarla, ne incrina la dimensione positiva di luogo deputato alla maturazione dell'individuo. **L'ambiente urbano diventa il regno dello sradicamento e della corruzione, dove si perde lo slancio vitale dell'adolescenza e si cade in una rete di disinganni e alienazione.** Anche se la possibilità di esperienze lavorative e di rapporti umani continua a garantire la crescita dell'individuo, si tratta comunque di un'esperienza traumatica e deludente, destinata a risolversi in una irrimediabile sconfitta: una linea di ricerca che prelude al recupero della spontaneità "naturale" della campagna, depurata della valenza paurosa della sua irrazionalità, e alla conseguente elaborazione della teoria del mito. È sullo sfondo di questa ambivalente (e metaforica) immagine della città che si svolge la vicenda di Ginia, incentrata su un problema, la dialettica comunicazione – isolamento, che costituisce il nodo centrale della personalità e dell'indagine di Pavese» si veda T. Scappaticci, *Destino di solitudine e sperimentazione letteraria nel «romanzo torinese» di Pavese* in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, cit., 1978, p. 117.

²⁵⁷ L'estate si caratterizza come esperienza polisemantica, e s'impone come metaforica "ultima stagione", basti pensare al racconto omonimo, in cui emergono elementi caratteristici della produzione pavese, sia della prosa sia della poesia. Nel racconto prende forma un'estate cittadina, che propone una città semideserta, soleggiate e silenziosa, che consente al protagonista un incontro sensoriale molto forte sia con la donna sia con la città stessa: «Amavamo la sera, le nubi torride che pesano sulle case, l'ora calma. Del resto, anche la notte ci faceva l'effetto di quella breve penombra che inghiotte chi dal gran sole rientra in casa. C'incontravamo sull'imbrunire, ed era già mattino. [...] Ricordo che la città era tutta nostra [...] Di noi,

E infatti la chiusa di questo secondo capitolo è la richiesta di Ginia di accompagnare Amelia da qualche pittore, per vederla mentre la dipinge, con il consenso di Amelia e il monito beffardo: «Ma sono carogne, sta' attenta».

La fascinazione e la diffidenza che prova per Amelia, conducono Ginia in un vortice che soltanto lo scacco amaro potrà fermare; sebbene si renda conto che Amelia ha un bel vestito, ma non ne ha di altri, che non mette le calze, perché non ne ha, non riesce a staccarsi da lei. Inizia così il declino, un giorno, infatti, Ginia segue Amelia da un pittore, detto "il barbetta", un uomo dagli occhi grigi e curiosi, che, invece di disegnare Amelia, viene attratto dal profilo vergine e informe di Ginia e le fa qualche schizzo: è soltanto il primo gradino verso la discesa. Ginia avrebbe voluto riprendere quegli schizzi, pensava alla strana sensazione, al batticuore provato, e a vedere Amelia posare nuda si sentiva a disagio e pensava a quegli occhi grigi che l'avevano fissata, misurata e frugata più sfacciati di uno specchio. L'immagine dei colori, i colori non si studiano, entrano dalla finestra col sole – diceva il barbetta – sostenendo che di colori ne aveva più Ginia che Amelia, sono gli stessi che Ginia ritrova per strada passeggiando:

«ci sono colori strada che, da mattino, colori per uscire nei viali, vero per piacere di notte. ²⁵⁸ »	e vedere i bei colori della non si capiva come, ma era che venivano dal sole.... ²⁵⁹
--	--

E dalle passeggiate, dopo un periodo di assenza, Ginia incontra nuovamente Amelia, che siede sovente ad un caffè, e aspetta...differentemente da Deola, Amelia dunque attende ancora qualcuno:

«Deola passa il mattino seduta al caffè	- Aspetto sempre, - disse Amelia facendole
---	---

invece, e delle nostre parole non ritrovo quasi nulla. So che mangiai molta frutta [...]» e mentre il protagonista si lascia vincere dai profumi, dai colori cittadini diurni e notturni, dalla stanza compare un'altra protagonista, e dalla finestra appare una collina. Significativo poi l'utilizzo del doppio piano temporale, la stagione intima e sensoriale è soltanto un ricordo, marca invece la contrapposizione al presente l'avverbio "Adesso", di quell'incontro, di quella pseudo felicità non resta che la collina e la frutta. La vita silenziosa della città estiva reca con sé qualcosa di metafisico: «A volte, in tutt'altra parte della città, c'era una piazza che mi attendeva, con le sue nuvole e con il suo calmo calore. Nessuno l'attraversava, nessuna finestra s'apriva, ma s'aprivano gli sfondi delle vie deserte in attesa di una voce o di un passo...». Ricorrente, come si vedrà anche nella raccolta poetica, è l'utilizzo dell'aggettivo breve (breve penombra/breve notte/...), sottolineando il carattere episodico dell'incontro, sottolineando la fugacità della stagione intesa come vita/incontro. Il sole della campagna stordisce, brucia e rende vive le pulsioni più primitive; il sole cittadino stordisce e crea un mosto selvatico nel cuore, che già nel momento dell'azione diviene ricordo (Ogni cosa, accadendo, si faceva ricordo, perché accadeva dentro di me prima che fuori), e dopo l'ultima pioggia estiva, anche i colori cittadini mutano, e per un'ultima volta il protagonista, dai sensi inebriati, corre verso la stanza vuota e si pone alla finestra, e così come le stagioni s'avvicinano e inesorabilmente passano, parimenti sarà quell'estate, metafora di un ultimo periodo d'abbandono all'illusione: «Stemmo insieme ancora molti giorni, fin che durò la stagione, ma entrambi sapevamo che tutto sarebbe finito entro l'autunno. Così fu infatti.» si legga C. Pavese, *L'estate*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 89 - 91.

²⁵⁸ C. Pavese, *Terre bruciate in Lavorare stanca*, cit., p. 69.

²⁵⁹ C. Pavese, *La bella estate*, cit., pp. 30 – 31.

e nessuno la guarda. [...]

Non cerca nessuno

Neanche Deola, ma fuma pacata e respira il mattino²⁶⁰»

posto accanto. – È il mio
lavoro. Per potersi
spogliare davanti a un pittore,
bisogna fare
la coda. [...]²⁶¹

Si attua, dunque, lentamente quel processo di seduzione, che la figura di Amelia, produce sull'ingenua Ginia, che è in attesa che qualcosa accada. Amelia si configura come una sorta di guida virgiliana rovesciata come – si vedrà più avanti – sarà Momina per Rosetta nel romanzo *Tra donne sole, guide mature/esperte ma corrotte e fatiscenti*, diametralmente opposte alla figura di novello Virgilio affidata a Nuto ne *La luna e i falò*. E mentre la seduzione continua, in parallelo, compare per la prima volta il tendone rosso, il simbolo della perdita dell'innocenza, la prima volta che Amelia conduce Ginia a casa di Guido e Rodrigues. L'attrazione per Guido diviene poi un'inspiegabile ossessione, una maliziosa ricerca di quell'uomo; Ginia si reca, infatti, anche da sola allo studio e per la prima volta sente ha un contatto con Guido, con un uomo. Momento che segna l'inizio di un turbinio di sensazioni: questione di sensi e i sensi la conducono alla vertigine e alla paura, per cui fugge, ma si pente e decide di tornare, sperando che lei, essendo più furba, farà innamorare Guido di sé, senza sprecarsi come aveva fatto Amelia.

«Guido che non lo conosco [...]

Per lui sono Ginetta. Non bisogna conoscersi per volersi bene²⁶²

[...]

Alla prima luce rimpianse che fosse ormai inverno, e non si potessero più vedere i bei colori del sole. Chi sa se Guido ci pensava, lui che diceva che i colori erano tutto...²⁶³ »

Il litigio poi con Amelia non fa che accendere ancor di più i toni di una ribellione di Ginia, forte e silenziosa al contempo, ma trascorsi i giorni, la solitudine e l'attesa che qualcosa accada pervadono l'animo inquieto di Ginia:

«sperava sempre, uscendo dall'atelier, di trovare qualche novità sotto il portone, e che non ci fosse mai nessuno ad aspettarla le dava il senso di aver perduto la giornata, di essere già a domani, a doman l'altro, e di aspettare qualcosa che non veniva mai²⁶⁴»

si legge poi in *Lavorare stanca*:

²⁶⁰ C. Pavese, *Pensieri di Deola in Lavorare stanca*, cit., p. 14.

²⁶¹ C. Pavese, *La bella estate*, cit., p. 36.

²⁶² C. Pavese, *La bella estate*, Einaudi, Torino, 2003, p. 57; «Ginia non riconosce l'amore come punto culminante delle esperienze che l'hanno allontanata definitivamente dall'infanzia e, quindi, come inizio della «*descente aux Enfers*», ma come svolta positiva, come nuova felicità equivalente a quella iniziale.» si veda Y. Hauser – Rügger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004, pp.82 – 97.

²⁶³ C. Pavese, *La bella estate*, cit., p. 58.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 63.

«Non c'è cosa più amara che l'alba di un giorno
in cui nulla accadrà. Non c'è cosa più amara
che l'inutilità. [...]
La lentezza dell'ora
è spietata, per chi non aspetta più nulla²⁶⁵.»

Era il '36 quando Pavese compose *Lo steddazzu*, sono gli anni del confino politico, dell'ambiente calabro arso e brullo, delle donne come Concia tra i sassi; ma è anche il periodo della solitudine, dell'amarezza dell'abbandono, di un mare all'orizzonte sempre uguale, una prigione senza pareti, molto più densa, agghiacciante nel suo silenzio. La dimensione che nulla può essere diverso da com'è, che fuori nessuno attende, nessuno la cerca, rende ancora più evidente i segni di quell'isolamento, che la vedono fragile di fronte all'ignoto, al sapore di un amore che solo nei suoi pensieri ha il valore dell'innocenza e della purezza, ma che introietta nella tenda rossa una cocente delusione, e l'amarezza di un nuovo giorno senza alcuna novità, e ormai senza più la primavera.

«Alzò la tenda e si fermò in piedi nel buio. Dietro di lei parlavano come un ronzio lontano.
– Guido. – bisbigliò senza voltarsi, e si buttò su quel letto, a faccia in giù.²⁶⁶»

Anche Ginia vive la sua prima esperienza da donna, in un primo momento tutto le appare bello, ancora estivo, ma la sua iniziatrice sa bene che cosa sta accadendo; altro segnale ambiguo della malata Amelia è un bacio rapido dato a Ginia: iniziazione (tempo dell'attesa/illusione/festa/estate) – perdita dell'innocenza (tenda rossa/climax/denudarsi) – malattia e decadenza (disillusione/inverno).

L'amore reale avrebbe potuto salvare Ginia, tuttavia Guido *non aveva tempo per innamorarsi e voleva tornare al suo paese*:

«[...] la vera pittura si fa in campagna. [...] – lo sto bene soltanto in punta a una collina.
[...] ma Ginia lo sapeva che non l'avrebbe mai sposata, per bene che lei gli volesse. Questo
l'aveva sempre saputo fin dalla sera *che si era sprecata per lui*.»

L'ultima illusione per Ginia è il pensiero che divenendo la modella di Guido avrebbe sempre continuato a vederlo. Bruciante è il momento in cui sente il peso del cambiamento, come se fosse avvenuta in lei una metamorfosi e la paura che gente possa accorgersene²⁶⁷.

Il ritorno di Guido rappresenta un crogiuolo di sensazioni: l'attesa, la paura, la speranza; il rito della preparazione per lui e la dimensione della nudità.

« - voi ragazze non patite il freddo, - disse Guido.
Siete fatte per star nude. [...]
- Mi devi vedere in campagna. Solo allora dipingo. Nessuna ragazza è bella come
una collina. [...]

²⁶⁵ C. Pavese, *Lo steddazzu* in *Lavorare stanca*, cit., p. 118.

²⁶⁶ C. Pavese, *La bella estate*, cit. p. 65.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 78.

Io ti prendo una donna e te la stendo come fosse una collina in cielo neutro²⁶⁸»

L'ultimo baluardo per Ginia, al fine di rimanere in una dimensione illusoria, sarebbe stato rimanere al di qua del dipinto, «non posare/denudarsi», non trasformarsi in manichino forgiato da altri; posando nuda, infatti, tocca il fondo, piange e scappa via, e prende la decisione di incominciare a fumare (decadenza). Il denudarsi diviene quasi metafora in parallelo alla malattia (Amelia – sifilide) della dimensione umana, l'acquisizione complessa e agghiacciante che il destino dell'uomo è questo, inesorabile...ed è per questo che l'estate dura una sola stagione, e l'albero, che si spoglia delle foglie/la donna dei vestiti, diviene testimonianza di un rito, che non potrà più essere, e che troverà nella "bella" attesa la sua inconsistenza illusoria e fascinosa, ma scoprirà ben presto la dimensione cruda e malata *ad origine* dell'esistenza.

«tutto il bello è finito

- Andiamo dove vuoi, - disse Ginia, - conducimi tu²⁶⁹»

Secondo il critico A. Bocelli il romanzo *La bella estate* è un « racconto che non conclude, perché manca di un fondo e di un centro, [...]» e seguendo le fila del discorso di Gioanola nel saggio intitolato *Cesare Pavese²⁷⁰, la poetica dell'essere*, che lo definisce un interludio cittadino, mancante d'aria, si potrebbe aggiungere uno squarcio a latere del romanzo stesso, lanciando una provocazione: e se il non concluso²⁷¹, avvertito come un limite, un

²⁶⁸ *Ivi*, pp. 97 – 101.

²⁶⁹ C. Pavese, *La bella estate*, cit., p. 111; «Il percorso cognitivo che si colloca fra i due opposti giudizi è configurato dal motivo dello specchio. Guardandosi allo specchio, Ginia avverte una distanza fra sé e l'immagine riflessa. S'inizia in lei un processo di autocoscienza. Abbiamo già evidenziato il rapporto metaforico tra amarsi, denudarsi, disingannarsi e, infine, raggiungere la maturità. Ma la divergenza fra parere e essere, fra esterno e interno, fra corpo e anima, allude anche alla caratteristica di Ginia di non avere un'identità, il che significa affermarsi come io. Nonostante la nuova coscienza acquisita, non si può parlare, nel suo caso, di una trasformazione riuscita; Ginia non ha raggiunto la maturità. [...] «Maturità è isolamento che basta a se stesso». Ma Ginia avverte la mancanza degli altri. La sua solitudine si oppone ora alla solitudine autosufficiente del periodo estivo. Tra l'inizio e la fine del romanzo, in relazione alla trasformazione dell'attore protagonista si può individuare una struttura chiasmica: dal non sapere giunge al sapere, dal credere, invece, al non credere o meglio al non poter più credere. [...] la vita non è ricerca di esperienza, ma di se stessi. Scoperto il proprio strato fondamentale ci si accorge che esso combacia col proprio destino e si trova pace» si veda Y. Hauser – Rügger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, cit., pp. 207 – 235.

²⁷⁰ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 110.

²⁷¹ «Il problema di non finire una storia è questo. Comunque essa finisca, qualsiasi sia il momento in cui decidiamo che la storia può considerarsi finita, ci accorgiamo che non è verso quel punto che portava l'azione del raccontare, che quello che conta è altrove, è ciò che è avvenuto prima: è il senso che acquista quel segmento isolato di accadimenti, estratto dalla continuità del raccontabile. Certo, le forme narrative tradizionali danno un'impressione di compiutezza: la fiaba termina quando l'eroe ha trionfato delle avversità, il romanzo biografico trova il suo finale indiscutibile nella morte dell'eroe, il romanzo di educazione quando l'eroe raggiunge la maturità, il romanzo poliziesco quando il colpevole è stato scoperto. Altri romanzi e racconti, la maggioranza, non possono motivare il loro esito finale così nettamente: alcuni finiscono quando ogni proseguimento non potrebbe che ripetere ciò che è già stato rappresentato, o quando la comunicazione che volevano trasmettere ha assunto una forma compiuta: e questa può essere un'immagine del mondo, un sentimento, una scommessa dell'immaginazione, un esercizio di coerenza del pensiero... [...]» si veda I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2012, pp.

laboratorio in attesa di un romanzo “a tutto tondo”, non fosse altro che il cuore pulsante del romanzo contemporaneo e della sua intima e profonda ontologia del “non concluso”, tale da conferire ai racconti lunghi del Pavese, che non trovano un epilogo, una collocazione non già tra gli scritti preparatori, bensì tra le produzioni più calzanti e rappresentative del romanzo novecentesco.

«[...] adesso il romanzo cerca una nuova legge in un mondo che si va rinnovando, e di muoversi nel nuovo mondo secondo la vecchia dimensione non si contenta²⁷².»

[C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*]

123 – 142. Il “non concluso” diventa emblema del Novecento, capolavoro e simbolo è *Uno nessuno e centomila* di Pirandello. Si pensi come suggestione a Pasolini, che adottando il concetto di “canone sospeso”, che si trova nel teatro di Brecht, *Petrolio* è un romanzo che non comincia e *Salò* presenta il finale sospeso, il tutto restituisce un’enigmatica ambiguità: il *non finito* è al tempo estrema trasgressione ai canoni della linearità convenzionale. Ancor di più si pensa all’opera sperimentale di Pavese come espressione di una modernità assoluta, Pavese scopre e sperimenta le forme narrative cercando di sublimare forma e contenuto, per restituire al lettore una mimesi per nulla convenzionale, ma densamente efficace.

²⁷² C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (29 ottobre 1939), p. 160.

CORPI NUDI E METAMORFOSI BAROCHE

Il diavolo sulle colline

«mi ritrovai sulla straducola rossa dell’altopiano, polverosa, segnata di sterchi di buoi. Uno sciame di farfalline gialle ci volteggiavano sopra. Quel caldo odore di trifoglio e di stalla mi piacque, mi dissi che il mondo non finiva sul Greppo...²⁷³»

«La cosa più bella era quando scendevamo alla grotta o alle vigne – mangiare la frutta selvatica, buttarci sull’erba, cuocerci al sole. C’era sempre una costa, un cantuccio, un groviglio di piante, che non avevo ancora visto, toccato, assorbito. C’era quel vago odor d’agosto, di salmastro terrestre, più forte che altrove. C’era il piacere di pensarci di notte, sotto la grande luna che diradava le stelle, e sentire ai nostri piedi, da ogni parte, la collina segreta che viveva la sua vita²⁷⁴»

Annerirsi al sole²⁷⁵ e bruciare le carni quasi creando una mimesi con la terra²⁷⁶, solo attraverso questo rito si potrebbe cancellare l’infamia del peccato, della nascita; un concetto che lega indissolubilmente le pagine de *Il diavolo sulle colline* a *La spiaggia*. Attraverso il corpo si accede alla terra e si ripristina la comunione con l’antica madre: non

²⁷³ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, Einaudi, Torino, 2016, p. 110.

²⁷⁴ *Ivi*, p. 84.

²⁷⁵ «Come osserva Renan, in effetti il sole è l’unica immagine ragionevole di Dio, sia dal punto di vista dei barbari preistorici che da quello delle scienze naturali moderne; in entrambi i casi, il sole è Dio – genitore – mitologicamente, prevalentemente il Dio padre – da cui traggono vita tutti gli esseri viventi, il loro fecondatore e creatore. Nel sole come oggetto naturale si risolve in completa armonia la contraddizione in cui è caduta l’anima degli uomini per effetto della legge morale. Infatti il sole non è soltanto benefico, poiché può anche distruggere: per questo l’immagine zodiacale della calura d’agosto è il leone devastatore di greggi, che il pre – redentore ebreo Sansone uccide per liberare la terra riarso da questa calamità. Ma la natura armonica e intrinseca del sole è bruciare, e all’uomo appare naturale che esso bruci...» si veda C. G. Jung, *La libido, simboli e trasformazioni*, Newton Saggi, Roma, 2010, p. 119.

²⁷⁶ «In quel punto il ciglione dava nel cielo, e un canneto nascondeva la pianura. Era un ricordo d’altri tempi, forse lassù c’era stata una vigna. Sulla bocca della grotta mi misi nudo e presi il sole. Dai giorni del pantano non l’avevo più fatto. Mi stupì di trovarmi così nero, **quasi nero come gli steli del capelvenere**. [...] Gli spiriti delle rupi e dei boschi, forse, o una bestiola del Greppo – esseri **nudi e selvaggi come me**. Nel cielo chiaro, sulle canne, la falce bianca della luna dava un’aria magica, emblematica, al giorno. **Perché c’è un rapporto tra i corpi nudi, la luna e la terra?**» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 94.

per nulla il binomio corpo – nudità²⁷⁷, sempre presente sia nelle poesie sia nella prosa, richiama immediatamente le immagini dell’acqua, del sole, della terra, della collina. La nudità²⁷⁸ procura al corpo la nerezza che è necessaria per il ricongiungimento con la madre, come se la bianchezza della pelle, che testimonia l’uso dei vestiti, fosse di ostacolo al contatto pelle a pelle²⁷⁹:

«...per mettersi nudi bisogna entrare sottoterra. [...] nudi come le bisce, a bagnarsi e voltolarsi nel sole dentro la terra screpolata. Lo scopo era arrostitarsi anche l’inguine e le natiche, cancellare l’infamia, annerir tutto²⁸⁰. »

L’estate diventa dunque personaggio onnipresente e onnisciente di questa mimesi necessaria, e la terra in estate²⁸¹ diventa arida, polverosa...lungamente ferita da tagli e crepe, assolato preludio di una morte indispensabile per una nuova rinascita:

²⁷⁷ «Mi raccontò di quando al mare, a San Remo, s’era andata a bagnare da sola (parallelismo con la figura di Clelia de *La spiaggia* e di Gabriella in terrazzo de *Il diavolo*) in barchetta e, una volta al largo, s’era tolto il costume e preso il sole dappertutto. – Si sta bene, - mi disse. – Dovremmo stare sempre nudi tutti quanti. Se la gente uscisse nuda per strada, sarebbe più buona.» si veda C. Pavese, *Il Compagno*, Einaudi, Torino, 2013, p. 49. Si legga il componimento *Civiltà antica*: «Se si ha un corpo, bisogna vederlo. Il ragazzo non sa/ se ciascuno abbia un corpo. Il vecchiotto rugoso/ che passava al mattino, non può avere un corpo / così pallido e triste, non può avere nulla / che atterrisca a quel modo. E nemmeno gli adulti / o le spose che danno la poppa al bambino / sono nudi. Hanno un corpo soltanto i ragazzi. / il ragazzo non osa guardarsi nel buio, / ma sa bene che deve affogarsi nel sole/ e abituarsi agli sguardi del cielo, per crescere un uomo.» (C. Pavese, *Civiltà antica in Lavorare stanca*, cit., pp. 41 – 42.

²⁷⁸ «...è un tentativo di restituire il senso di un’integrale *reductio ad naturam* attraverso il rito della blackness, la nerezza totale del corpo ricercata nell’acqua nel fango e nel sole del rittano, come via di reimmersione nel grembo della natura – madre.» si veda E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell’essere*, Marzorati, Milano, 1972, p. 257; «se si ha un **corpo**, tanto vale esporlo al cielo. Le **radici** che sporgono dalla parete, sono **nude**. [...] ...sono **nudo come un tronco** sotto la corteccia, fresco e nudo come l’aria che tocco. Vedo che il cielo dietro gli alberi è nudo anche lui. Nudo e raccolto. [...] Le parole sono erba e radici...Questa conca è una materia senza nome...» si veda C. Pavese, *Nudismo*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 144 – 151; anche il bosco e la terra hanno un corpo, un corpo nudo, asserisce il protagonista – osservatore nel racconto: la terra nuda, vestita anch’essa di piante. “Lavorare è vestire la terra” asserirà l’osservatore che comprende il perché dei contadini vestiti, la nudità diviene possibile solo nella conca, nello squarcio della terra, nel ventre.

²⁷⁹ E. Gioanola, *Cesare Pavese: la realtà, l’altrove, il silenzio*, cit., pp. 83 – 84.

²⁸⁰ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 43.

²⁸¹ «La collina sembrava cuocere al sole d’agosto; caprifoglio e mentastro le facevano intorno una parete invisibile, ed era bello aggirarcisi e, giunti sul punto di sbucare fuori, nel sottostante bosco di càrpini, tornare indietro nella macchia, come un insetto o un uccello. Pareva d’averci le zampe invischiate, in quel profumo e in quel sole. Al pomeriggio scendemmo in gruppo, i primi giorni, per le coste ripide, fino alle viti soffocate d’erba; e una volta aggirammo tutta la collina, giungendo tra i rovi a un piccolo chiosco nero, per le cui crepe si vedeva il cielo. Ma né di siepi né di viottolo d’accesso c’era più traccia; il versante era tutto sodaglia, per quanto un tempo fosse stato giardino, e la baracca un padiglione. Oreste e Poli la chiamavano la pagoda cinese e ricordavano quando era ancora vestita di gelsomini. Adesso, accostandoci, sentimmo fra le ortiche uno strepito di topi o ramarri – la collina se l’era mangiata. Ma il contrasto non metteva tristezza, la macchia appariva tanto più vergine e selvatica. Le nostre voci tra i cespugli non bastavano a violarla. Quell’idea che nei boschi il gran sole d’estate sappia di morte, era vera. Qui nessuno rompeva la terra per cavarne qualcosa, nessuno ci viveva: un tempo avevano provato e poi smesso.» C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 82.

«Nell'afa estuosa della buca vedevo il cielo scolorito dal riverbero, e **sentivo la terra tremare e ronzare**. Pensavo a quell'idea di Pieretto che la **campagna arroventata sotto il sole d'agosto fa pensare alla morte**. Non era sbagliato²⁸².» Un'estate ungarettiana²⁸³, che fa come il barocco: sbriciola e ricostituisce:

Mentre infiammandosi s'avvede ch'è nuda, il florido
carnato del mare fattosi verde bottiglia, non è più che
madreperla.
Quel moto di vergogna delle cose svela per un momento,
dando ragione dell'umana malinconia, **il consumarsi
senza fine di tutto**²⁸⁴.

È l'estate e nei secoli
con i suoi **occhi calcinanti**
va della **terra spogliando lo scheletro**²⁸⁵.

Arso tutto ha l'estate²⁸⁶

Ma l'estate è anche il tempo dell'infanzia²⁸⁷ come sottolinea il narratore de *Il Diavolo...*
«Conoscevo l'orto estivo della casa dei vecchi dove i miei mi mandavano a far campagna da ragazzo, un paese in pianura, tra rogge e siepi d'alberi, dai vicoli coi portici bassi e le fette del cielo altissime. Della mia infanzia non mi restava altro che l'estate...²⁸⁸»; tuttavia l'estate è anche indecente, perché spogliando la terra, la rende viva e nuda... «d'estate la

²⁸² Ivi, p. 46.

²⁸³ «Sino al '32, nel corso di quegli anni, la mia poesia trova forma soprattutto osservando il paesaggio, osservando Roma sotto il mutamento delle stagioni, Roma o la campagna romana. Chi segua le poesie del *Sentimento* vedrà che quasi tutte le poesie della prima parte descrivono paesaggi d'estate, l'estate essendo allora la mia stagione. [...] Sono paesaggi d'estate, oltre misura violenti, dove l'aria è pura, e hanno il carattere, di cui m'ero appropriato, del barocco. Il barocco è qualcosa che è saltato in aria, che s'è sbriciolato in mille briciole: è una cosa nuova, rifatta con quelle briciole, che ritrova integrità, il vero. L'estate fa come il barocco: sbriciola e ricostituisce...» si veda G. Ungaretti, *Vita d'un uomo*, Oscar Mondadori, Milano, 2004, pp. 529 – 536.

²⁸⁴ G. Ungaretti, *Paesaggio in Vita d'un uomo*, cit., p. 104.

²⁸⁵ G. Ungaretti, *Di Luglio in Vita d'un uomo*, cit., p. 122

²⁸⁶ G. Ungaretti, *Sereno in Vita d'un uomo*, cit., p. 150

²⁸⁷ «In quelle estati che hanno ormai nel ricordo un colore unico, sonnecchiano istanti che una sensazione o una parola riaccendono improvvisi, e subito comincia lo smarrimento della distanza, l'incredulità di ritrovare tanta gioia in un tempo scomparso quasi abolito. Un ragazzo – ero io? – si fermava di notte sulla riva del mare – sotto la musica e le luci irreali dei caffè – e fiutava il vento – non quello marino consueto, ma un'improvvisa buffata di fiori arsi dal sole, esotici e palpabili. Quel ragazzo potrebbe esistere senza di me; di fatto, esistette senza di me, e non sapeva che la sua gioia sarebbe dopo tanti anni riaffiorata, incredibile, in un altro, in un uomo. Ma un uomo suppone una donna, la donna...» si veda C. Pavese, *Fine d'Agosto*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 8 – 10. Emerge dunque nuovamente il complesso intrigo del paradigma uomo – donna, da cui emerge nell'accezione di un'estate/stagione che non potrà più tornare, «l'impossibile ritorno» all'infanzia, all'adolescenza; il ragazzo/Pavese poteva godere dell'immaginario estivo e assaporare il gusto antico della spensieratezza estiva... ma l'uomo/Pavese presuppone poi una donna, la donna si configura così come irrimediabile fine di una stagione; di qui probabilmente l'impossibilità di perdonare Clara (protagonista del racconto *Fine d'Agosto*), e in generale *La donna*, proprio per il fatto di essere donna.

²⁸⁸ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 25.

campagna è disgustosa, è un'orgia sessuale di polpe e succhi. Soltanto l'inverno è la stagione dell'anima... [...]. Siamo sinceri. La campagna in agosto è indecente. Che ci fanno tanti sacchi di semi? C'è un tanfo di coito e di morte. E i fiori, le bestie in calore, le polpe che cascano? [...]. L'inverno, l'inverno – gridò Pieretto – la terra è sepolta. Si può pensare alle cose dell'anima.²⁸⁹»

«Quel brivido di starcene nudi e saperlo, di nasconderci a tutti gli sguardi, e bagnarci, annerirci come tronchi, era qualcosa di sinistro: più bestiale che umano. Scorgevo nell'alta parete dello spacco affiorare radici e filamenti come tentacoli neri: la vita interna, segreta della terra. [...] Presero in giro anche i miei fianchi ancora pallidi, infami²⁹⁰»

Il contatto con la terra, prevede un primo passaggio “denudarsi²⁹¹”, eliminare le scorie fittizie della civilizzazione e ritornare a plasmarsi con la terra, ma “denudarsi” racchiude una problematica più ampia, che investe tutto il paradigma psicanalitico/sensoriale; l'immagine della nudità²⁹², come sottolinea anche Rosowsky, suggerisce la mancanza di schermo²⁹³, di separazione, che trova un momento armonico solo nel contatto con la terra, quasi un appiattimento metamorfico “annerirci come tronchi”, ma nello stesso tempo inquietante, poiché per stare nudi bisogna entrare nelle viscere/ventre quasi a livello embrionale, poiché stare nudi al sole, in piena luce ha l'odore amorfo del peccato che si concretizza, così come l'amore che – come afferma Pavese stesso nel *Mestiere* - «ha la virtù di denudare non i due amanti l'uno di fronte all'altro, ma ciascuno dei due davanti a sè²⁹⁴» e paradossalmente mentre c'è lo svelamento del corpo nel ventre della madre, vi è anche un “dolce” nascondersi, mentre spaventoso è rivelarsi all'altro alla luce, poiché si rischia di rimanere solo con se stesso di fronte ad uno specchio rivelante le più inermi debolezze e le più atroci angosce.

²⁸⁹ «Dov'era più l'odor di morte dell'estate?» C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 82 – 83; p. 104.

²⁹⁰ Ivi, p. 46.

²⁹¹ «- Neanche far l'amore in un bosco, si può. In un bosco vero bosco. L'amore e il bere sono cose civili. Quand'ero in barca...

Pieretto interruppe. – Tu non hai mai capito niente.

-Quand'eri in barca ... - disse Oreste

- Avevo insieme una ragazza, e ci stava. Ci sarebbe stata. Ebbene, non ho potuto. Mi pareva di offendere qualcosa o qualcuno.

- È che non sai cos'è una donna, - disse Pieretto.

- Ma **nudo**, - disse Oreste, - nel pantano ci stai?

Confessai che ci stavo, ma col fiato in gola. – **Mi sembra di fare un peccato**, - ammisì, - forse è bello per questo. Oreste annuì sorridendo. Capii che eravamo ubriachi. – La prova, - dissi ancora, - è che sono cose che si fanno di nascosto.». C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 55

²⁹² «La nudità del cielo fa appello alla nostra. È difficile nascondere i pensieri in questa insolita nudità. Ci si riscuote appena, ci si sente visibili come ciottoli in fondo all'acqua. La nostra solitudine è un vuoto, un'immobilità di pensieri. Soltanto così ci resta in cuore qualcosa di nostro. A volte ce ne dimentichiamo, e diciamo a voce alta cose improvvise che subito suonano superflue, già sapute dagli altri. [...] Non si sfugge, nemmeno nell'acqua, alla solitudine e all'attesa...» si veda *Piscina feriale* in C. Pavese, *Tutti i racconti*, cit., pp. 88 – 89.

²⁹³ G. I. Rosowsky, *Pavese lettore di Freud*, Sellerio Editore, Palermo, 1989, pp. 41 – 44.

²⁹⁴ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., (12 ottobre 1940), p. 203.

«Per me, - disse Poli, - siamo tutti nudi senza saperlo. La vita è debolezza e peccato. La nudità è debolezza, è come avere una ferita aperta... Le donne lo sanno quando perdono sangue...²⁹⁵»

«Ero un vecchio che si sente un ragazzo. Adesso so che sono un uomo, un uomo viziato, un uomo debole ma un uomo. Quel grido mi ha mostrato a me stesso. Non mi faccio illusioni²⁹⁶»

Il gruppo di amici²⁹⁷, protagonista del romanzo *Il diavolo sulle colline*, si reca nelle campagne piemontesi, tra le colline che “sanno di mare²⁹⁸”; l’esperienza si dipana intrecciando varie esperienze tutte osservate dal protagonista, l’io – narrante, che come il narratore de *La spiaggia* rappresenta un *alter ego* di Pavese. Si pensi all’immagine del protagonista quando parla del Po e delle sue traversate del fiume, che rappresentano un riferimento precipuo all’esperienza diretta dell’autore. Dall’ambiente cittadino degradato e brulicante si passa alla realtà magmatica della terra, che a casa di Giustina si colora dei ritmi lenti e ciclici tipici della campagna, mentre di mare e città si intride la casa del Greppo dove si colloca la figura fugace ed emblematica di Gabriella²⁹⁹, personaggio

²⁹⁵ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 113 – 114.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 19.

²⁹⁷ «La critica ha ripetutamente notato la triplicazione del protagonista – cioè, dei tre protagonisti – Pieretto, Oreste e il narratore – costituirebbero aspetti vari di un’unica personalità, diversi nella loro predisposizione verso la campagna (uno viene dalla città, l’altro viene dalla campagna, ma è trapiantato definitivamente in città, ed il terzo viene dalla campagna, ma vive temporaneamente in città), nella loro esperienza della campagna (demitizzarla, viverla come parte di sé, scoprirla come una cosa nuova), e nel loro atteggiamento interiore (ironico, attivo, contemplativo). Ma forse ancor più rilevante è la frammentazione della campagna» si può notare infatti, come alla tripartizione del protagonista, si dipani una medesima tripartizione dei luoghi, che Musumeci indica come «isole», «il movimento va dal villaggio di Oreste («il selvaggio» è stato dominato dall’attività dell’uomo) a Mombello (*locus amoenus* – la presenza dell’uomo non è in contrasto con la terra ma ne forma quasi un prolungamento, una realtà pastorale – un *modus vivendi* non più fattibile) ed infine al Greppo (*locus* della vita non – genuina e della terra degenerata). Un ulteriore termine di paragone tra i tre tipi esemplari di campagna è dato dal ruolo esercitato dalle donne. Il rapporto donna – terra è un rapporto di proporzionalità indiretta: un aumento di controllo della prima postula una diminuzione della fruttuosità della seconda. [...] A Mombello, fedele all’ideale pastorale di un mondo maschile, le donne sono relegate ad una posizione di silenzio sottomesso ed a una funzione di maternità e di servizio. Nella famiglia di Oreste, il ruolo esercitato dalle donne è simile a quest’ultimo [...]. La situazione è invece capovolta al Greppo, dove Gabriella è la figura e la forza dominante. [...] Gabriella è la tipica *belle dame sans merci* della letteratura decadente, che usa gli uomini come giocattoli per scartarli poi quando si annoia. [...] attira a sé Oreste, il «più sano» dei tre amici, lo corrompe e lo rende in stato di schiavitù. [...] Si nota, nella sezione del Greppo, un aumento insospettato di presenze bestiali; si è tentati di vedere in Gabriella una ri – incarnazione della omerica Circe, la maga che attrae gli uomini che ama per trasformarli poi in bestie e popolare così la sua isola. [...]» A. Musumeci, *L’impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, Longo Editore, Ravenna, 1980, pp. 112 – 122.

²⁹⁸ «...le basse colline...gli erano parse sin da bimbo un orizzonte marino [...] ...e dal mare ardente della campagna/ e anche lo strano corridoio marino, la nube strana del Greppo [...] Fiutai l’odore dei pini, nell’aria ancora tiepida. Sapeva quasi di marino, pungeva...» C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 63 – 74.

²⁹⁹ «S’era accostata fra i tronchi, furtiva.../Non potevo abituarli a quella faccia imprevedibile, nera di sole e maliziosa.../in terrazzo la signora fa il bagno di sole... /si raggomitò...gemendo come una bambina» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 67 – 69; p. 95; p. 104.

femminile che racchiude in sé quel sorriso fuggevole e un po' bambino³⁰⁰ di Clelia³⁰¹, protagonista femminile del romanzo *La spiaggia*. Non mancano nel romanzo riferimenti ad una vita giovanile dissipata, convulsa e consumata: le notti brave, la droga, il sesso, la malattia, la violenza; *l'incipit* del romanzo ci immerge in una realtà notturna all'insegna del degrado, di quello smarrirsi quotidiano che conduce alla perdita del sé civilizzato, così viene descritto il personaggio di Poli³⁰², affiancato dalla decadente Rosalba, quasi una figura ottocentesca, che tenta di uccidere Poli e, infine, muore suicida. Poli, malato di tisi, viene mandato dal padre in campagna con la moglie, affinché si prenda cura di lui; ma lo spettro della malattia, che è malattia interiore, lo conduce ad una vita dedicata all'abbandono, al fumo all'alcol... è un uomo spento Poli, un grumo di contraddizioni³⁰³, privo di interessi ed entusiasmi, un uomo senza qualità³⁰⁴, è morto prima di morire³⁰⁵; e

Il terrazzo, come ha osservato Annalisa Saccà, diviene altro luogo d'incontro, come la vigna, che si carica di valenze simboliche; la donna – totem, ovvero Gabriella, è sul terrazzo, inaccessibile e misteriosa, dove offre la sua nudità ai raggi del sole. Semanticamente dunque il terrazzo diviene speculare della sessualità e del mistero del sesso, diviene gineceo precluso all'uomo, «l'intangibilità del totem». Si veda A. Saccà, *Pavese e il luogo degli incontri: dal sacro al profano*, in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978, pp.

³⁰⁰ Nel 1938, una decina d'anni prima della stesura del romanzo *Il diavolo sulle colline*, Pavese aveva composto il racconto *Villa in collina*, che presenta non pochi elementi in comune con le scene conviviali e le figure che si avvicendano nel romanzo. La stessa Ginia ha molto in comune con le altre presenze femminili: «Ginia è una donna straordinaria ha la vitalità di un'adolescente e un *goût de vivre* eccezionale. /Ginia è rimasta bambina, epidermica.» (si veda *Villa in collina* in C. Pavese, *Tutti i racconti*, cit., pp. 636 – 646). In qualche modo le figure femminili delle opere di Pavese potrebbero suddividersi nella dimensione donna cittadina/donna contadina, e nello stesso tempo donna di terra/donna d'aria; si pensi alle parole di Guido dette al professore ne *La spiaggia*: «ci sono donne di carne e donne d'aria. Una boccata dopo pranzo fa bene. Ma bisogna prima aver mangiato» (C. Pavese, *La spiaggia*, Einaudi, Torino, 2012, p.84); proprio in virtù del fatto che Clelia nella sua inconsistenza presente si caratterizza in quanto aria, mentre le donne frequentate da Guido, in alternativa all'impossibilità di possedere Clelia, sono donne concrete.

³⁰¹ «Nei silenzi che seguivano, ascoltavamo lo sciaguattare del fiotto tra i sassi. L'amico Guido diceva sempre che quello sciaguattò era il vizio di Clelia, il suo segreto, la sua infedeltà a tutti noi.» (C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 35); il personaggio di Clelia si pone in stretto parallelismo con Gabriella, con la differenza che ne *La spiaggia* Clelia pur rappresentando il fulcro dei desideri maschili concreti e/o illusori, non si costituisce come unica presenza femminile, durante le feste, in spiaggia e durante le passeggiate pur essendo l'oggetto delle attenzioni e degli interessi, non diventa l'unica presenza come accade nella casa del Greppo: «Oreste ci guardava, tra confuso e gaio. – Sta' attento, - gli disse Poli, - Gabriella è una donna. – Ti sei accorto che Gabriella è una donna? – continuò con leggerezza, beffardo. – Non è difficile, - rise lei, - sono la sola. – L'unica, - disse Poli, e strizzò l'occhio e sorrise.» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 112.

³⁰² «Il protagonista Poli, vero e proprio diavolo della profanazione dei luoghi mistici e mitici, richiama il Polideunte del dialogo *In famiglia*. Pur non essendoci continuità tematica tra i due personaggi riaffiora il senso mitico dell'eterno ritorno. Ma Oreste e Poli potrebbero essere un omaggio ad Oreste Politi, aspetti diversi dello stesso personaggio. Oreste, uomo di paese, si contrappone a Poli, che nello stesso nome indica grecanicamente l'uomo di città.» si veda G. Carteri, *Fiori d'agave*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1993, pp. 78 – 79.

³⁰³ A.M. Mutterle, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2003, pp. 97 – 109.

³⁰⁴ «il trapasso dall'irrazionale alla consapevolezza deve essere sorretto da un'immagine simbolica che il lettore non possa in nessun caso confondere con un'astrazione o un'allegoria. E la forma ritenuta da Pavese per manifestare in modo vivace e laconico questo rifiuto sia del romanticismo epico sia del realismo positivista è quella derivata dall'antieroe di ascendenza dostoevskiana e già proposta da Musil all'inizio degli anni trenta con il suo *Mann ohne Eigenschaften*. La formula *senza qualità* potrebbe trovare perfino un

nella sua figura si concentra una complessa dicotomia, da un lato da Pieretto viene visto come colui che ha capito il gioco ed è capace di fare discorsi «che mostrano occhio profondo e una vera esperienza», mentre il narratore mostra la sua diffidenza, anzi lo descrive come un incosciente.

«è bello svegliarsi e non farsi illusioni, - continuò sorridendo. – Ci si sente liberi e responsabili. Una forza tremenda è in noi, la libertà. Si può toccare l'innocenza. Si è disposti a soffrire³⁰⁶.»

Poli parla di un grido, che l'ha svegliato, pare un novello Belluca, ovviamente con un background tutto differente, «è stato come un il grido che sveglia un sonnambulo». La complessità di tale personaggio emerge proprio in questa sorta di consapevolezza amara che viene acquisita. Poli guarda Torino dormiente e in quelle case sa che ognuno si fa illusioni, crede di essere qualcuno e... sogna; lui no. I personaggi pavesiani rivelano tutta la loro profonda complessità, e tale personaggio pare muoversi dai più alti pensieri novecenteschi:

«La meditazione è l'abisso nero, popolato di foschi fantasmi, custodito dallo sconforto disperato. Un raggio di luce non vi penetra mai, e il desiderio di averlo ti sprofonda sempre più nelle tenebre dense. Noi siamo come i poveri ragni, che per vivere han bisogno d'intessersi in un cantuccio la loro tela sottile, [...] Siamo ragni, lumache e molluschi di una razza più nobile – passi pure – non vorremmo una ragnatela, un guscio, una conchiglia – passi pure – ma un piccolo mondo sì, e per vivere in esso e per vivere di esso. [...] senza questo è impossibile la vita. Quanto tu riesci a non avere più un ideale, perché osservando la vita sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai; quanto tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine, che non trovi, e l'occupazione, che sdegni – quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai

interessante, seppur fortuito, riscontro nella parola inglese *homeliness* usata da Pavese ad indicare la semplicità caratteristica di un soggetto chiamato ad impersonare l'essenzialità del rapporto dell'uomo con il mondo in cui gli spetta tentare di costruire il proprio destino» si veda D. Ferraris, *Lo "sguardo alla finestra" e il "laborioso caos": sulla modernità narrativa di Pavese*, *Narrativa*, anno 2002, n. 22, pp. 119 – 134. Nel saggio si delineano cinque criteri definatori della "modernità" di Pavese: 1. La capacità di Pavese di mantenere costante una riflessione sulla propria poetica; 2. La leggerezza apparente della relazione tra gli elementi accidentali o le crisi della materia del racconto e la fine della narrazione, la quale non sembra legata logicamente a un evento determinante, ad esempio le sorti di Pablo, che ritorna a Torino, avrebbero potuto interessare il lettore, oppure la scoperta della malattia di Poli non giustifica intrinsecamente l'interruzione del racconto; 3. L'importanza del «mondo interiore» dei personaggi e soprattutto il rapporto tra interiorità di un soggetto ed espressione; 4. La verità poetica, risalente all'essenza dell'essere umano afferrato nella sua universalità; 5. Il ritmo. Si tratta non solo della presenza nel racconto di nuclei semantici e antropologici che scandiscono il discorso narrativo ma anche della strutturazione della sintassi nell'intento di comunicare al lettore un sentimento di perfetto adeguamento tra il mondo esterno oggettivo e il mondo interno e fantastico delle figure del racconto.

³⁰⁵ «Morire non mi ha fatto paura. È difficile vivere...» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 74.

³⁰⁶ *Ivi*, p.19.

senza cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido³⁰⁷.»

Con il peggioramento della malattia di Poli si chiuderà il romanzo e la fine della “vacanza” per il gruppo di amici; nuovamente dunque, come per *La spiaggia*, la conclusione coincide con la partenza della coppia Clelia – Doro, qui, coincide con la partenza di Gabriella – Poli. L’incomunicabilità e il dramma della solitudine si insinuano come magma sottile tra le pieghe dell’animo dei personaggi: ancora una volta come per Clelia e Doro, anche per Gabriella e Poli il fantasma della combriccola festiva darebbe l’illusione di una qualche anelata felicità, sebbene in realtà mascheri la più lacerante solitudine e l’incapacità di comunicazione: «in due si parla così poco e si fanno già le risposte. In due è come essere soli...³⁰⁸», un evidente morte del dialogo; di qui la maestria tutta pavesiana di guardare dallo spioncino della porta di casa, di cogliere nelle movenze, negli sguardi il gioco atroce di una grande pupazzata, incapace di una purezza dei sentimenti, incapace di una serenità, probabilmente negata all’uomo. Una figura problematica dunque, ombrosa e contraddittoria è quella di Poli, che si pone sulla scia di altri personaggi maschili, come ad esempio Guido de *La bella estate*, e qui - come sottolinea Mutterle - si potrebbe parlare di una figura “sacra”: eremita, un Cristo maledetto, un santo mancato/fallito³⁰⁹: « allora Poli cominciò a lagnarsi e accusare tutti noi, Gabriella, la gente, di fermarci alla superficie delle cose³¹⁰, di ridurre la vita a un futile dramma, a una serie di gesti e di etichette senza senso. La gente si agitava in fregola e si giocava la coscienza nelle cose più materiali e più sciocche. [...] Ma se vogliamo esser sinceri, - disse, - che cosa c’importa di queste sciocchezze? Certamente siamo tutti carogne. [...] Non c’è che scendere, in noi stessi e scoprire chi siamo. [...] C’è un valore nella vita del senso, nel peccato. Pochi uomini fanno i confini della propria sensualità...sanno che è un mare. Ci vuole coraggio, e uno può liberarsi soltanto toccandone il fondo...³¹¹ - Ma non ha fondo. – è qualcosa che trasporta oltre la morte, - diceva Poli.³¹²»

³⁰⁷ L. Pirandello, *Epistolario familiare giovanile (1886 – 1898)*, a cura di E. Providenti, Le Monnier, Firenze, 1986. G. Giudice, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino, 1963, pp. 94 – 95.

³⁰⁸ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 78.

³⁰⁹ A.M. Mutterle, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2003, pp. 102 – 104.

³¹⁰ Il problema della conoscenza traspare dalle produzioni pavesiane, sia la conoscenza del mondo, dell’altro/della donna, sia per quanto riguarda la conoscenza del sé, per cui il pantano potrebbe rappresentare simbolicamente un momento di scavo, di immersione nell’io; il problema della conoscenza diventa emblema dell’uomo, difficile non pensare alle esplorazioni del Signor Palomar che offrono ancora un’ulteriore punto di vista al binomio superficie/ fondale: «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, - conclude, - ci si può spingere a cercare quel che c’è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile». si veda I. Calvino, *Dal terrazzo in Palomar*, Mondadori, Milano, 2011, pp. 47 – 51.

³¹¹ «Il problema del senso e del corpo è di tipo conoscitivo, e si esprime in una ricerca a tutto campo di ciò che possa far “godere” l’io, ossia che lo soddisfi realmente, e non dottrinalmente. [...] Da *Paesaggio [IV]* si evince esplicitamente la coincidenza del senso corporeo con la conoscenza. All’affermazione che «sotto il gelo dell’acqua c’è l’erba» può giungere soltanto «chi schiaccia l’erba verde, con il corpo», non chi nuota in superficie, chi «vi scorre /senza corpo». Non c’è altro modo di conoscere se non attraverso il corpo,

Il problema della conoscenza e della capacità di pensare, di meditare in profondità rivela il costo di questi pensieri, come nel testo di Pirandello precedentemente riportato, si osserva la magmaticità del reale, e la sua apparente e visionaria banalità; la ricerca di strutture per darci un senso, hanno portato la società a quella che oggi possiamo definire una deriva di senso... un autore contemporaneo Sandro Veronesi, parlando degli adolescenti, ha parlato di caos e schiumevolezza. E nel personaggio di Poli, e dei suoi compagni di viaggio c'è tutto questo, la discesa metaforica nel pantano, la risalita e la dimensione corrotta del Greppo sono speculari di una conoscenza in negativo, che non può essere altrimenti. Ed è il rovello dell'uomo pensante, di Pavese... una volta entrati nell'abisso nero del pensiero, lo spettro di luce schiuma e si dissolve; carpirlo è impossibile, tentare di possederlo, conduce ad uno scoramento maggiore. Conoscere quindi il male, lasciarsi penetrare ... e poi? Un antieroe, una divinità nera, un eremita o un Cristo³¹³ – come sottolinea Mutterle - ... chi o cosa rappresenta il personaggio di Poli, se non una lucida e amara conoscenza del senso della vita, divenendo simbolo di una rigenerazione impossibile?

«C'è un'innocenza, - disse Poli, - **una chiarezza che viene dal fondo...** [...] - Ma io questa innocenza la cerco, disse Poli balbettando testardo, - più la conosco quanto più mi convinco di esser vile e di esser uomo. Sei o no persuaso che lo stato dell'uomo è debolezza? **Come puoi sollevarti se prima non precipiti?**³¹⁴»

Il narratore, dopo l'episodio di Poli e Rosalba, la quale aveva sparato a quest'ultimo, che ubriaco e drogato aveva seriamente rischiato la vita, era rimasto a Torino al principio di

evidente metonimia di un impatto totale, senza rete, dell'io con il mondo. [...] Il poeta, invece, attraversa la superficie, rompe le acque stagnanti di uno sguardo superficiale producendo un sommovimento di quel verde che sembrava "breve" e "immobile". [...] In questa tenace discesa nel fondo della realtà – nel «gorgo» - sta ciò che accomuna il poeta e il nuotatore. [...] Solo che questa ricerca non consiste nel disinteresse della superficie, nel superamento di essa per attingere a una vaga profondità: il segreto dell'apparenza deve avere a che fare con l'apparenza, anche se nutrito di radici che nascono negli abissi. [...] Non basta sapere con la testa qual è il fondo della realtà, non basta immaginarlo dalle mura di uno sguardo – cella, ma bisogna schiacciarlo con il corpo, toccarlo, morderlo, [...]. Conoscere non vuol dire sapere ma toccare, *afficere* : la realtà che tocca l'io e l'io che desidera toccare la realtà fino al suo fondo misterioso e immortale. [...]» si veda V. Capasa, *Paesaggio e conoscenza in «Lavorare stanca» di Cesare Pavese*, in AA.VV., *Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, Anno XXX, n. 2, maggio/agosto 2006, pp. 124 – 129.

³¹² C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 86 – 89.

³¹³ «se si raffronta Poli col personaggio di Guido, è facile notare che la preponderanza è stata assunta da elementi cristiani. Anzi, egli è una vera e propria figura di Cristo. Non potrà che essere oggetto delle derisioni sferzanti della moglie, a partire da "il malato è risorto", che si allarga ad una serie di parodie evangeliche il cui nucleo sono le idee di malattia e di guarigione, morte e rinascita. [...] questo naturalmente ha a che fare con la sua illusione di farsi dio attraverso la droga: Poli è un santo mancato, che nel suo sprofondamento crede dostoevskijamente di farsi Dio. [...] Si tratta di un santo fallito, un personaggio che crede di divinizzarsi portando avanti il peccato e il vizio.» si veda A.M. Mutterle, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, cit., pp. 102 – 104.

³¹⁴ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 24.

quell'estate, mentre gli amici, Pieretto e Oreste, erano andati al mare. Lui, intanto si godeva il Po, e si chiedeva se tipi come Poli erano capaci di gustare e capire la sua vita.

Quella del *Diavolo sulle colline* è una scrittura che si nutre dei suoi antecedenti letterari, vive il paradigma del viaggio e della campagna come in *Paesi tuoi*, vive la decadenza e la perdita dell'innocenza come in *La bella estate*, la noia e le frustrazioni che si incontrano ne *La spiaggia* e ne *Il compagno*, i colori e i profumi ne *Il carcere* e in *Paesi tuoi*.

«La coscienza è soltanto una fogna; la salute è all'aria aperta, tra la gente³¹⁵.»

Il pantano dove i giovani si rifugiano rappresenterebbe il ventre della terra, l'alcova materna... una crepa, che costituisce l'emblema di una ferita e allora la vana ricerca di un cantuccio, una riva, un incolto dove nessuno abbia mai messo piede da parte del protagonista e il diniego freddo di Oreste la cui risposta evidenzia l'inesistenza di un anfratto vergine; poiché tutta la terra è stata violata, toccata³¹⁶, l'illusione di scoprire il segreto della campagna. Lo scenario paesaggistico che colora le pagine del romanzo crea una suggestiva dimensione di un'ambientazione a tratti marina, a tratti collinare:

«La casa di Oreste era un **terrazzo roseo e scabro** e dominava nella gran luce un mare di valli e burroni che faceva male agli occhi. [...] ...avevo intravisto le rogge alberate della mia infanzia – specchi d'acqua, branchi d'ocche, praterie. [...] Giungemmo lassù **per vigneti e stoppie riarse**. [...] Respiravo un **odore d'aria mossa e di fichi, che così su quel versante mi parve un sentore marino**. [...] Il paese era una **viuzza sassosa**, dove si aprivano cortili e qualche villa con balconi. Vidi un giardino tutto pieno di **dalie, zinnie e gerani – lo scarlatto e il giallo dominavano, e i fiori di fagiolo e di zucca**. Tra le case c'erano angoli freschi, e scalette, pollai, vecchie contadine sedute. La casa d'Oreste era all'angolo della piazza, sul terrazzo dei muraglioni, e aveva un **roseo colore marezzato – una vera villetta scolorita dalle rampicanti e dal vento**. [...] c'era un chiuso odore di **pane e di frutta**³¹⁷. »

Al luogo «sacro» in cui vivono i cugini di Mombello³¹⁸ si contrappone simmetricamente lo «sconsacrato» Greppo³¹⁹, un mondo selvaggio e abbandonato³²⁰ emblema di una vita

³¹⁵ *Ivi*, p. 88.

³¹⁶ *Ivi*, p. 53.

³¹⁷ *Ivi*, pp. 38 – 39.

³¹⁸ «Nel *Diavolo sulle colline* (giugno – ottobre 1948) la campagna è il teatro delle avventure estive di tre giovani studenti dell'Università di Torino; essi, dopo le scorribande cittadine, vi si recano per un periodo di vacanze presso la famiglia di uno di loro, Oreste. Ma quella natura riarsa dal sole, fra campi di meliga, forre, vigne e roveti, nasconde nelle sue pieghe oscure tentazioni e insidie morali. Da questo punto di vista, nella vicenda sono contrapposti due luoghi, che assumono valore simbolico: il podere di Mombello, dove la gente vive in un rapporto profondo e vitale con la terra e i suoi ritmi, in una comunione austera fatta di duro lavoro ma anche di gioie semplici e naturali; e il Greppo, la villa e la tenuta di ricchi industriali, scenario di una vita oziosa e dissoluta, intorno alla quale anche la natura sembra avere assunto un aspetto inquietante. La strada per arrivarvi “tagliava versanti selvatici, fatti di rovi e tronchi, tutta tufi e strapiombi. Ma quello che stupiva era il groviglio e l'abbandono...”» si veda M. Barsacchi, *Il tema della campagna in Il sorriso degli dèi*, Jouvence, Roma, 2005, pp. 11 – 31.

³¹⁹ F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 2002, p. 165.

senza vita, uno spreco che genera soltanto inquietudine e futilità...lasciare la terra incolta equivale a non amarla, e ancora la terra/la collina diventano presenze umane con la loro vita segreta³²¹, misteriosa e magmatica che d'estate³²² vive un fermento continuo fatto di succhi, di semi/coito, di grovigli e anfratti. Si ritrova inoltre il tema della festa³²³ che

³²⁰ «Anche la collina del Greppo era un mondo. Ci si veniva per le Coste, per le conche e pendii solitari, oltre il paese delle querce. Quando fummo sotto il versante, vedemmo gli alberi neri e luminosi della cresta stagliati contro il sole. [...]. Questa larga strada – ancora qua e là asfaltata – tagliava i versanti selvatici, fitti di rovi e tronchi, tutta tufi e strapiombi. Ma quello che stupiva era il groviglio, l'abbandono: dopo qualche vigna deserta, mangiata dall'erba, nella selva s'accavallavano piante da frutto, fichi e ciliegi coperti di rampicanti, salici e gaggie, platani, sambuchi. All'inizio della salita c'era un bosco di grandi càrpini e pioppi tenebrosi, quasi freddi; poi via via che uscimmo nel sole la vegetazione si alleggeriva ma alle forme familiari s'intromisero piante insolite come leandri, magnolie, qualche cipresso, e tronchi strani che non avevo mai visto, in un disordine che dava alle causali radure l'aria di solitudini esotiche. [...] il sentore dell'aria, un misto di fermenti vegetali riarsi, terra e sole, e il fiato ardente dell'asfalto. [...] da un ciglione sopra la strada pendevano zucche pallide che riconobbi per pale di ficodindia. [...] Il mucido usciva da una vasca a fior di terra, larga e lunga una decina di metri, con qualche masso nel centro, e un'acqua verde, stagnante, cosparsa di fiorellini bianchi. [...] L'odore della vasca mi aveva ricordato il pantano, e messo in cuore nostalgia di paese conosciuto. [...] Rividi i càrpini, la selva della costa. Nel mattino tutto era lucido e stillante. La grossa collina di cespugli ci viveva intorno inselvatichita, solitaria in un ronzo d'api, come un monte d'altri tempi. Cercai con gli occhi le radure abbandonate» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 66 – 70. Il Greppo rappresenterebbe dunque il luogo incolto, ma non vergine, un luogo pieno di fermenti vegetali e permeato da fiori e piante dai colori penetranti e sensuali: «i grilli e le cicale mi cantavano giorno e notte nel sangue, davano voce all'estate, vivevano. Certe volte il loro frastuono che mi faceva rabbrivire – doveva giungere alle serpi, alle radici sottoterra. Mi chiedevo se i padroni del Greppo ...avevano amato questa terra, questo monte selvaggio, così come a me pareva d'amarlo. [...] quell'abbandono, quella solitudine del Greppo, era un simbolo della vita sbagliata di lei e di Poli. Non facevano nulla per la loro collina; la collina non faceva nulla per loro. Lo spreco selvaggio di tanta terra e tanta vita non poteva dar frutto che non fosse inquietudine e futilità. Ripensavo alle vigne di Mombello, al volto brusco del padre di Oreste. Per amare una terra bisogna lavorarla e sudarla.» (C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 84).

³²¹ «Per te, **qui tutto deve avere una voce, una vita sua...** [...] Parlo dei boschi, delle vigne incolte, di quest'aria selvatica. Stamattina prendevo il sole alla grotta, e **mi pareva che la collina avesse un sangue una voce, vivesse...**» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 96.

³²² «Finché sul prato fu lui solo, resistetti. Ma poi comparve la scalza (i piedi nudi di Concia/Gabriella), pelle fosca e robusta, il vestito a fiorami. Riannusai, come fosse presente, l'odor dell'estate. [...] E mi diedi al ricordo... la scalza sorrise – dell'aspro sorriso che le suonava nella voce come ruggine di sole. – Lo vedi? – mi disse. – Quel che pensa, lo mostra. – Ti nascondo qualcosa? – chiesi. Allora mi diede uno sguardo terribile [...] - D'estate, - disse il ragazzo, - quando l'uva matura nella vigna non si sente un filo muovere: se uno sta zitto è come urlasse tanto forte da non sentir più. – e con questo? – disse la scalza. Il ragazzo ci guardò – è il rumore del sole che cuoce la terra. -» (C. Pavese, *Il colloquio del fiume* in *Tutti i racconti*, cit. pp. 151 – 156.) nello spazio metaforico di un colloquio svoltosi alle sponde di un fiume, l'uomo incontra il ragazzo, a cui basta gettar pietre nell'acqua o arrampicarsi sugli alberi, semplicemente questo e poi scappa. L'uomo incontra il profumo dell'estate, legata al tempo dell'infanzia, compagno come talismani mitici alcuni degli elementi consueti: le colline, l'estate, il ricordo, il sentiero, il ragazzo, la donna, la vigna. Il tempo è passato, inevitabilmente, e con esso l'uomo perde qualcosa, la paura e il batticuore, che ancora il ragazzo di ieri sente nelle notti d'estate presso le vigne, oppure nei pressi di un treno... e allora la voce femminile gli rammenta di ricordare la vigna e il terrazzo. «Sentii che sfuggiva e non potevo trattenerla, le dissi sul viso: - **Ritorni?** La voce rispose: - **D'estate.**».

³²³ «Le “feste” dei tre romanzi sono le lunghe veglie in compagnia, nelle ore notturne in cui i personaggi si uniscono e continuano a camminare per le città e per la collina, esitando sempre all'istante di lasciarsi, prolungando fino all'alba quell'essere desti insieme che nell'antichità era condizione festiva, ma coincideva con l'attesa e la celebrazione di un'epifania oggi impossibile. [...] “tutta la festa acquista qualche cosa di morto, di grottesco perfino...” [...] L'antica festa conferiva valore all'esperienza collettiva della notte e del sesso, e nel suo ambito si scopriva vera la realtà dei grandi simboli della morte, della terra, della luna, del

alimenta le pagine come un ricordo in superficie di quella dimensione estiva di quando Pavese/ragazzo tornava al paese natio, soprattutto d'estate, il tempo delle feste popolari, dei colori brinati dalla musica e dai sorrisi malinconici, preludio di un inverno che di lì a poco avrebbe colorato quei luoghi e sarebbe diventato specchio concreto e amaro del tempo trascorso.

Perdersi nelle campagne e sentire il profumo di un'estate che non c'è più, di un'infanzia irrimediabilmente perduta, e fiutare la terra pensando possa suggerire i suoi segreti e ritornare alla madre terra per nascondere l'infamia di un peccato che si concretizza con la nascita stessa: la prima ferita della grande madre. I romanzi di Pavese appaiono sempre come un estremo saluto, quasi un ultimo canto del cigno prima della morte; l'estate diviene proprio la stagione emblema di un saluto alla vita, all'adolescenza, all'amore, all'illusione di un canto di primavera che si concretizza poi nell'immagine di un paesaggio arso e bruciato dal sole.

Le donne della casa di Oreste appaiono solide, brune, dal sangue spesso come le donne che Berto incontra nella casa di Vinverra, e mentre il protagonista così come Berto mangia minestre, carne, peperoni e pane si chiede: «che effetto gli avrebbe fatto dentro il sangue quel **cibo ruvido e ricco, quei succhi terrestri** ch'eran gli stessi che passavano nel vento. Eppure Dina era bionda, minuta, una vespa. Anche Cinta, pensavo, doveva essere fragile e slanciata, una vite. «Forse mangia soltanto **pane e pesche**»³²⁴».

Nuovamente dunque, come Gisella in *Paesi tuoi*, appaiono delle figure femminili che emergono dal gruppo di donne bruciate dal sole, dure e tarchiate e si plasmano di lineamenti più delicati, si nutrono di succhi più dolci e fruttati come erano le mele per Gisella; in questo romanzo compaiono le ciliegie, le prugne e le pesche³²⁵; e ancora emerge l'inquietudine di una metamorfosi continua che vede la donna diventare pianta o animale e la terra prendere sembianze umane. La donna che mangia le ciliegie è Rosalba, e non poteva essere altrimenti; Rosalba rappresenta la donna in decadenza, che reca ancora con sé un fiore tra i capelli, un fiore che dona al protagonista/vergine, mentre dai colori scarlatti...gusta delle ciliegie:

sangue. Venuta a mancare la festa, le immagini sessuali e notturne sopravvivevano sul limitare dell'esistenza degli uomini come la campagna ai margini della città, e facevano brevi e precarie incursioni nella vita del singolo che ancora possedeva il senso di festività, ma che non poteva più manifestarlo insieme con la sua collettività in feste davvero salvatrici.» si veda: F. Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 163 – 164; «mi chiedevo se a Mombello i due cugini taciturni erano gente da far festa, se interrompevano la loro vita – l'aia, la terra, la grotta del vino – per mescolarsi all'altra gente. La loro festa era la caccia, l'attesa paziente, la solitudine dei crepuscoli [...] ...di andare l'indomani ad una festa di paese, a ballare, un paese famoso per la fiera di fine agosto.» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 63 e p. 93.

³²⁴ *Ivi*, pp. 57 – 58.

³²⁵ «pesche, mature come miele...» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 75.

Ti sprizzano
Infrante le turgide frutta,
e l'umidore voluttuoso

io, Lalla, e il sano odor selvatico,
ecco, io ne' baci sento...Oh lascivia
di **labbra che succhiano rossi**
ácini e labbra più rosse ancora³²⁶!

Rosalba³²⁷ rappresenterebbe una Amelia un po' invecchiata, che ancora vorrebbe essere al centro delle attenzioni e del desiderio di Poli, dell'uomo in generale...ma sente bruciante nelle carni l'estremo abbandono di un desiderio/amore che manca e che la conduce irrimediabilmente ad un gesto folle, colpire Poli con un'arma da fuoco e dopo un periodo di reclusione/espiazione in un convento, suicidarsi. Le ciliegie dunque rappresenterebbero il desiderio erotico maturo, come l'acqua di ciliegie in *Paesi tuoi*, mentre l'immagine delle pesche, dai colori più delicati, vengono attribuite alla figura di Cinta, una ragazza ancora pura.

«Si sentiva la massa dell'acqua, quasi solida, cadere e muggire. Immagino **le campagne fumanti e inondate, il pantano ribollente, le radici scoperte, e gli anfratti più gelosi della terra penetrati e violati.** [...] Tirava un vento di vallata, schiumoso, e le nuvole galoppavano. Il mare delle colline, quasi nero, pezzato di **crete biancastre**, pareva più accosto del solito. Ma non le nuvole, non l'orizzonte mi stupirono. M'investì un sentore folle di fradicio, di frasche, di fiori schiacciati, **odor acre, quasi salso, di fulmine e di radici.** [...] Era bello vedere certi fiorellini minuti, sulle zone sfatte della vigna, che al riprendersi del sole già si ergevano gracili, miracolosi. Il **sangue spesso della terra** era capace anche di questo. [...] Era un grande cortile di terra bruna, quasi rossa, come le vigne che avevamo attraversato.³²⁸»

Anche nel racconto *Storia segreta* la dimensione fruttata e misteriosa della terra forgia i suoi miti e le sue leggende vitali, il protagonista racconta di quando era piccolo e viveva in campagna con il padre³²⁹ vedovo. Quest'ultimo voleva comprare la vigna della Sandiana,

³²⁶ G. D'Annunzio, *Versi d'amore*, (a cura di) P. Gibellini, Einaudi, Torino, 1995, pp. 76 – 77.

³²⁷ «Tra gli aghi dei pini traspariva la luna. [...] Poli diceva che di tutte le droghe non capiva il sangue sparso; era questo che Rosalba gli aveva insegnato, il sangue ha qualcosa di diabolico.» C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 98.

³²⁸ *Ivi*, pp. 58 – 59; «Eravamo seduti sull'argine della vigna e alzando gli occhi si vedevano i tralci oscillare. Guardando una vigna dal basso, che sale verso il cielo, sembra d'essere fuori del mondo. Si hanno ai piedi le zolle calcinate, i fusti contorti, e negli occhi la fuga di festoni verdi, le canne uguali che toccano il cielo. Si fiuta e si ascolta». (C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 53.)

³²⁹ «Il sogno, inoltre, in Pavese è spesso legato alla figura del padre, perduto, come sappiamo prematuramente. [...] ...una condizione di Malinconia subdola e perpetua, laddove per malinconia si accetta esattamente la lezione freudiana secondo cui tale sentimento deriva da “una perdita oggettuale che sfugge alla coscienza” e si manifesta quando “la perdita è conosciuta dal malato e questi conosce chi, ma non che

rimasta giovane e sola, e con lei avere un altro bambino, ma prima di lui vi riuscì un sensale di città, che rivendette poi la Bicocca e la lasciò sola e gravida. Dopo la nascita del bimbo, il padre, come aveva fatto un tempo le propose di andare a vivere da lui, tuttavia non più come padrona, ma come donna e serva. Il protagonista, divenuto più grande, deve andare a scuola in città e la Sandiana gli rammenta che avrebbe dimenticato il paese e che si sarebbe vergognato della campagna e dei suoi:

«lo capivo che aveva ragione, eppure, anche adesso che l'estate finiva, guardavo le strade, le nuvole, le uve, per stamparmi ogni cosa dentro e vantarmene poi.³³⁰»

Il padre, tuttavia, riuscì a riprendersi la proprietà della Sandiana, ma quello stesso anno il bambino morì. Il protagonista ricorda le estati e in particolare un temporale estivo che colse lui e Sandiana, mentre rientravano a casa. L'odore del lampo è talmente forte e misterioso, che il ragazzo crede possa, una volta toccata la terra, diventare una pietra, una lucertola... oppure avere l'odore di un bel fiore di lilla...:

«Macché, - disse la Sandiana, - tutto quello che nasce, è fatto di terra; acqua e radici sono in terra; dentro il grano che mangi e il vino d'uva c'è tutto il buono della terra -. Io non avevo mai pensato che la terra servisse a fare il grano e a mantenerci, tanto più adesso che studiavo. Se anche avevamo la Bicocca, non eravamo contadini. Ma quando mangiavo le frutta, capivo. **Le frutta, secondo il terreno, hanno molti sapori. Si conoscono come fossero gente. Ce n'è delle magre, delle sane, delle cattive, delle aspre. Qualcuna è come le ragazze. Ci sono fichi e uva luglienga alla Bicocca che sanno ancora di Sandiana. Io ne ho mangiate di ogni sorta, e specialmente la selvatica, le prugne e le nespole acerbe. Specialmente le prugne mi facevano gola. Ancora adesso lascio tutto per le prugne.** Le sento a distanza: fanno siepi spinose, verdissime lungo le forre, in mezzo ai rovi. Alla fine d'agosto i rami ingrossano di chicchi azzurri, più scuri del cielo, agglomerati e sodi. Hanno un sapore brusco e asperrimo che non piace a nessuno eppure non mancano di una punta di dolce. Con novembre son tutte cadute. Che le prugne sappiano di succhi selvatici, si capisce dai luoghi dove crescono. Io le trovavo sempre all'orlo delle vigne, dove il coltivo finisce e più nulla matura se non l'arido del terreno scoperto. [...] **Nessuno le tocca eppure vengono. Se la campagna fosse sola farebbe ancora le prugne.** [...] Me le vedevo con le foglie ricciute, coi rametti pesanti di frutto, immobili, in attesa di una mano che non sarebbe mai venuta. Oggi ancora mi pare assurdo tanto spreco di sapori e di succhi che nessuno gusterà. Raccolgono il grano,

cosa ha perduto" attraverso un tormento interiore continuo [...]. Una presenza dominante dunque quella del padre che, nella sua assenza, suscita quello stato di difficoltà esistenziale, di devastante desolazione causata dalla mancanza assoluta di punti di riferimento di fronte alle circostanze affettive del percorso di crescita."» si veda F. Baldinotti, *Di quei giorni mi ricorderò sempre. Desideri e lontananze in Cesare Pavese*, M. Pagliai Editore, Firenze, 2016, pp. 23 – 25.

³³⁰ C. Pavese, *Storia segreta*, in *Tutti i racconti*, cit., pp.157 – 172.

raccogliono l'uva, e non ce n'è mai abbastanza. Ma la ricchezza della terra si rivela in queste cose selvagge³³¹.

La natura, la terra così come la Madre racchiudono misteri e succhi inafferrabili, tuttavia fondamentale ne risulta l'esistenza e il pensiero può andare oltre; ancora evidente dunque un richiamo leopardiano:

[...] **Una siepe**³³² di prugne **mi chiudeva l'orizzonte**, e l'orizzonte sono nuvole, cose lontane, strade, che basta sapere che esistono³³³.

«Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e **questa siepe**, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo [...]»³³⁴

³³¹ *Ibidem*, pp. 157 – 172.

³³² «Il mistero inteso da Pavese emerge sempre come prospettiva sterminata suscitata dalla materialità delle cose, e non come dimensione altra, separata dalla materialità. L'occasione è sempre concretissima: si tratti della collina, della donna, della finestra, «lo sguardo gettato oltre i confini di uno spazio determinato è un primo momento, il più elementare, ma il più suggestivo, dettato com'è da un particolare fisico isometrico che invece di chiudere un non – finito lo promette (Basile). [...] Ci sono cose che diabolicamente “si frammettono prima del mare” e sono le colline. Questo non significa soltanto che il protagonista del racconto deve attraversare le colline prima di raggiungere il mare, ma anche che l'uomo incontra un presente tremendo, fatto di fastidio, [...] noia e dolore si veda V. Capasa, *Paesaggio e conoscenza in «Lavorare stanca» di Cesare Pavese*, in AA.VV., *Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria*, Anno XXX, n. 2, maggio/agosto 2006, pp. 118 – 124.

³³³ C. Pavese, *Storia segreta*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, p. 164. «Come Leopardi, anche i personaggi pavesiani avvertono la necessità di escludere il reale per dare libero campo all'immaginazione, ma arrestandosi un passo più indietro, non per naufragare nell'immensità o comunque errare in «uno spazio immaginario», bensì per aggirare astutamente l'impatto con una realtà «che non potremo mai far nostra davvero come un frutto», possederla fino in fondo al di là dei limiti imposti dal tempo e dallo spazio, perché c'è sempre un al di là in profondità o in estensione, un fondo cui non sarà mai possibile attingere... [...] L'esperienza di *Feria d'agosto* rappresenta il climax di questa ricerca, e il punto di massima utilizzazione del codice leopardiano dal suo stesso interno, riprendendone e superandone le antinomie mediante la fusione in un equilibrio estatico che denuncia, contemporaneamente, la fine dello sperimentalismo pavese e del rapporto antagonista con Leopardi» si veda M. Rusi, *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Longo Editore, Ravenna, 1988, pp. 83 – 129.

³³⁴ G. Leopardi, *Opere*, Edizioni Casini, Roma, 1987, p. 38; «Nella prosa di memoria l'infinito s'incide come possibilità di salvezza dalla sofferenza del vivere, spazio metonimico di un tutto ormai escluso anche alla fantasia dell'uomo maturo che ne ha quasi paura, e fugge ricordando solo il sapore patetico di quello sguardo teso verso orizzonti inattingibili, vuoti per l'adulto, ma forse carichi di messaggi inattesi per la fantasia mitica dell'infanzia. Leopardi desidera «naufragare» nell'infinito. Pavese, capace di evocarlo attraverso pochi elementi naturali, ne è sgomento, vede il nulla di quegli spazi della fantasticheria giovanile. [...]» si veda B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno Editrice, Roma, 2003, pp. 202 – 212.

«...e sapere che tutta la terra è un gran bosco che non potremo mai far nostro davvero come un frutto. Anzi, le cose che ci crescono a due passi hanno il loro sapore da quelle selvatiche, e se **il campo e la vigna ci nutrono è perché affiora alle radici una forza nascosta**. Mio padre direbbe che al mondo tutto viene dal basso... [...]»³³⁵»

Il padre del protagonista muore: «pensai che mio padre ora **esisteva come qualcosa di selvatico** e non aveva più bisogno di girare giorno e notte per dirmelo. [...] **Da corpo di sangue era fatto radice**, una radice delle mille che tagliata la pianta perdurano in terra. **Queste radici esistono, la campagna ne è piena**. [...] Ora in tutte le cose sentivo mio padre; la sua essenza pungente e monotona condivideva ogni vista e ogni voce della campagna.»³³⁶»

La morte diventa spazio totemico e speculare di un animismo, che intride tutte le cose; l'uomo, in quanto spirito, ritorna alla terra, alla Madre, e si manifesta in ogni radice, in ogni anfratto rupestre e selvatico:

«le donne l'avevano fatto mio padre, ma c'era qualcosa di più antico di questo, di più segreto e sepolto per sempre...»³³⁷»

Prima del padre, c'era il ragazzo, un ragazzo che era scappato dalla campagna e si era recato in città, probabilmente anche lui alla ricerca dell'ignoto, del selvatico, per poi ritornare in campagna.

Anche la Sandiana ha qualcosa di misterioso, di arcano e insieme con i suoi gerani³³⁸ pare possedere qualcosa di scarlatto come loro, è lei che introduce il ragazzo ai misteri della campagna, come sostiene Gioanola, l'autentico *genius loci*³³⁹ che della terra conosce tutti i segreti, il profumo delle erbe, la vita del bosco, le vene sotterranee dell'acqua (il sudore delle radici). La campagna estiva, l'unica conosciuta, tale da caratterizzarsi come un'unica estate «che durò sempre...», come si è visto, si pone in relazione alla dimensione dell'infanzia, tuttavia emerge anche un ulteriore profilo di lettura, riguardante la

³³⁵ C. Pavese, *Storia segreta*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 164 – 165.

³³⁶ *Ibidem*, p. 165.

³³⁷ *Ivi*, p. 166.

³³⁸ «Un muricciolo di mattoni la chiudeva, e colonnine tutt'intorno reggevano travi di legno posate a pergola. Sul muricciolo c'erano vasi di **gerani scarlatti**, e le **punte scure** dei pini affioravano intorno» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, Einaudi, Torino, 2013, p. 90; sono presenze costanti i **gerani**, protagonisti di un tempo soleggiato e sensuale che richiama i filtri purpurei e invitanti della terra: donna e madre. Si pensi poi al personaggio femminile di Sandiana, protagonista di *Storia segreta*, racconto composto tra il novembre del '43 e l'agosto del '44 e al suo rapporto fortemente simbolico con i gerani (l'immagine della donna scalza e alla finestra desta il ricordo di una "Concia langarola"); «invece i **gerani** che la Sandiana teneva sulla finestra, mi parevano davvero città. Avevano un colore vivacissimo come soltanto i rosolacci, ma dalla forma complicata e dalle foglie si capiva che non crescono in terra. S'avvicinava l'ora che ne avrei veduti molti in pianura, sui terrazzi delle ville. **Quando vedevo la Sandiana alla finestra per bagnarli, mi pareva che anche lei fosse qualcosa di mai visto, di scarlatto come loro**» si veda C. Pavese, *Storia segreta*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, p. 167.

³³⁹ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano, 1972, pp. 253 – 257.

differenziazione città/campagna, infatti come scrive Gioanola: «è il ragazzo diventato adulto e cittadino a conoscere il «selvatico»; per questo si può anche dire che la crescita di questo elemento è proporzionale all'aumento del distacco critico.³⁴⁰». Un rapporto città – campagna, dunque, che ne *Il diavolo sulle colline* si concretizza sia come fuga sia come incursione, e che definisce ancor di più l'evoluzione complessa che vede la città diventare un prolungamento della campagna e viceversa, un *continuum*, non già spazio dicotomico afferente all'immaginario stereotipato di una città simbolo di corruzione e decadenza e una campagna simbolo di innocenza e rinascita, anzi la campagna si plasma come spazio vivo e pulsante, fortemente dicotomico in sé, e il viaggio al Greppo non fa altro che rivelarne la natura segreta e vischiosa, quasi immagine speculare del cancro morale dei suoi ospiti/cittadini, un selvaggio che non si manifesta semplicisticamente in un'immagine convenzionale, ma che nella dimensione cittadina rivela tutto il primitivismo e la decadenza, ribadendo l'intensa dialettica simbolica esistente tra il mondo cittadino e l'ambiente della campagna.

E in un paradigma così scomposto ...di figure “predominanti” maschili o bramanti il selvaggio³⁴¹, come una dea selvana emerge e impone la sua presenza una donna, anzi *la* donna: Gabriella. La sua dimensione corporea e fuggente al contempo, che seduce, dispone e pretende sembra quasi suggerire una dimensione tribale, di quelle tribù descritte da Freud nei suoi studi, sicuramente non estranei a Pavese. Si potrebbe dare a Gabriella il valore di un totem, che supera il soggiogamento solamente spirituale, ma plasma le figure maschili secondo la sua volontà... In parallelo alle donne di casa di Oreste, dedite al lavoro e alla famiglia, polemiche nei confronti delle bagnanti³⁴², Gabriella appare come una donna emancipata e al contempo conserva forse l'immaginario non caduco come le Rosalbe milanesi, che giungeranno poi al Greppo. Il percorso dei personaggi femminili, raccontati sapientemente da Pavese, lucidamente descritti nella loro complessità e magmaticità, rende manifesto il desiderio e il fermento dell'acquisizione di consapevolezza, di riappropriazione della propria individualità in una società bidimensionale, tra patriarcato contadino e possibilità di riscatto cittadino. Tuttavia come si delinea il percorso, se ne conosce anche la tragicità intrinseca, conquistare qualcosa contempla in sé l'atto stesso di un'altra rinuncia, come vedremo con

³⁴⁰ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., p. 255.

³⁴¹ «Pieretto si mise a parlare del sangue. Disse che il gusto dell'intatto e del selvaggio era gusto di spargere il sangue. – Si fa all'amore per ferire, per spargere sangue, - spiegò – Il borghese che si sposa e pretende una vergine, vuole cavarsi anche lui questa voglia...» C. Pavese, *Il diavolo*, cit., pp.35 – 36. L'accostamento del rito della fecondazione ad una violenza, riconduce ai versi pascoliani del poemetto *La siepe* in cui si propone la celebrazione di una sorta di rito sacro, la fecondazione della terra da parte del lavoro del contadino, e la terra assume sembianze femminili, fondendosi con l'immagine di una sposa fecondata dal «florido marito», tuttavia non si può pensare alla semplice descrizione di un idillio; lo squarcio inquietante avviene nel momento in cui l'aratro piaga la terra, pertanto il rapporto sessuale si identifica con un atto di violenza e di sangue, evocando l'idea della ferita inferta, motivo che ritorna nell'immagine dei fiori «un poco sgualciti» nel *Gelsomino notturno*.

³⁴² C. Pavese, *Il diavolo*, cit., pp. 40 – 41.

Clelia di *Tra donne sole*, in cui Pavese dà prova di una spettacolare modernità, innovazione e maestria, non più raccontando in terza persona le parabole complesse di un personaggio femminile, ma dando voce ad un io lirico, che conquista la propria identità anche sulla pagina scritta, sublimando nell'autore una capacità straordinaria di mimesi con il personaggio e di estrema innovazione raccontando «dalla parte di lei».

L'apparizione di Gabriella...furtiva, **bionda**³⁴³, dagli occhi duri e dalle belle gambe nude irrompe nella scena... destando già i primi tumulti; e nel cliché letterario sotteso la sua figura si pone in parallelo e in contrasto con Giacinta, la fidanzata di Oreste, che era **bruna**³⁴⁴. Un cliché capovolto, dal momento che nella tradizione letteraria la figura angelicata e idealizzata veniva rappresentata bionda, mentre uno dei motivi topici della *femme fatale* sono le chiome nerissime, si pensi alla Fosca di Tarchetti, oppure ai «capelli d'abisso» in *Il velo nero* di Camerana, a Ippolita Sanzio di D'Annunzio nel *Trionfo della morte* oppure ancora alla Rachele di Pascoli in *Digitale purpurea*; tuttavia lo stesso D'Annunzio aveva giocato con tale cliché, la stessa Maria Ferres, viene descritta dai bruni e fluenti capelli, rivelando la presenza della carnalità e del peccato anche nella donna angelicata. Per cui l'immagine di Gabriella gioca ancora con tale cliché, questa volta capovolto, poiché è la donna dal *crine biondo* a divenire immagine speculare dell'abisso sensuale e soggiogante l'uomo, ma che appare anche nelle vesti di una divinità scalza e danzante nel bosco sotto la luna, che sa condurre la combriccola nel ventre della terra, ad una piccola grotta sotto il tufo, cigliata di capelvenere, scoprendo i tesori della terra: pesche mature come miele. La dicotomia pervade tutta la narrazione e alla luna e i grilli si affiancano scene notturne d'abbandono, vino e sessualità si fondono, tra sacro e profano. E attorno a Gabriella ruotano le presenze maschili del romanzo, la voce narrante manifesta il suo piacere di starle accanto e il piacere derivante dalla possibilità di vivere lì, dove viveva lei, e respirare insieme l'odore della macchia. E l'euforia di Gabriella, che danza con i tre ragazzi a turno, un microcosmo maschile in cui si sente protagonista ed esclusa al contempo, schiude poi la noia, il dramma dell'ipocrisia e dell'inutilità della sua esistenza e ne parla, rende manifesti i suoi pensieri, lodando Oreste, sano e sincero rispetto a tutti gli altri.

³⁴³ «M'ero già scordato il biondo miele di quel capo, e i piedi nudi dentro i sandali, e quell'aria perenne di uscire allora su una spiaggia.» C. Pavese, *Il diavolo*, cit., p. 71.

³⁴⁴ L'ambivalenza semantica della figura femminile ripercorre la maggior parte dei sentieri letterari, ponendo in antitesi la figura angelicata a quella demoniaca, dalla Diotima di Hölderlin, identificata con la bellezza e l'armonia conciliatrice tra l'uomo moderno e il mondo, alla *Belle Dame sans Merci* della ballata omonima di Keats, che rapisce l'uomo mediante il suo incantesimo, lasciandolo privo di forze e afflitto. Tale dicotomia riflette le paure dell'immaginario maschile all'indomani di un processo di emancipazione, di fronte, quindi, al nuovo ruolo sociale, che la donna sta faticosamente conquistando ...un ruolo che la vede protagonista/dominatrice e non soltanto «oggetto desiderato/ruolo passivo», bensì «soggetto desiderante/ruolo attivo». L'immagine idealizzata della donna angelo sembrerebbe pertanto rispondere alla volontà di esorcizzare quell'immagine inquietante e nella letteratura della seconda metà dell'Ottocento si infittiscono le figure di donne fatali, come si evince nella produzione dannunziana.

Si indaga allora il senso della crisi, e Poli accusa gli uomini di superficialità e di corse futili dietro cose vane; iniziando un discorso molto denso, recuperando quell'immaginario di santo maledetto, di cui si è parlato precedentemente; asserendo che per conoscersi bisogna scendere in se stessi, e che se Dio è dentro di noi, bisogna cercarlo in se stessi e questa ricerca tocca all'uomo interiore³⁴⁵; Poli allude ad un'originaria innocenza alla quale l'uomo dovrebbe tendere esplorando il peccato, tuttavia ciò che emerge è che più si scava e più il dramma sembra esacerbarsi.

Intanto Gabriella sceglie la sua preda, che si manifesta in Oreste: il ragazzo sano e ancora capace di esser sincero; chi racconta è sia preoccupato per Oreste sia indispettito per non esser stato scelto dalla donna – totem. Ella rende Oreste irrequieto e felice, tuttavia non appare chiara la natura di quest'interesse, il lettore è sempre sospeso tra le evoluzioni emotive del personaggio femminile, ambigua e lunatica³⁴⁶ coinvolge Oreste, lo

³⁴⁵Pavese affida a Poli un messaggio, che risente di tutte le sue riflessioni in materia religiosa; ripercorrendo le pagine de *Il Mestiere di vivere*, nelle quali compaiono annotazioni e riflessioni su Dio e sulla religione, emerge tutta la complessità e la conflittualità, albergante nell'animo dell'autore, di cui si potrebbe cercare di seguire l'evoluzione:

- Che dopo tante *sottises* da te perpetrate, sia ritornata e ti abbia stretto, non devi ringraziare in ginocchio quel Dio a cui non credi? 4 dicembre 1937
- [...] Qui davvero vorrei credere in Dio per pregarlo. Che non muoia. Che non le accada nulla. 25 dicembre 1937
- Siccome Dio poteva creare una libertà che non consentisse il male (cfr. lo stato dei beati liberi e certi di non peccare), ne viene che il male l'ha voluto lui. Ma il male lo offende. È quindi un banale caso di masochismo. 13 maggio 1938
- [...] Le prove dell'esistenza di Dio non sono propriamente nell'armonia dell'universo, nell'equilibrio miracoloso del tutto, nei bei colori dei fiori ecc., ma nella disarmonia dell'uomo in mezzo alle cose: nella sua capacità di soffrire. Perché insomma non c'è ragione che l'uomo soffra in questo mondo, se non esiste la responsabilità morale, cioè la capacità – il dovere – di dare alla propria sofferenza un significato. 17 settembre 1938
- [...] La massima sventura è la solitudine; tant'è vero che il supremo conforto – la religione – consiste nel trovare una compagnia che non falla, Dio. [...] 15 maggio 1939
- Lo sgorgo di divinità lo si sente quando il dolore ci ha fatto inginocchiare. Al punto che la prima avvisaglia del dolore ci dà un moto di gioia, di gratitudine, di aspettazione... Si arriva ad augurarsi il dolore. 1 febbraio 1944
- Il semplice sospetto che il subcosciente sia Dio – che Dio viva e parli nel nostro subcosc. ti ha esaltato. [...] 7 novembre 1944
- Affermi così l'esistenza di Dio in quanto premetti e postuli il *valore* del mondo e della vita. Ma è appunto questo valore che va dimostrato. 6 aprile 1945

³⁴⁶ «- Bamboccio, - gli diceva, - vai via -. Glielo diceva infastidita, con un rapido sorriso, entrando e uscendo dalle stanze. Oreste andava sotto i pini, disperato. Ma poi Poli scendeva, scendeva Pieretto, e allora

destruttura dalle sue certezze e lo pone in balia dei suoi capricci ... e tutto questo si svolge sul terrazzo o nei boschi del Greppo, quasi davanti a Poli; ma durante l'ultimo discorso con la voce narrante, che riesce a rubarle un bacio sfiorato, Gabriella mostra la sua fragilità: «Devi soltanto dire ad Oreste che **non posso disporre di me**³⁴⁷». Pavese ci restituisce in un discorso fugace... in una breve pagina di romanzo, quella che potrebbe essere la chiave di lettura del personaggio femminile, fulcro di tanti desideri, attese e inquietudini. Gabriella pone l'accento su una *quaestio* centrale, che diventa paradigma fondamentale in *Tra donne sole*, il non poter disporre di sé, chiarisce i tormenti di una libertà vigilata o di una libertà scenica; in effetti i movimenti di Gabriella si dipanano tutti nella casa del Greppo e nei suoi dintorni, quasi sotto lo sguardo di un bizzarro spettatore, ovvero Poli, ma tutto potrebbe ridursi ad un copione teatrale, ad un breve spazio scenico, di cui di lì a poco, la malattia di Poli – marito, decreterà la fine, mettendo ancora più in evidenza la finzione e l'impossibilità di un reale cambiamento. Sarà il personaggio di Clelia in *Tra donne sole* ad affermare la possibilità di disporre di se stessa, ad affermare la propria libertà, non senza sofferenze, come vedremo. Si potrebbe pertanto pensare che il personaggio – totem, divenga cartone preparatorio di una figura femminile in evoluzione per restituire poi nelle scritture successive una realtà sociale molto più complessa, ma che schiude il romanzo ad una eccezionale modernità.

L'incursione degli amici di Milano, esseri scioperati e «inutili»³⁴⁸, poi, rappresenta un turbinio vischioso di sesso e alcol, la decadenza e la profanazione di una terra già violata; e le donne che sembrano tante Rosalbe vogliose e decadenti, un arabesco di colori e

Gabriella lo chiamava con durezza, voleva che ci fosse anche lui, lo prendeva a braccetto. Oreste ubbidiva, sotto lo sguardo sarcastico di Poli.» C. C. Pavese, *Il diavolo*, cit., p. 112.

³⁴⁷ Ivi, p. 121.

³⁴⁸ «La colpa è di questo mondo dove i padri fanno troppi milioni. Così invece di partire da riva come tutte le bestie, i figli già si trovano nell'acqua profonda quando ancora non sanno nuotare. E allora bevono» (C. Pavese, *Il diavolo*, cit., p.92. Pavese, ancora una volta dimostra di essere acuto osservatore delle dinamiche sociali. Si pensi alla degenerazione della società messa in atto attraverso questo microcosmo di giovani alla deriva, alla modernità di questa affermazione pavesiana, dove la dinamica educativa riveste un'importanza capitale, e dove si potrebbe annidare la matrice di quella che Sandro Veronesi, nel romanzo *Gli sfiorati*, chiama "schiumevolezza"; quindi dell'importanza per Pavese di imparare lentamente a nuotare, di comprendere il valore della vita, del denaro, del sacrificio, di saper costruire la propria identità. Sempre in riferimento ai giovani possiamo leggere: «E questi non sanno più chi sono né cosa vogliono, - disse. - Non si divertono nemmeno. Non sanno discorrere: gridano. Hanno i vizi dei vecchi ma non l'esperienza...» C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, p. 38. «Mi pare che i due racconti in questione (*Diavolo* e *Donne* [...]) **distinguano l'umanità proprio in chi lavora, in chi è utile a qualcosa, e in chi, non lavorando e non essendo utile, va in cancrena e puzza.** [...] *Il Diavolo* è un inno giovanile di scoperta della natura e della società; ai tre ragazzi tutto pare bello, e soltanto a poco a poco prendono contatto ciascuno a modo suo con la sordidezza del mondo «futile» - un certo mondo borghese che non fa nulla e non crede a nulla, su cui non vedo perché dovrei tirare un velo. Lo stesso di dica per le *Donne*: qui non sono più ragazzi, qui non si canta la scoperta, qui una dura esperienza di persona che lavora, che si è fatta, che basta a sé, viene a contatto, con che? Col solito mondo futile di chi non crede a nulla o crede a delle balle – soprattutto perché è scioperato -, e osserva questo mondo putrefarsi e uccidersi. Ma persino di questo mondo si cerca di salvare il salvabile: la suicida è una vittima, in fondo, ingenua, è la più innocente di tutti, e se muore è proprio perché di tutti è l'unica ancora capace di sentire quel che le manca (salvo, beninteso, la Clelia).» si veda C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 229 – 230.

gambe nude... ma il mormorio esterno non fa altro che acuire nel protagonista quel disperato bisogno di solitudine³⁴⁹, quella continua smania di fuga e di appiattimento mimetico verso la madre vergine e sanguigna: la terra e così le grida, a volte, sembrano provenire dalle sue radici : «sembra una voce sotterranea. Sembra che venga dalla terra, o dal sangue...³⁵⁰». La dimensione dell'abbandono e di quel senso di deriva che avvolge l'atmosfera del Greppo (la dimensione del non – lavoro/ di chi non si dedica a nulla e «*va in cancrena e puzza*³⁵¹» e la scoperta, da parte dei tre ragazzi, della «sordidezza del mondo *futile*» in contrapposizione al mondo contadino operoso e schietto) conducono alle ultime battute, all'esternazione del morbo interiore; la malattia di Poli, la tubercolosi, che lo vede riverso sul letto...con la mano piena di sangue: è la fine della vacanza al Greppo e il rientro in città, coincidente con la fine del romanzo, così come la partenza di Clelia e Doro, protagonisti de *La spiaggia*.

Il romanzo sembrerebbe rappresentare una lunga testimonianza di una ricerca in negativo e della consapevolezza che, una volta capito il gioco, non si riesce più ad autoingannarsi...e questo mette in evidenza l'inutilità e la difficoltà stessa del vivere:

«Morire non mi ha fatto paura. È difficile vivere...³⁵²»

Il mestiere di vivere, dunque, l'immagine amorfa di un rivo sgozzato che disperatamente cerca di fluire liberamente lungo il canale; la vita dell'uomo è fatta di dossi, di limiti e storture... essa conosce pochi anfratti pacifici e sereni, ma la vera natura è nell'immagine di questa realtà fatta di succhi terrestri e sanguigni... una madre da cui l'uomo è partito, per cui la nascita/vita è un eterno travaglio e morire appare come l'unica pace possibile.

³⁴⁹ «Per quanto viva sia la gioia di stare con gli amici, con qualcuno, è più forte quella di andarsene soli, dopo. La vita /e / la morte.» C. Pavese, *Il Mestiere*, cit., (4 giugno 1947), p. 333.

³⁵⁰ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 123

³⁵¹ C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 230

³⁵² C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 74.

CAPITOLO V

Manichini di velluto...tra città e campagna

«Il caso mi ha fatto cominciare e finire *Lavorare stanca* con poesie su Torino – più precisamente, su Torino come luogo da cui si torna, e su Torino luogo dove si ritornerà. Si direbbe il libro l'allargamento e la conquista di S. Stefano Belbo su Torino. Il paese diventa città, la natura diventa la vita umana, il ragazzo diventa uomo [...]»

IL MESTIERE DI VIVERE

16 febbraio 1936

Protagonista del romanzo dal titolo *Tra donne sole*, scritto e pubblicato nel 1949, è la grande città: Torino³⁵³. Torino è una donna antica e moderna allo stesso tempo, è una vecchia città...è proprio *una portiera*... le città invecchiano come le donne³⁵⁴ e come la Trieste di Saba, Torino a volte appare un ragazzaccio ribelle, appare culla e ortica nello stesso tempo.

«Qualcuno aveva detto che Torino è una città così difficile. Spiegai che anche a Torino ci sono dei limiti... M'accorsi che ero molto più sola a Roma, arrampicandomi per quelle

³⁵³ «L'ambiente di *Lavorare stanca* e di quasi tutti i primi racconti è quello cittadino. [...] Nel confino di Brancaleone è soprattutto Torino che torna nella memoria come il luogo delle più struggenti avventure sentimentali e delle prime esperienze poetiche. «Il caso mi ha fatto cominciare e finire *Lavorare stanca* con poesie su Torino più precisamente su Torino come luogo da cui si torna, e su Torino come luogo dove si ritornerà. Si direbbe il libro l'allargamento e la conquista di S. Stefano Belbo su Torino. Il paese diventa «la città», la natura diventa la vita umana, il ragazzo diventa uomo» (*M.V.*, p.26). Ma subito dopo Pavese aggiunge: «Altrettanto curioso è che le poesie composte dopo l'ultimo Paesaggio, tutte, parlano di altro che non Torino. Il caso sembra volermi insegnare a trasformare la mia disgrazia in un deciso rivolgimento di poesia. Sorpassare Torino e luoghi connessi, significherà costruire un altro mondo.». Quale sia questo «altro mondo» Pavese non ha chiarito, ma egli avverte il logoramento di una certa ambientazione, incapace ormai di suggerire immagini nuove; così dice, interpretando ciò come sintomo della giovinezza finita; «Passeggiando per Torino, non sento più la città come un pungolo sentimentale e simbolico della creazione. *Già fatto*, mi viene da rispondere ogni volta (*M.V.*, p. 44)». [...] Come sottolinea Gioanola, Pavese stesso nel diario, fa emergere il rapporto campagna/città come infanzia – adolescenza / maturità; le note di diario del periodo '36 – '38 testimoniano a usura con quanta dolorosa sicurezza Pavese vada individuando proprio nella carenza di maturità il proprio difetto fondamentale: il «*semper manere puerum*» è il peccato originale di un'esistenza inesorabilmente destinata alla solitudine.» Si veda E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., pp. 186 – 187, 1971.

³⁵⁴ C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 16 – 19.

strade... [...] Torino è piena di barocco. Ce n'è dappertutto, ma nessuno è barocco abbastanza... - Questo a Roma si sa, - dissi, - ma non sanno cos'è il barocco...³⁵⁵»

Nel *Mestiere di vivere* Pavese scriveva di Torino:

«Città della fantasticheria, per la sua aristocratica compiutezza composta di elementi nuovi e antichi; città della regola, per l'assenza assoluta di stonature nel materiale e nello spirituale; città della passione, per la sua benevola propizietà agli ozi; città dell'ironia, per il suo buon gusto nella vita; città esemplare, per la sua pacatezza ricca di tumulto. Città vergine in arte, come quella che ha già visto altri fare l'amore e, di suo, non ha tollerato sinora che carezze, ma è pronta ormai se trova l'uomo, a fare il passo. Città infine, dove sono nato spiritualmente, arrivando di fuori: mia amante e non madre né sorella³⁵⁶»

Appartiene alla raccolta *Parole* (1933 – 1934) di Saba, il componimento dedicato proprio alla città di Torino:

Torino

Ritornerò dentro la cerchia amabile
dei tuoi monti, alle vie che si prolungano
come squilli. Poi tosto in uno strano
silenzio fuggirò ritrovi, amici.
Ma cercherò il soldato Salamano,
il più duro a parole, il più al dovere
fermo, che in sé la tua virtù rispecchia.

Cercherò l'officina ov'egli invecchia³⁵⁷.

³⁵⁵ Ivi, pp. 80 – 81.

³⁵⁶ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (17 novembre 1935), p. 19; «nella scoperta della provincia americana, Pavese individua l'importanza della sua provincia, il Piemonte, entro i temi della sua poetica ed entro la situazione culturale - storica italiana; [...] ...regione non è solo un luogo fisico o letterario, ma è presenza morale: la scoperta della regione Piemonte, si riallaccia al discorso maturato sull'interpretazione critica di Lewis dell'importanza della provincia, poiché solo scavando nella sua natura regionale lo scrittore potrà riagganciarsi alla cultura nazionale» si veda G. Venturi, *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973, pp. 26 – 38.

³⁵⁷ U. Saba, *Il Canzoniere*, Einaudi, Torino, 2004, p. 432. D'interesse notevole è l'*incipit* della poesia "ritornerò", anche Saba fa ritorno alla città; la dimensione cittadina è un percorso dell'anima del poeta, le stesse strade di Trieste, come ad esempio nella poesia *Tre vie*, riguardano momenti salienti della vita dell'autore. Clelia, dunque, fa ritorno alla sua Torino, in età adulta, durante la stagione della maturità; il movimento circolare, che dipana l'eclissi dell'«io» dall'infanzia alla maturità come lacerazione, piuttosto che come conquista, è lo stesso del "ragazzo che scappa/e che ritorna", protagonista delle liriche di *Lavorare stanca*. Sempre con Saba emergono alcune interessanti analogie, si pensi al componimento *Il borgo* (U. Saba, *Il Canzoniere*, cit., pp. 312 – 314):

Fu come un vano
sospiro
il desiderio improvviso d'uscire
di me stesso, di vivere la vita
di tutti
[...]

La città solitaria ed invecchiata si racchiude nel personaggio femminile a cui è affidato il punto di vista del racconto, ovvero Clelia Oitana, che nella dinamica del simbolismo pavese rappresenta Ginia “da grande” e Anguilla al femminile, anticipando così la tematica del «ritorno». Una Ginia invecchiata ed adulta, che si è allontanata dai tempi de *La bella estate*: dalla perdita dell’innocenza, dalla volontà di uscire dalla piccola realtà, è diventata donna/esperienza. Pavese compie un passaggio narrativo di una modernità assoluta, non racconta la storia di Clelia in terza persona, come aveva fatto per Ginia, ma affida la narrazione al personaggio femminile³⁵⁸, che si impone nella pagina con tutta la sua soggettività, dichiarando il proprio «io» lirico, quasi a testimonianza di un’evoluzione che è giunta ad una sorta di completamento, emblema speculare di una conquista: la conquista di se stessa («se volevo far qualcosa, ottenere qualcosa dalla vita, non dovevo

Dove nel dolce tempo
d’infanzia
poche vedevo sperse
arrampicate casette sul nudo
della collina,
sorgeva un Borgo fervente d’umano
lavoro. In lui la prima
volta soffersi il desiderio dolce
e vano
d’immettere la mia dentro la calda
vita di tutti
[...]

E il ragazzo che fu sente l’improvviso bisogno di trovare un cantuccio nel mondo, nella vita di tutti, amaramente però s’accorge che pur avendo creato nuove forme e nuovi colori, è rimasto egli solo con la sua sofferenza e l’attende la morte, tuttavia:

Ritourneranno,
o a questo
Borgo, o sia a un altro come questo, i giorni
del fiore. Un altro
rivivrà la mia vita,
che in un travaglio estremo
di giovinezza, avrà pur egli chiesto,
sperato,
d’immettere la sua dentro la vita
di tutti [...]

L’immagine mirabilmente creata da Saba di questo «travaglio estremo di giovinezza» rimanda all’inquietudine e al contempo alla presenza ancor viva nel ragazzo delle illusioni, amaramente crollate nel periodo adulto, come infatti dirà Corrado, ne *La casa in collina*: «Se avevo ancora desideri, non avevo più illusioni.» (C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 16.) e la stessa Clelia, fuggita da Torino per un amore/illusione affiderà alle pagine del romanzo questi pensieri «mi pareva impossibile d’essere stata bambina su quegli angoli e insieme provavo come paura di non essere più io...» si veda C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. 20.

³⁵⁸ Un primo esperimento narrativo di questo tipo lo si può leggere in un abbozzo di racconto *Casa al mare*, che pare fornire elementi di preludio al romanzo *La spiaggia*, tuttavia già si evince la straordinaria capacità e modernità di Pavese nel restituire al lettore un io lirico al femminile ricco di sfumature, cartone preparatorio al suo percorso di sperimentazione di figure femminili, che affianca in un rapporto di parallelismi e antinomie il laboratorio di scrittura dei personaggi maschili.

legarmi a nessuno, dipendere da nessuno [...]»³⁵⁹). Se, come si è visto con i personaggi femminili precedenti, il concetto di disporre di sé risentiva ancora di tutta la tradizione maschilista e patriarcale della società coeva all'autore, tale personaggio diventa emblema di una dolorosa quanto straordinaria e moderna conquista, da sartina diventa imprenditrice, ricalcando inoltre un'altra dinamica nota all'interno dei percorsi pavesiani, ovvero l'allontanamento dalla propria città e il ritorno, dopo la maturazione (Pablo, *Il compagno*) e dopo aver fatto fortuna (Anguilla, *La luna e i falò*): seguendo l'asse, che vedremo anche ne *Il Compagno*³⁶⁰, Torino – Roma e Roma – Torino.

³⁵⁹ C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. 11.

³⁶⁰ Romanzo che segue le scritture interiori del personaggio, un personaggio insolito come direbbe J. M. de Vasconcelos, che in un singolare contributo dal titolo *Un gatto dentro il sangue* offre una disamina interessante sul romanzo; ponendo l'accento sulla ripartizione del romanzo, che si dipana tra gli spazi opachi e madidi di nebbia della Torino di Pablo e quelli della dimensione romana. La nebbia, infatti, diviene metafora e simbolo di una mancata visione, o di una visione opaca, che rende il personaggio confuso e inquieto; l'incapacità di vedere i contorni delle cose, sempre pervase di nebbia rende mirabilmente il sostrato amorfo che anima il protagonista, ancora immaturo, ancora incapace di vedere ...quindi di comprendere. La stessa dimensione cittadina pare incapace di andare oltre...ed emergono «rapporti umani superficiali, stereotipati, dissimulati, senza vera intensità o, in altri casi si traducono in giochi di seduzione ambigui [...] (Linda, Lubrani, Lili), burattini di un destino malsano, figure viscide, che compromettono la "liberazione" agognata da Pablo, in un gioco morboso di finzioni e di vacuità ipocrite. [...]»; ben diversa è, invece, la luminosità romana che la seconda parte del romanzo gli porterà, come se il viaggio nella capitale fosse una sorta di ascesi in cui uno sguardo limpido e una comprensione chiara ne divengono la conquista principale. (Ivi, pp. 100 – 108.) ». Si veda: Josè Manuel de Vasconcelos, *Un gatto dentro il sangue. (Solitudine e solidarietà in Il Compagno di Pavese)*, in AA.vv, *Cesare Pavese: testimonianze, testi e contesti*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE. PA. M., A&G, Catania, 2015. *Il compagno* è dunque il romanzo in cui ritorna l'asse Torino – Roma. Per Clelia, protagonista di *Tra donne sole*, la stagione romana rappresenta, non soltanto il momento della maturazione, ma anche del raggiungimento di uno status sociale più elevato, ma così come sarà per Anguilla (*La luna e i falò*) il ritorno al paese natio, dopo aver fatto fortuna, non plasma una corallità in attesa, nessuno attende il loro ritorno, a nessuno si può raccontare, per un riscatto dal passato, della propria fortuna, e anche quando ciò fosse possibile, non corrisponde ai sentimenti attesi (si pensi all'incontro di Clelia con l'amica Gisella). E Roma rappresenta il luogo della maturazione e della crescita anche per Pablo, protagonista de *Il Compagno*. Sebbene il giudizio della critica (Puccini, Muscetta, Bassani, Bobbio), salvo Calvino, non risulti essere propriamente positivo riguardo a tale romanzo, è anche vero che tale produzione esemplifica molto quella dimensione di ricerca e di disincanto dell'autore. Se ci si può accostare al partito spinti da una brama di libertà, in qualche modo Pablo anela una sua dimensione libera, ma il suo zigzagare non è concesso, perché "deve" definirsi, deve cioè cristallizzarsi, il suo essere ibrido viene costantemente giudicato come un fallimento. Se l'iniziazione /riuscita avviene a Roma, decretata impossibile a Torino; alla chitarra viene sostituito il libro, quindi attraverso la figura di Pablo emerge la complessità dell'atteggiamento pavesiano nei confronti del partito comunista, e la lezione sull'importanza della lettura diretta delle opere al fine di formare una propria opinione e acquisire così la possibilità di scegliere, è pur vero che latente dietro le scelte di Pablo vi è la sagoma modellante dell'amico Amelio. «Fargli coraggio non sapevo. Mi pareva che avesse più coraggio di me. Non parlava di quando sarebbe guarito. Non parlava di niente. Era Amelio. [...]» (C. Pavese, *Il Compagno*, cit., p. 10). «Tutto l'evolversi dell'educazione ideologica di Pablo al comunismo si svolge così nella prospettiva finale di un'identificazione e quindi di un annullamento totale della personalità del protagonista nella figura – modello di Amelio. Per aver aiutato un ricercato comunista, Pablo finisce anche lui in prigione come il suo amico ma, rimesso in libertà, è costretto a lasciare Roma col foglio di via per Torino. Il romanzo si conclude, quindi, con la raggiunta maturità politica del protagonista, maturità ottenuta, però, solo attraverso la sottomissione di Pablo al modello straniante di un personaggio ideale ed astratto. [...]» Si veda: V. Binetti, *Cesare Pavese. Una vita imperfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra*, Longo Editore, Ravenna, 1998, pp. 27 – 45

È una Torino fredda e carnevalesca quella che incontra Clelia: «Arrivai a Torino sotto l'ultima neve di gennaio... [...] L'aria cruda mi mordeva alle gambe [...]. Rividi così Torino, nella penombra dei portici...»

«La sera del giovedì grasso, quando papà s'era aggravato, per poi morire, io piansi di rabbia e l'odiai pensando alla festa che perdevo... [...] Ma io piangevo perché il fatto che papà fosse per morire mi spaventava e m'impediva dentro di abbandonarmi al carnevale.³⁶¹ [...] Il carnevale mi è sempre piaciuto fiutarlo nelle viuzze e nella penombra. Mi ricordai molte feste romane, molte cose sepolte, molte sciocchezze³⁶².»

«Tornando a casa ci pensavo, e cercavo di mettermi al posto di chi riceveva quei fogli. Che cosa avrei detto leggendo che tutti rubavano, che bisognava tener duro e non tradire gli italiani, che tutto il mondo ce l'aveva coi fascisti. C'era chi le scriveva e rischiava la pelle. Non capivo il bisogno di scriverle e farsi prendere. Non capivo [...] Avrei pagato non so quanto per parlarne con Amelio. [...] (C. Pavese, *Il Compagno*, Einaudi, Torino, 2013, p.91.)» «Raccontavano come era andata la guerra del '15 e la storia del Fascio e la marcia su Roma. C'erano dentro i socialisti e tutti quanti, contadini, operai, metallurgici, squadre d'azione. I fascisti li avevano carcerati e picchiati, ammazzato i più in gamba e incendiate le case del popolo» C. Pavese, *Il Compagno*, Einaudi, Torino, 2013, p. 103. Interessante ricordare che un ruolo importantissimo nella chiamata a raccolta delle forze femminili antifasciste e della loro mobilitazione lo ebbero le stampe clandestine, si ricordano alcuni dei titoli tra cui: *La Compagna*, giornale delle donne socialiste per il Piemonte; *Noi donne*, *Donne in lotta*, *La nostra voce* ecc. Si veda V. Bessone – M. Roccaforte, a cura di, *Partigiane della libertà*, NFC edizioni, Rimini, 2015, pp.207 – 209.

³⁶¹ C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. 11

³⁶² *Ivi*, p. 2; «Vivrà precariamente tra un passato perduto ed un fragile presente che la rigetta. È diventata un'esclusa da ambedue i mondi: «una donna sola» tra «donne sole» - un'esistenza monadica. Ha perso il suo passato, ed il suo presente non riesce a riempire il vuoto che ne è risultato: l'attività organizzatrice non può sopperire alla mancanza di ricordi. Clelia è una creatura della storia, come Corrado era stato una creatura del mito. Ritornare significa lasciare il tempo alla sua corsa lineare e nuotare controcorrente, perdere contatto con il presente per possederlo realmente. Ma Clelia questo non lo può fare. Al massimo, per lei, il mito – il passato – è solo un indice di quanto lei sia avanzata dentro la storia con successo. Clelia arriva a Torino durante la stagione del carnevale; ed il carnevale determina il ritmo di tutta la sua storia. È entrata finalmente nella vita del carnevale. *Tra donne sole* è la storia dell'impossibilità della festa mitica a riaffermarsi della sua forma genuina, e della sua sostituzione con la forma dissacrata, farsesca del carnevale.» A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, Longo Editore, Ravenna, 1980, pp. 123 – 129; F. Jesi, *Cesare Pavese. Dal mito della festa al mito del sacrificio*, in Letteratura e mito, Einaudi, Torino, pp. 163 – 176. Interessante ricordare come la storia di Emilio Brentani fosse anch'essa ambientata nel periodo del carnevale; infatti il primo titolo di *Senilità*, pensato da Svevo era *Il carnevale di Emilio*, che *in primis* si riferiva al periodo durante il quale si svolgeva la vicenda, ma assumeva anche un valore allusivo: «la relazione di Emilio con Angiolina, in cui il protagonista gode un breve momento di felicità e «gioventù» per poi ritornare alla sua vita squallida e vuota di sempre, è simile al carnevale, in cui per breve tempo ci si diverte, ma presto si ritorna all'esistenza consueta, alla noia, al dolore e alle preoccupazioni. Il senso del titolo primitivo è contenuto in un passo del capitolo VI: - incominciava a formarsi il vortice che per un istante avrebbe sottratto l'operaio, la sartina, il povero borghese alla noia della vita volgare per condurli poi al dolore. - ». Si veda G. Baldi, *Le maschere dell'inetto. Lettura di "Senilità"*, Paravia/Scriptorium, Torino, 1998; e «il carnevale propone il tema della maschera, come è ovvio; ebbene, ciascuno dei quattro protagonisti ha una serie di identità o addirittura una complessità prismatica a seconda delle funzioni che via via assume nell'intreccio e dei punti di vista, esterni o interni, dai quali viene osservato. [...] Il carnevale è, per esempio, anche un momento dell'intreccio di *Senilità*. [...] in un discorso di sociologia dei temi letterari viene subito da ricordare che il Carnevale e il Veglione sono riti tipicamente borghesi e come tali riflessi in molta narrativa del secondo Ottocento (i migliori esempi, è noto, li troviamo nel Verga e nel De Marchi); il brano sveviano, inoltre, col suo tono cecoviano – crepuscolare e quindi protonovecentesco, non deve far trascurare (anche per la presenza di un forte sintagma, quale la “noia

L'identificazione di Clelia con i saltimbanchi e il incontro con Torino, proprio durante il Carnevale, imprime già all'*incipit* la coppia semantica essere/apparire, indicativa di uno dei temi fondamentali del romanzo, rinforzata poi dalla presenza emblematica e ricorrente dello specchio, come suggerisce Binetti³⁶³. Tale binomio contrastivo si ritrova parimenti nel romanzo *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes, pubblicato nel 1938³⁶⁴.

della vita volgare”) una ripresa leopardiana, in particolare del *Sabato del villaggio*; è però vero che il suo spessore più immediato e più ricco il passo lo trova nell'essere usato come metafora generale dell'intero romanzo. [...]» si veda C. Annoni, *Il Decadentismo*, Editrice La Scuola, Brescia, 1982, pp. 224 – 229.

³⁶³ V. Binetti, *La città e i suoi miti: Spazio urbano e comunità femminili in “Tra donne sole”* in AA.vv., «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba», Edizione dell'orso, Alessandria, 2001, pp. 125.

³⁶⁴ «si chiude nel 1938 con *Nessuno torna indietro*. Il romanzo che, pubblicato da Mondadori e accolto con ampio favore, di critica e di pubblico, definisce de Céspedes come autrice di successo, è l'opera che a lei stessa conferma, accanto alla passione, il talento e il mestiere. [...] Dopo la cesura segnata dal soggiorno cubano – che accompagna la morte del padre, nel 1939, e si sedimenta nel primo abbozzo di un «Romanzo cubano» rimasto incompiuto –, dalla guerra e dalla Resistenza, la lenta elaborazione dei romanzi successivi procede parallela all'esercizio di quelle tipologie di scrittura che, come nei primi anni, definiscono la complessità del lavoro letterario di de Céspedes: l'attività giornalistica, [...] il lavoro ai racconti, in parte rimasti inediti, in parte poi raccolti in *Fuga* (1940) e *Invito a pranzo* (1955); la scrittura poetica, che nel 1968 si ripropone al pubblico con le *Chansons des filles de mai*; quella per il teatro (*Gli affetti di famiglia*, 1952; *Quaderno proibito*, 1962); per il cinema (*Le amiche*, 1955; *Nicodemo*, 1958); per la televisione (*Le Cahier interdit*, 1968; *Fraises d'automne*, 1972; *Le Siècle des Lumières*, 1989) e quella scrittura diaristica che accompagna tutto l'arco della sua vita. Si tratta, ovviamente, di forme espressive o di modalità di partecipazione intellettuale ognuna dotata di una propria valenza e di una propria storia [...]. Il trattamento del tempo narrato, aderente ai ritmi della vita quotidiana e sempre contiguo alla data di edizione dell'opera, suggerisce infatti, con evidente intenzionalità, che il tempo presente – l'unico, come lei stessa dichiara, a interessare de Céspedes – è quello connesso all'atto della scrittura: un esercizio privato e solitario che ha il privilegio di vedere la verità multiforme e contraddittoria della storia e la responsabilità, mostrandola, di contribuire al suo mutamento. (si veda M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, il Saggiatore, Milano, 2005, pp. 19 – 23.) Pavese, ne *Il mestiere di vivere*, così scriveva: «è bello scrivere perché unisce le due gioie: parlare da solo e parlare a una folla»; emblematicamente si pongono in parallelo queste due figure complesse di intellettuali del Novecento, per i quali la dimensione della scrittura diviene filtro e linfa costitutiva della vita stessa, interessante notare, nonostante le opportune differenze, quelle che rappresentano le assonanze tra questi due autori, anche da un punto di vista squisitamente autobiografico (scrittura di un diario, racconti e poesie, romanzi, scrittura giornalistica e cinema – rapporto con la storia e con la Resistenza). A tal proposito, interessante porre l'attenzione sull'immagine della finestra, *quid* costitutivo – come vedremo più avanti – della raccolta poetica *Lavorare stanca*, e paradigma simbolico presente nella dimensione decéspedesiana. «La finestra («il balconcino» nella memoria di Alba bambina: «spesso» scrive in *Incontro con la poesia* «andavo a chiudermi in camera mia, mi rifugiavo alla finestra»), metafora della contiguità tra interno (interiorità, privato, solitudine, libertà) ed esterno (l'altro da sé, la socialità, la partecipazione, la storia), è figura della disposizione intellettuale che presiede alla genesi stessa della scrittura: accompagnata di frequente dalla connotazione temporale della sera (il crepuscolo) o della notte – per de Céspedes il tempo della scrittura – la finestra, che consente la vista e l'ascolto, è dunque il filtro che separa, ma insieme relaziona nella realtà dell'immaginario poetico, la libertà solitaria dell'io e la parzialità dell'esperienza, l'assolutezza del desiderio e la relatività della sua attuazione, l'individuo e la storia. L'immagine della finestra – che la scrittura diaristica scioglie nei termini di un discorso sulla poetica – ricorre come costante in tutti i suoi romanzi.» (si veda M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., p. 23). «La finestra, che nel racconto “Incontro con la poesia” rappresentava romanticamente, attraverso il cielo e le rondini, l'infinito, l'apertura al volo poetico attraverso la natura e in *Nessuno torna indietro* simboleggiava la libertà fisica, il sogno erotico per Valentina e che lasciava spaziare con la luce della luna e delle stelle

«Poi le tornava in mente la bugia, quella terribile bugia. Avrebbe dovuto parlare alle ragazze, dire: “Non sono quella che credete, sto rubando la vostra fiducia. Sapete chi sono veramente? [...]»³⁶⁵ Così ognuno vedeva riflessa in lei la propria immagine come in uno specchio; e, sebbene lo specchio era di molte facce, scopriva soltanto quella che si animava di lui. E questo giuoco di riflessi era una continua rivelazione anche per Emanuela che vedeva sorgere dal profondo di sé, e apparire alla superficie, sempre nuovi e fino allora ignorati aspetti della sua personalità³⁶⁶ [...] Era stata falsa con lei, come con tutti. La sua vita non era che un’aerea architettura di inganni, una cattedrale di vetro...³⁶⁷»

Tra i due romanzi *Nessuno torna indietro* (1938) e *Tra donne sole* (1949) intercorrono una decina di anni, estremamente significativa, come vedremo, la distanza temporale, quanto i parallelismi semantici; infatti come le protagoniste di *Tra donne sole* anche le donne protagoniste del romanzo della De Céspedes sono alla costante ricerca di un’autonomia, che il fascismo negava loro³⁶⁸. Storie di una ricerca e di una conquista, di autonomia ed

l’immaginazione delle collegiali fuori dai muri del convento, in *Quaderno proibito* rappresenta la rottura con l’ambiente claustrofobico delle mura familiari, non solo per Valeria, ma anche per il marito, Michele: «Siede presso la finestra aperta e guarda fuori... [...]Quando siamo insieme, soli, presso la finestra e le ore si trascinano sulla nostra breve vacanza di impiegati (da notare che l’aggettivo *brevis* – come vedremo – è elemento costante di accompagnamento all’immagine della finestra in *Lavorare stanca*) [...]» La finestra è vista come «vacanza», come spazio liberatorio, Valeria infatti prende le distanze dalle costrizioni sociali e ne considera razionalmente l’incongruità [...]» (si veda inoltre P. Carroli, *Esperienza e narrazione della scrittura di Alba De Céspedes*, Longo Editore, Ravenna, 1993, pp. 74 – 76.). «Il nesso vita/scrittura che in de Céspedes riassume il senso di un’esistenza («Bisogna viverla o scriverla la vita. Mi sembra che ormai per me la scelta sia inderogabile. Scriverla. Scriverla.») si esprime in tante diverse autobiografie che lei stessa consegna alla storia: l’autobiografia che si può ricostruire a partire dalle carte del suo archivio; l’autobiografia privata e personale affidata alla scrittura dei diari; l’autobiografia letteraria sottesa ai suoi testi che compongono una unica e infinita grande opera («Da quando ho cominciato a scrivere, mi pare di stare scrivendo sempre lo stesso romanzo che non ho ancora finito di scrivere»). Si legga: L. Di Nicola, *Raccontare la Resistenza*, in AA.VV, *Scrittrici e intellettuali del Novecento*, a cura di M. Zancan, Il Saggiatore, Milano, 2005, pp. 226 – 255.

³⁶⁵ A. De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 12.

³⁶⁶ Ivi, p. 99.

³⁶⁷ Ivi, p. 177.

³⁶⁸ «No, no: io non mi sento di lodare questo femminismo che ha messo la donna fuori dal vero ed unico posto che la natura le ha assegnato: la casa; che le ha fissato un compito che non è il suo: l’antagonismo dell’uomo; che le ha fatto parlare un linguaggio contro natura e rinnegare le tre basi che formano il piedistallo della donna: l’amore, la famiglia, la religione». Così, già nel 1924, scriveva Giuseppe Pochettino sul «Popolo d’Italia», e dietro il Pochettino si vede Mussolini [...] che aveva detto alle delegate dei fasci: «Ho bisogno di nascite, molte nascite» [...]. In questa logica da controriforma rientrano i criteri che stanno alla base del «delitto d’onore», contemplato nell’art. 587 del codice, che prevede attenuanti notevoli per il padre, il coniuge e il fratello che uccidano la rispettiva figlia, moglie o sorella, in «stato di grave ira», ritenendo di dover difendere il proprio onore maschile. Sempre in questo arco, nel 1938, mentre si prepara la «Carta del Diritto» il pubblicitario Carlo Loffredo scriverà addirittura un libro programmatico sulla «Politica della famiglia», proponendo di rendere «totalitaria la politica demografica», di «restaurare la sudditanza della donna» e ancora «la donna che lascia le pareti domestiche per recarsi al lavoro, la donna che, in promiscuità con l’uomo, gira per le strade, sui trams, sugli autobus, vive nelle officine e negli uffici, deve diventare oggetto di riprovazione, prima e più che di sanzione legale.» si veda P. Bracaglia, *Pagarono al fascismo il prezzo più alto* in V. Bessone – M. Roccaforte, a cura di, *Partigiane della libertà*, NFC edizioni, Rimini, 2015, pp. 34 – 56. Seguendo la parabola comportamentale, che si evince dalle parole di Pochettino, non si può non pensare a quel paradigma comportamentale, che rappresentava il modello della donna ideale in epoca romana, come aveva sottolineato la Cenerini, da uno studio epigrafico e letterario, vi erano

emancipazione; un laboratorio al femminile che riflette i drammi di una società maschilista³⁶⁹ e borghese, una dimensione che reca *in nuce* il paradigma amaro di una rinuncia.

«**Chi può dimenticare di essere stata padrona di se stessa?** E, per i nostri paesi, aver vissuto sole in città vuol dire essere donne perdute. Quelle che sono rimaste, che sono passate dall'autorità del padre a quella del marito, non ci perdonano di aver avuto la chiave della nostra camera, di uscire e di entrare all'ora che vogliamo. E gli uomini non ci perdonano di aver studiato, di saperne quanto loro... [...]»³⁷⁰

Un intreccio di vite, passioni e segreti, che si diramano dal collegio Grimaldi, dove le protagoniste del romanzo *Nessuno torna indietro* si incontrano, a cui si intrecciano come ben descrive Laura Fortini profili di figure maschili «affacciate sull'abisso³⁷¹». Se da un lato

delle virtù specifiche, che la rappresentavano: *casta, pia, pudica, frugi, domiseda et lanifica* (si veda F. Cenerini, *La donna romana*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 24); tuttavia da un ulteriore studio, successivamente condotto, si è messo in evidenza come il ventaglio di virtù e aggettivazioni rientrante nel modello voluto dall'uomo, fosse molto più complesso e articolato (si vedano M. Di Domenico, *Un mosaico al femminile tra Salernum e Paestum* in RIVISTA STORICA DEL SANNIO, vol. 33/1, 2010, pp. 36-52 e M. Di Domenico, *Le virtù femminili nel ricordo del marito* in CIVILTÀ AURUNCA, vol. 69/1, 2008, p. 7-17.). Interessante in questa sede, riprendendo la proposizione del Pochettino «che ha messo la donna fuori dal vero ed unico posto che la natura le ha assegnato: la casa», riguarda proprio l'aggettivo *domiseda* e il paradigma concettuale che pare ricostituirsi a secoli di distanza, che sta in casa, *a domi sedere*, una donna che si occupa della casa e viene apprezzata dal marito perché vive una vita riservata, rispettosa, pudica e dedicata alle attività domestiche. Così come l'espressione *domum servavit* e l'aggettivo *domestica* si riferiscono a chi gestisce, amministra e custodisce il focolare domestico. Lo spazio femminile è dunque quello protetto, interno della casa, come scrive Columella, autore tra il 60 ed il 65 d. C. di un trattato sistematico di agricoltura: «*natura comparata est (opera) mulieris ad domesticam diligentiam, viri autem ad exercitationem forensem et extraneam itaque viro calores et frigora perpetienda, tum etiam itinera et labores pacis ac belli, id est rusticationis et militarium stipendiorum, deus tribuit. Mulieri deinceps, quod omnibus his rebus eam fecerat inhabilem, domestica negotia curanda tradidit, et quoniam hunc sexum custodiae et diligentiae adsignaverat, idcirco timidiorum reddidit quam virilem; nam metus plurimum confert ad diligentiam custodiendi.*»[Col. *De agricoltura*, 9, 1-3]Tale divisione dei compiti, è dunque, per gli uomini romani, una questione di natura, corrispondente alla volontà degli dei, e ogni cambiamento va contro natura. Pertanto lo stesso Columella non può che asserire, secondo un concetto già teorizzato da Catone e rimasto ideologicamente operativo in tutta l'età romana, che il lusso e la pigrizia abbiano distolto le matrone dal loro *domesticus labor*, in particolare dal *lanificium*, cioè dalla confezione domestica degli abiti, e che la matrona altolocata non si occupi più di nulla, delegando la sorveglianza dei domestici e della casa ad una governante.

³⁶⁹ «Il fascismo vuole conservare alla donna la sua naturale missione, ma educarla affinché la compia con consapevole responsabilità nazionale e sociale [...] In tutte si ritrova l'insofferenza al modello, che è quello proposto con insistenza arrogante del maschilismo fascista, per la donna – chiozza, tutta figli e dedizione.» Si veda M. A. Saba, *La donna «muliebre»*, in AAVV, *La corporazione delle donne*, Vallecchi, Firenze, 1988, pp. 1 – 71.

³⁷⁰ A. De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 100.

³⁷¹ «il padre di Milly, contrario all'amore della figlia per un musicista cieco, non trova altro da fare che allontanarla da sé e da Milano e saperla morente lontano, [...]. I genitori di Xenia intuiscono la strada di mantenuta da lei intrapresa, ma nulla fanno per riportarla a casa. Luis, l'uomo amato dalla spagnola Vinca, è immobilmente statico nel ruolo di straniero volontariamente esule dalla propria terra e sceglie di tornare per combattere una guerra dalla parte sbagliata che lo porterà a fare una scelta di conformismo come quello di sposare la donna impostagli dalla sua famiglia. Il professore universitario che intuisce le doti di Silvia e la sostiene nella sua carriera appare pavido nel privato e isolato dietro le sue polverose carte, e il

dunque si seguono i percorsi di Emanuela, Vinca, Valentina, Anna, Augusta, Xenia, Milly e Silvia in una città sempre più interiorizzata,

«ciascuno conosce a suo modo una città, ciascuno ne serba un'immagine diversa³⁷²»
(dirà Emanuela a Stefano parlando di Firenze)

«Per quanto estranea –o, forse, per questo – Roma le pareva l'unica città, l'unico mondo, in cui avrebbe potuto inserirsi.³⁷³»

dall'altro emerge la magmatica vicenda di Clelia, che si intesse con quelle di singolari figure femminili come Momina, Mariella, Nene e Rosetta; e dalle pagine emerge la straordinaria capacità di Pavese di dar loro voce e di trasmettere dalla pagina i tumulti sottesi e il laboratorio emotivo, non già raccontando in terza persona, ma dando corpo alla sua protagonista, che afferma la sua soggettività in qualità di narratore autodiegetico, muovendosi tra i salotti e i gomitoli di strade torinesi.

La città, infatti, permea sia le raccolte poetiche sia le prose pavesiane e ne diviene sostrato di suggestioni e di fantasie³⁷⁴, alla sofferenza di esule lontano privo della sua musa ispiratrice, l'amico Sturani scriveva così:

ricordo va ai soli dodici docenti universitari (su circa milleduecento), che nel 1931 rifiutarono di sottomettersi al giuramento di fedeltà imposto dal regime fascista. Così come il colto padre di Emanuela ... [...]» (si veda si veda L. Fortini, *Nessuno torna indietro*, in M. Zancan, (a cura di) *Alba de Céspedes, cit.*, pp. 100 – 101. La carrellata di ritratti maschili, che si plasmano indirettamente e si concretizzano più nell'inettitudine e nell'inazione e nell'indifferenza consapevole, rappresentati attraverso i microcosmi delle protagoniste, suggeriscono un macrocosmo complesso e alienante, che ben circostrive il male oscuro dell'uomo moderno e contemporaneo.

³⁷² A. De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 62.

³⁷³ *Ibidem*, p. 290; anche Clelia di *Tra donne sole* riflette sulla città di Roma, «con Roma non ci si poteva intendere...» così dice la narratrice ed è come se Roma al pari di Torino diventasse un altro personaggio, una figura femminile che ha conosciuto la crescita della protagonista...»; «Seguirono due giornate infernali di sciocco in cui rividi le solite facce annoiate e non si veniva mai al dunque. Quella era Roma, lo sapevo» (C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. 80)

³⁷⁴ M. Mimita Lamberti, *La Torino dei pittori e la città di Pavese* in AA.vv., *Cesare Pavese e la "Sua" Torino*, a cura di M. Masoero, Lindau, Torino, 2007. In un'altra lettera del sei novembre 1935 Sturani racconta a Pavese delle trasformazioni urbanistiche di Torino, sventrata dal risanamento del regime, sebbene Pavese di tali mutamenti ne terrà conto ne *Il Compagno* collocando l'appartamento di Lubrani nella Torre Littoria o «grattacielo» di piazza Castello, è vero anche che non si tratta mai di descrizioni minuziose degli esterni, quanto di evocazioni, di suggestioni verbali che trovano spesso la loro forma nella successioni di nomi di paesi. Sebbene non si riesca a delineare un preciso rapporto osmotico e documentabile tra opere pittoriche rappresentanti Torino e le opere pavesiane, interessanti, come osserva la studiosa Mimita Lamberti, appaiono alcuni percorsi pittorici che possono suggerire sentieri pavesiani. Si pensi allo scritto del pittore Felice Casorati, che ricordava il suo arrivo in città nell'autunno del 1919: «Arrivai a Torino in una mattinata di autunno inoltrato. Una leggera, fredda, luminosa nebbiolina avvolgeva senza oscurarla – anzi illuminandola di una vivida luce d'argento – tutta la città. Essa mi apparve calma, regolare, tranquilla e silenziosa. Tutti i rumori erano attutiti [...]. E questa Torino mi conquistò d'improvviso. Sentii che soltanto in questa città non catalogata fra le meraviglie che i turisti sono obbligati a visitare, in questa città dalle mansuete colline, dal fiume che sembra rallentare il suo corso per non turbare la calma di tutte le cose, in questa città ordinata, geometrica e misurata come un teorema, enigmatica e inquietante come una cabala, astratta come una scacchiera, avrei potuto (logoro e frusto com'ero pei molti travagli) riprendere la mia vita

«...capisco bene che per te come per me Torino³⁷⁵ con le sue colline e il suo Po voglia dir molto ma tu sai meglio di me che uno non è un buon poeta solamente perché ha sotto gli occhi paesaggi familiari e luoghi conosciuti per averci vissuto a lungo ed esserci cresciuto sopra. C'è sempre o almeno ci deve essere sempre il paesaggio tipico, i luoghi astratti che accompagnano il poeta ovunque e sono i soli che contino perché ce li siamo creati dentro noi stessi, che non ci lasciano mai»

Il romanzo *Tra donne sole* si apre dunque sull'immagine di una Torino fredda e piovosa³⁷⁶, sul volto di una donna solitaria e pensosa, e dall'interno di un albergo dove a creare un

di pittore.» Si veda M. Mimita Lamberti, *La Torino dei pittori e la città di Pavese* in AA.vv., *Cesare Pavese e la "Sua" Torino*, a cura di M. Masoero, Lindau, Torino, 2007, pp. 37 – 47. La lettura del catalogo documentato di citazioni e fotografie conduce ad una densa passeggiata per i luoghi pavesiani, mirabilmente fotografati dallo scrittore come rivelano le immagini, si veda L. Mesiano – S. Savioli, *Una città da scrivere. Torino nei libri di Cesare Pavese* in AA.vv., *Cesare Pavese e la "Sua" Torino*, a cura di M. Masoero, Lindau, Torino, 2007.

³⁷⁵ «Tale "spazio geografico" circoscritto, individuato attraverso designatori referenziali, e dunque semantizzato, diviene un significante che ha incorporato un significato particolare in rapporto alla strutturazione soggettiva dello spazio vissuto [...]» G. Romanelli, si sofferma sul ruolo svolto dalla rappresentazione del territorio ne *La bella estate (La bella estate – Il diavolo sulle colline – Tra donne sole)*; nel primo romanzo analizzato mette in evidenza come all'inizio predominano gli esterni, che vengono piano piano sostituiti dagli interni seguendo la dinamica evolutiva del personaggio, evidenziando il processo dialettico che il soggetto vive con lo spazio naturale e la strategia di appropriazione simbolica e materiale della fisicità terrestre. La città dunque non costituirebbe di per sé un valore negativo, ma ne diviene rovesciamento speculare dell'animo della protagonista, Ginia, che sente dentro di sé il dramma del passaggio dal sogno alla realtà. Parimenti avviene tra le pagine de *Il diavolo sulle colline*, dove la dimensione della campagna come quella cittadina non risultano essere cristallizzati in campi semantici assoluti, trasparente invece la stretta connessione tra «appropriazione fisica del territorio», «appropriazione intellettuale», e «creazione poetica». Il movimento della salita al villaggio di Oreste suggerisce il ritorno alle origini in cerca di identità e di risposte; tuttavia «il territorio non riesce più a mediare le relazioni sociali, perché l'individuo che vi ritorna è nel frattempo mutato [...] l'uomo e il territorio non parlano più lo stesso linguaggio. Sia per Mombello che per Il Greppo si sottolinea il dramma dell'isolamento, il primo come Eden perduto, che racchiude in sé i segni della medesima condanna, mentre il secondo si pone in parallelo con i personaggi, abbandono e decadenza fisica e morale di Poli e Gabriella si riflettono nel paesaggio. «la terra violata e abbandonata riconquista i propri spazi, riaffermando le proprie leggi; l'estraneità dello stolto uomo ai luoghi è sancita. Per contrasto il ritorno ritorna a Mombello, al villaggio di Oreste, connotati dalla fatica dura e costante di quanti vi lavorano. Solo coloro che lavorano la terra e ne conoscono i bisogni possono amarla e per mezzo della fatica diventare degni di viverci. [...] La natura rinvia al concetto di *away – out – sider* (straniero emarginato), cioè chi non possiede i luoghi perché con essi non ha istituito né legami né rapporti. [...] Il terzo e ultimo romanzo (*Tra donne sole*) ci riporta nuovamente a Torino, concludendo idealmente quel percorso circolare [...] e anche per Clelia si realizza questo rapporto dialettico con il territorio, e la sua scoperta progressiva del vuoto in sé e attorno a sé; cresce pertanto il bisogno di dare senso all'esistenza, di ricercare un altrove fatto di senso, in cui placare contrasti insanabili», si veda G. Romanelli, *Pavese e l'altrove possibile*, in AA.VV, *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di A. Catalfamo, I quaderni del CE.PA.M, 2001, pp. 67 – 85.

³⁷⁶ «Una città di per sé ricca di contraddizioni interne anche per il suo essere spazio urbano industrializzato e di conseguenza operario e antifascista, ma allo stesso tempo città ricca e borghese e anche per questo violentemente fascista. [...] Lo spazio urbano invece si presenta in questo romanzo, a mio avviso, diversificato in una serie di interessanti zone d'ombra e di stimolanti destabilizzazioni territoriali non solo grazie appunto a questa tensione narrativa tra l'io scrivente e l'io narrante che ne problematizza la percezione visiva ed ideologica, ma anche in seguito alla scelta da parte dell'autore di Torino come luogo specifico storico ed allo stesso tempo meta – storico attraverso cui narrare la crisi del mito della resistenza e le velleità implicite nel progetto di ricostruzione di una nuova patria e di una più incredibile identità nazionale. [...] La vicenda si evolve dunque attraverso un costante confronto dialettico tra la Torino "reale"

movimento è il tentativo di suicidio, non riuscito la prima volta, di Rosetta. Clelia, che aveva lasciato Torino e Guido, spinta proprio dalla necessità di ricercare una propria dimensione, una propria autonomia, rivive la città di Torino sulla scia di un passato lontano; il ritorno alla città natia, la consapevolezza del cambiamento³⁷⁷, la disperata concretezza del passato³⁷⁸, delle scelte e la dimensione di un tempo che scorre indipendentemente da noi, e l'autonomia raggiunta, che reca con sé l'ombra riflessa di un'amara solitudine:

«M'accorsi, camminando, che ripensavo a quella sera diciassette anni prima, avevo lasciato Torino, quando avevo deciso che una persona può amarne un'altra più di sé. Eppure io stessa sapevo bene che volevo soltanto uscir fuori, metter piedi nel mondo e mi occorreva quella scusa, quel pretesto, per fare il passo. La sciocchezza, l'allegria incoscienza di Guido quando aveva creduto di portarmi con sé e mantenermi – sapevo già tutto fin da principio. Non si può amare un altro più di se stessi. Chi non si salva da sé, non lo salva nessuno³⁷⁹.»

Lo spettro di questa ricerca si concretizza per l'appunto anche nel romanzo *Nessuno torna indietro*, con differenti percorsi. Si seguano in parallelo i discorsi di Augusta (*Nessuno torna indietro*) e Momina/Rosetta (*Tra donne sole*):

«Ti sposi. Ma hai riflettuto che, da quel giorno, non sarai più padrona di te? Anche quando sarai sola, una presenza, una volontà, un potere a te estraneo ti dominerà. Non serberai più nulla di tuo, neanche il nome, sarai soltanto la moglie del signor Lanziani; il quale, però, avrà il diritto di conoscere tutto di te: che fai, che pensi, e se glielo nasconderai sarà un tradimento. Anche i tuoi figli saranno i suoi. Tu li metterai al mondo, e lui, per legge ne disporrà a suo piacimento [...] non sarai più libera, neanche nel tuo intimo. [...] Come si può parlare di dovere o di diritto, per un corpo umano?³⁸⁰ [...]. Il problema è uno – le aveva detto Augusta l'ultima sera – la donna per liberarsi dalla tirannia dell'uomo deve sostituirsi a lui, creandosi una vita autonoma, affrancata anche dalla servitù dei sensi: deve conseguire l'indipendenza dello spirito e della carne [...] Così nessuna donna temerà più l'avanzare degli anni. [...] Il tempo ci spaventa a causa degli uomini. Quando ognuna di noi avrà una propria vita indipendente, in ogni campo, saremo

e storica dell'Italia dell'immediato dopoguerra e la città altrettanto reale ma interiorizzata, soggettivizzata e perciò necessariamente "frammentaria" di Clelia.» si veda V. Binetti, *La città e i suoi miti: Spazio urbano e comunità femminili in "Tra donne sole"* in AA.vv., «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba», cit., pp. 123 – 126. Cit.

³⁷⁷ « [...]mi pareva impossibile d'esser stata bambina su quegli angoli e insieme **provavo come paura di non essere più io**. [...] Ero arrivata in via della Basilica e non ebbi il coraggio. Passai davanti a quel cortile, levai gli occhi, intravidi la volta bassa e i balconi. Ero già in via Milano. **Impossibile tornare**. [...]» C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., pp. 20 – 21.

³⁷⁸ «mi pareva impossibile d'essere stata bambina su quegli angoli e insieme provavo come paura di non essere più io...» si veda C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. 20.

³⁷⁹ Ivi, pp. 29 – 31.

³⁸⁰ A. De Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. 160 – 161.

salve dalla paura: salve dalla vecchiaia, dalla morte, capisci? Sono loro i disturbatori dell'ordine che la donna stabilisce nel mondo³⁸¹»

«Sporcano noi, sporcano il letto, il lavoro che fanno, le parole che usano³⁸² p. 122 [...]. Può darsi, - chiacchierò Momina. – Ma a me mancherebbe. A te no? Figurati. Tutti carini e dignitosi, tutti per bene. Non ci sarebbero più momenti di verità. Più nessuno sarebbe costretto a uscire dalla sua tana, e mostrarsi com'è brutto e porco com'è. Come faresti a conoscere gli uomini?³⁸³ [...] Io gli dissi ch'era strano che proprio gli uomini tenessero tanto alle apparenze. – se non fosse per gli uomini, - dissi, - **in Italia ci sarebbe il divorzio** [...]

- Chi fa figli, - disse fissando il bicchiere, - accetta la vita. Tu l'accetti la vita?
- Se uno vive l'accetta, - dissi – no? I figli non cambiano la questione [...]
- Non è questo, - lo interruppe Momina. – La questione è che una donna se fa un figlio non è più lei. Deve accettare tante cose, deve dire di sí. E vale la pena dir di sí?³⁸⁴

Augusta, la meno giovane delle studentesse del Grimaldi, vuole diventare scrittrice, con tutte le difficoltà, che si accompagnano a questo percorso³⁸⁵; crudamente rivela alle altre, ma soprattutto ad Emanuela, la verità riguardo alla condizione femminile, tuttavia la sua autonomia raggiunta diviene rinuncia della sua femminilità³⁸⁶, nel corso della narrazione

³⁸¹ Ivi, p. 203.

³⁸² C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. 122.

³⁸³ Ivi, p. 75.

³⁸⁴ Ivi, p. 53.

³⁸⁵ Il personaggio di Augusta, creato dalla De Céspedes, si pone sulla scia di altri suoi personaggi, presenti nei racconti, che si cimentano con la scrittura, col mestiere dello scrittore, tuttavia dopo Dario Cordero (*Un Ladro*), Giorgio Landri (*Il capolavoro*), Leonardo (*Il pigionante*), Augusta rappresenta il primo esempio di personaggio femminile aspirante scrittrice. Seppur fallimentare, essa esprime al meglio la condizione femminile degli anni del Fascismo, come scrive P. Carroli «le pressioni maggiori subite dalla donna negli anni Trenta, quando fu scritto il testo erano di carattere etico – sociale. Il fascismo esaltò l'immagine della donna – nutrice rafforzando la dicotomia Maria – Eva, tra la donna che accetta il ruolo tradizionale impostole dall'etica maschile e la donna che lo rifiuta e perciò è ostracizzata dalla società. [...] Emanuela e Xenia, che fisicamente incorporano l'ideale fascista della femminilità diffuso attraverso stampa e cinema dal Ministero della Cultura (si veda N. Messina, *Le dive del fascismo: massaie rurali e dive del ventennio*, Ellemme, Roma, 1987). La donna che, come Augusta, non rientrava né fisicamente né psicologicamente in quell'ideale, finiva per sentirsi altra e per aver paura di affrontare il mondo esterno». Si veda per un approfondimento: P. Carroli, *Esperienza e narrazione della scrittura di Alba De Céspedes*, Longo Editore, Ravenna, 1993.

³⁸⁶ «La donna che lavora si mascolinizza, tende alla sterilità. Occorre quindi favorire il ritorno alla casa, frenando con tutti i mezzi l'invadenza femminile in ambito professionale (con cipiglio severo si riportavano i dati che rilevavano il progressivo espandersi della presenza femminile tra gli insegnanti). Quanto alla politica, al Korherr [Riccardo Korherr, autore del saggio di demografia *Regresso delle nascite: morte dei popoli* (1928), n.d.r.], prediletto dal duce, scappa di dire: l'unica vera politica della donna «è la conquista dell'uomo». Si vedano: P.G. Zunino, *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 289-294

si esplica sempre di più la metamorfosi, «aveva preso gesti e atteggiamenti virili³⁸⁷», una metamorfosi che conduce quasi alle ultime pagine ad un'allusione circa il rapporto intimo tra Valentina ed Augusta, dichiarato invece, anche se solo come episodio isolato, tra Momina e Rosetta; un'esperienza soltanto. I discorsi tra Emanuela e Augusta, e tra Clelia, Rosetta e Momina diventano focolai semantici complessi, che consentono digressioni di rimando da un romanzo all'altro. Il discorso di Momina, riguardo ai figli, conduce alle pagine della De Céspedes, e precisamente alla storia di Emanuela. Di famiglia fiorentina benestante, aveva conosciuto Stefano Mirovich, un pilota; una brevissima storia d'amore interrotta tragicamente da un incidente aereo e dalla morte di Stefano, destinata però a diventare un'ombra latente nella vita di Emanuela:

«No, era impossibile. Stefano era morto, non poteva tenerla legata a sé. Non doveva avere seguito la loro storia, altrimenti egli non se ne sarebbe andato, lasciandola così. [...] Le repugnava l'idea di portare dentro di sé una creatura che accaparrava il suo sangue, che cresceva in lei a suo dispetto, padrona della sua vita già prima di nascere. [...] concludeva serenamente "c'è sempre un rimedio: mi butto nell'Arno (suicidio)".³⁸⁸ »

E in effetti la nascita di Stefania comporta per Emanuela una serie di accettazioni; il padre, inizialmente non voleva che lei riconoscesse la bambina, per svincolarla per sempre da «quell'incidente di percorso» rispetto al suo *status* sociale e alla "morale" comune; tuttavia Emanuela riesce a riconoscerla, ma la bambina le verrà subito tolta, prima cresciuta in un collegio in Svizzera e successivamente a Roma; per cercare di salvare le apparenze, il padre le aveva imposto quella scelta, per la rispettabilità della sua posizione e affinché lei potesse rifarsi una vita³⁸⁹. Le aveva poi concesso di trasferirsi al Grimaldi, per poter vedere Stefania in collegio, tuttavia al collegio avrebbe raccontato che studiava storia dell'arte e che i genitori erano in viaggio in America, per questo si trovava lì...avrebbe iniziato a mentire. L'assenza di un pensiero libero da convenzioni, la mancanza di un'autonomia decisionale dovuta alla *manus* paterna conduce Emanuela ad iniziare al Grimaldi una "nuova" vita, e sebbene dentro di sé sia latente e soffocante il senso di colpa per la mancanza di sincerità, s'illude, per un attimo, di poter ricominciare.

³⁸⁷ A. De Céspedes, *Romanzi*, cit., p.160.

³⁸⁸ Ivi, pp. 70 – 72.

³⁸⁹ E per salvare le apparenze di un destino più tragico più vischioso anche un altro personaggio pavese – come vedremo – dovrà subire, scomparire e rinunciare: Silvia in *Fuoco grande*, mettendo in luce ancora un altro elemento: la visione complessa e amara della maternità. Si potrebbe dire che tra i personaggi pavesiani non esistano madri felici: Clelia ne *La spiaggia*, è costretta a terminare la vacanza, perché scopre di essere incinta, e se ne vergogna, tutti gli altri personaggi femminili come Concia, Gisella, Clelia, Santa non sono madri, le uniche saranno: Silvia, ma per lei il destino sarà dolorosamente tragico e Cate. Cate rappresenta, nel panorama descritto, una donna – madre, capace di irrobustirsi per le vicende subite e affrontare la vita, combattendo, probabilmente l'unico esempio «positivo». Un altro personaggio ancora rivela il dramma femminile, mettendo in luce al contempo la dimensione di α – paternità di Pavese/Pablo, ne *Il compagno*, ovvero Gina: «Una sera mi disse tra brusca e piangente che non poteva avere figli perché l'avevano operata. Disse. – non devi aver paura, - (Corrado) e mi tirava addosso a sé. Le risposi che non si sa mai.» (C. Pavese, *Il Compagno*, cit., p. 103.)

Oltre all'amicizia con le ragazze del collegio, conosce Andrea Lanziani, che la corteggia e alla fine le chiede di sposarlo; molto spesso è sul punto di rivelare ad Andrea la verità su Stefania, anche durante la malattia di quest'ultima, che porta Emanuela nel baratro psicologico, fino al drammatico desiderio della morte della bambina, così realmente "mai esistita"; e tutto quello che in qualche modo diceva Augusta e poi in Pavese dirà Momina, si riflette nella trappola in cui Emanuela viene a trovarsi, prigioniera dalle convenzioni e dell'impossibilità di agire autonomamente, di essere padrona di se stessa, e col passare del tempo sentire che la vita che le prospetta Andrea rappresenta soltanto un'altra prigionia. La stessa Clelia, parlando con Morelli, riflette sull'importanza delle apparenze per gli uomini³⁹⁰, si legga dunque il discorso di Andrea. Infatti dopo l'amara morte del padre Emanuela parla con Andrea di Stefania; con il padre, Emanuela non aveva condiviso che silenzi e rimproveri, e non aveva potuto recuperare quel tempo che, come il passato, diventa irrimediabilmente perduto. Andrea rimprovera ad Emanuela di aver parlato: «Perché hai parlato? Non me ne sarei accorto, la sera delle nozze: tu sei abbastanza abile e io tanto fiducioso... Sarei stato felice. Avrei avuto una moglie tutta inventata, tutta diversa dalla realtà: tutta una bugia. Ma non l'avrei saputo. [...] Sai? In fondo fui contento di non vederti arrivare al primo appuntamento, presso la fontana del Mosè [...] Mi pareva la riprova che eri diversa dalle altre, che avevi un altro modo di comportarti. (Anche moralista, conformista, ma noioso, soprattutto.) [...] Andrea non le perdonava di aver parlato. "Non devi parlare" le aveva imposto suo padre, quando la bimba era nata. Lei avrebbe voluto tenere Stefania con sé dal primo giorno; ma, nel conoscere tale sua intenzione, papà – che a quel tempo era ancora presidente della banca – le aveva detto: "Non hai il senso della morale". Il senso della morale consisteva, dunque, nel silenzio [...].³⁹¹»

Tuttavia se da un lato per Emanuela la rottura con Andrea, e successivamente con Augusta e Valentina, che hanno saputo la verità riguardo a Stefania, rappresenterebbe comunque un'opportunità, dal momento che ella decide di partire con la figlia, e

³⁹⁰ «Difficile, per la donna della De Céspedes, il contatto con l'uomo, il vivergli accanto, salvando la propria dignità. [...] La sincerità di Emanuela è uno specchio dal quale Andrea, nella sua meschinità morale, distoglie, tra infastidito e inorridito, lo sguardo. Uno specchio da cui Andrea, nel suo gretto conformismo, vede messo in pericolo quel quieto e inerte ritmo di un'esistenza a due a cui egli è tanto tenacemente legato e che sarebbe invece stato garantito qualora sua moglie avesse continuato a mentirgli» si veda L. Croceni, *Alba De Céspedes* in *Narratrici d'oggi*, Mangiarotti Editore, Cremona, 1966, pp. 5 – 38. Emerge, come nell'opera paveseana, la scheggia amorfa di un male latente, invisibile e per questo totalizzante: l'incomunicabilità. A popolare i romanzi presi in esame sono spettri di un sogno interrotto, di una vita possibile, di un dialogo anelato e sotteso, ma irrimediabilmente impossibile. È la solitudine di Clelia e di Doro ne *La spiaggia*, di Elena de *Il Carcere*, di Ginia e di Amelia in *La bella estate*, di Gisella, di Clelia, di Rosetta... una solitudine che diviene scelta sofferta pur di non cadere vittima dell'inganno sociale, della gabbia dorata; e allora lavoro e solitudine diventano scelte necessarie per l'emancipazione, impedire che la presenza ingombrante dell'uomo possa soffocare la possibilità di essere, di scegliere, di vivere la propria vita, non una vita – funzione (moglie di - madre di). Interessante perciò notare come Pavese riesca a filtrare attraverso il personaggio di Clelia, tutta la complessità di una psiche in lotta con le convenzioni, con gli schemi, con la vischiosità delle sovrastrutture.

³⁹¹ A. De Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. 271 – 279.

contemporaneamente, nello spazio narrativo di un non – finito gaddiano, si crea un’apertura non pessimistica al raggiungimento della consapevolezza di sé e all’acquisizione della propria autonomia. Albeggiano altri personaggi femminili che restano intrappolati consapevolmente e non, in quelle vischiose sovrastrutture che costringono la donna a lottare per una vita propria, non una vita – funzione (figlia di – madre di ...) ³⁹²; una lotta, che rivela il peso e il latente sostrato psichico di contrasto, che inocula nella donna derogante la sua “funzione sociale” canonicamente condivisa e imposta da una società maschilista, quel filtro sotteso di frustrazioni e sensi di colpa. I personaggi della De Céspedes rappresentano comunque degli splendidi “abbozzi *in fieri*” di figure femminili, che contrastano con il *decus* paradigmatico della società ad esse coeva, per cui si profilano in carrellata, sentieri diversi con una matrice comune: il desiderio di essere e di esistere, non già come spettri lunari, bensì come corpi plasmati e risplendenti di luce propria, anche a costo di importanti rinunce.

Silvia Custo, rappresenta la donna – cultura, viene notata dal Professor Belluzzi, che le chiede di collaborare con la sua cattedra, e dopo la tesi le verrà proposta una cattedra a Pisa. Il riscatto di Silvia, dalle condizioni di partenza, è sicuramente la promozione sociale, tuttavia la rinuncia riguarda la Silvia – donna:

«Il professore, scorgendo la moglie, uscì dalla sua composta freddezza, si tolse gli occhiali e le andò incontro: “Oh, grazie, Dora, grazie, ti ricordi sempre di me” Gli bastava vederla entrare per rischiararsi; di fronte a quella tazza di tè, tutto quanto Silvia aveva fatto rimpiccioliva. Aveva passato notti e notti a tavolino, fregandosi gli occhi sopra quel lavoro non suo. [...] “Ma io non saprò mai entrare, vestita così, nel suo studio; entrare con un’onda di profumo, la cipria in viso, e la tazza di tè in mano. **Lei entra come una donna mentre io lavoro accanto a lui, come un compagno.** Non si accorge neanche di non essere più solo, quando io entro: io sto, con lui, dalla parte degli uomini. ³⁹³”

La signora Dora rappresenta per il professor Belluzzi, «una donna proprio... una boccata d’aria fresca. Quella sua meravigliosa ignoranza delle cose che per noi sono vitali, mi dimostra che ogni arte è essenziale per chi la fa ³⁹⁴» e Silvia in qualche modo non riesce a capirlo, tuttavia lei non si sente una boccata d’aria fresca e sa di voler la parità e l’autonomia, e nello stesso tempo vorrebbe che il professore si accorgesse di lei come donna, ma anche nel suo caso l’una esclude l’altra: «*Ed io amai voi, e del mio amor pigliaste...*» continuò. Alla fine alzò gli occhi: «Un gioiello, il sonetto, non è vero, Custo?».

³⁹²«quando l’autrice scrisse *Quaderno proibito* le donne avevano ottenuto il voto solo da circa cinque anni e potevano andare in prigione per adulterio, come ricorda la vicenda di Alessandra, protagonista di *Dalla parte di lei* – la legge che sanciva la disuguaglianza dei sessi nell’adulterio fu dichiarata incostituzionale solo nel ’68. Il marito poi, fino al 22/2/1956, aveva potere correttivo nei confronti della moglie e il divorzio fu introdotto in Italia solo diciott’anni dopo la pubblicazione di *Quaderno proibito*, l’1/12/1970.» si veda P. Carroli, *Esperienza e narrazione della scrittura di Alba De Céspedes*, Longo Editore, Ravenna, 1993, p. 30.

³⁹³ A. De Céspedes, *Romanzi*, cit., p. 97.

³⁹⁴ Ivi, p. 113.

«Sì, professore» Silvia rispose dolcemente. E gli sorrise come una donna. Ma lui, che appuntava quei versi su un foglio, non se ne accorse³⁹⁵».

Per Anna il paradigma compositivo s'inquadra in una terra dal sapore pavese; durante l'estate alcune ragazze del collegio tornavano ai rispettivi paesi³⁹⁶:

«Un viaggio affaticante fino in fondo alla Puglia; nelle prime ore del pomeriggio, il treno rallentava, come sopraffatto dalla calura; le case sonnecchiavano sul desolato bassopiano, tra l'ansimare stridulo delle cicale...³⁹⁷»

Il personaggio di Anna schiuma dal percorso evolutivo in cui sono immerse le altre, il suo percorso universitario non è destinato ad un mutamento di *status*, lei ritorna al paese³⁹⁸, in cui si satura il rapporto binario contrastivo delle due ragazze, che ritornano a casa:

PUGLIA

ANNA

Terra d'origine *a cui tornare*

VALENTINA

Inferno *da cui fuggire*³⁹⁹

Sin dal principio la si scorge osservare e gustare "la luna⁴⁰⁰", quella poesia della terra canzonata da una Valentina amara e gelosa⁴⁰¹. Il ritorno al paese, si profila come un dolce ritrovo dei luoghi cari e delle feste popolari, tuttavia la storia e il progresso non

³⁹⁵ Ivi, p. 196.

³⁹⁶ «Nella parte centrale – che comprende i capitoli secondo e terzo, entrambi brevi – la dimensione collettiva dell'attesa si traduce in otto storie diverse: in esse, sullo sfondo di un tempo sospeso (la primavera, la pausa estiva, la vacanza), lo spazio dall'interno si focalizza all'esterno; e l'esterno da Roma (il fuori rispetto al collegio) si dilata all'Italia (la Milano di Milly e di Xenia; la Puglia di Anna e Valentina; la Calabria di Silvia; la Sardegna di Augusta; la Firenze di Emanuela); alla Spagna in guerra che attraversa la vita di Vinca; all'America, richiamata nel testo, come un altrove mitico, dall'immaginario di Emanuela.» si veda M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., p. 29.

³⁹⁷ A. De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 133.

³⁹⁸ «Ma io penso – continuò – che uscire dalla propria condizione ed entrare a forza in un'altra, sia un errore. Mi sembra che molti inconvenienti nascano appunto dal fatto che, oggi, tutti vogliono condurre una vita superiore alla propria nascita o alle proprie possibilità. Tanto poi facilmente capita un discendente che ha nel sangue le aspirazioni dei suoi avi. Come me. Io rimango.» (A. De Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. 141 - 142.)

³⁹⁹ M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, cit., p. 30.

⁴⁰⁰ «Allora, basta» Anna concluse: «godiamoci la luna». [...] Dalla finestra, chiusa per metà da un telaio, un fiotto di luce si riversò sul pavimento. Valentina, che sedeva al tavolo, ne fu investita e s'alzò di colpo. «Con questa luna» disse Silvia «al mio paese tutti saranno usciti a cantare». A causa del telaio, potevano vedere soltanto un rettangolo esiguo di cielo oltre le cime brune e gonfie degli alberi di Villa Borghese. [...] Silvia l'interruppe: «Taci, Xenia, stanotte siamo ricche, c'è la luna». (A. De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., pp. 8 – 10.)

⁴⁰¹ «[...] Anna aveva taciuto fino ad oggi, come una contadina. "Mario deve essere molto innamorato per non vederla com'è, sembra fatta di mollica di pane e si sfascerà al primo figlio. La terra, la poesia della terra: fandonie. Quello che voleva era un marito. Ce l'ha fatta".» (Ivi, p. 255.)

rinunciano a fare incursioni; i genitori di Anna, infatti, cercano di migliorarsi investendo in altre risorse che non siano le terre; quelle terre da cui hanno tratto proventi e la loro condizione economica di benestanti. I cambiamenti apportati alla casa non rendono felice Anna («prima sulle pareti, c'erano fotografie di lei bambina, del nonno, di sua madre con vestiti passati di moda: sul davanzale, nei vasi di terra, crescevano rose sorrette da canne, gerani bianchi e petunie. Tutto scomparso⁴⁰².») e nemmeno la nonna, Donna Antonia, relegata ormai in un cantuccio. Donna Antonia nasconde le provviste nei cassetti, cerca di tener ancora le redini presso i coloni.

«Le terre sono mie; ma loro gettano danaro a manciate, come semina. Hai visto il tinello?»⁴⁰³»

La terra degli Aponte era in mano al figlio Mario, che aveva abbandonato gli studi suo malgrado per riparare ai danni di famiglia: «Anna, passeggiando, s'era spinta fino al giardino che circondava la casa rossa: le aiuole erano intricate di cattive piante; la terra solcata da crepe». Se da un lato sboccia un sentimento amoroso tra Anna e Mario, preludio alla scelta definitiva di Anna (donna – moglie – madre⁴⁰⁴), dall'altro, dal sapore pavesiano, una serpe di fuoco prende corpo dal pagliaio, un falò... e mentre una catena di uomini nel notturno cerca di spegnere le fiamme, nella rossa luce dell'incendio Anna vede la nonna:

«A bocca aperta, donna Antonia, contemplava le fiamme piegate dal vento, minacciare un altro pagliaio. Nervosamente si brancicava le vesti, sollevandole fino ai ginocchi. “Nonna! – Anna gridò, piena di raccapriccio: - Che avete fatto, nonna?” La vecchia, inebetita, fissava il fuoco con soddisfazione. Anna, passando il secchio alla vicina, corse presso la nonna. “Siete stata voi, vero?” domandò, rompendo in singhiozzi: “Che avete fatto, nonna...Ora tutti i pagliai bruceranno e poi i campi, gli alberi...Tutto.... Tutto brucerà, la terra è finita!” Solo in quel momento comprese la gravità di ciò che stava accadendo, donna Antonia prese a piangere anche lei, battendosi il petto, tirandosi i capelli. “La terra...” singhiozzava: “la terra...”. Poi volse le spalle all'incendio e s'allontanò barcollante.⁴⁰⁵»

In soccorso era venuta la pioggia, così il raccolto era salvo; ma la nonna era scomparsa: «la trovarono all'alba, bocconi nel fossato, al limite estremo del podere. Emergeva la gonna nera⁴⁰⁶, una mano bianca. Attorno agli arbusti divelti mostravano dove si era

⁴⁰² Ivi, p. 136.

⁴⁰³ Ivi, p. 135.

⁴⁰⁴ «In Puglia si registrarono le medie più alte: Anna scrisse che il grano era già d'oro e bisognava anticipare la mietitura; ma, per le altre colture, la siccità era un disastro e anche per lei, giacché quel clima accresceva i malesseri della gravidanza» (A. De Céspedes, *Nessuno*, cit., pp. 286 – 287.)

⁴⁰⁵ Ivi, pp. 154 – 155.

⁴⁰⁶ «un mucchio di vesti nere, tra il verde della spiaggia sottostante. E lo scialle, che s'era aperto al vento, andava a cadere mollemente, così aperto, più in là. Con le mani tra i capelli, si voltò a guardare verso la casa campestre; ma fu colpito negli occhi improvvisamente dall'ampia faccia pallida della Luna sorta appena dal

aggrappata per non cadere. Sul prato melmoso, si vedevano ancora le orme dei suoi passi. Tra i denti aveva alcuni fili d'erba e fango⁴⁰⁷»

Dalle crepe di una terra ferita le pagine del romanzo conducono nuovamente all'ambiente cittadino, alla città caotica, sede del progresso e del cambiamento. Il padre di Anna, Alfonso Bortone, si ritrova a Milano, insieme ai grandi rappresentanti dei Cementi, della Gomma, della Cellulosa. Al tavolo con questi ultimi ritroviamo un altro personaggio femminile significativo del romanzo: Xenia.

«Xenia giunse a Nizza [...] richiusa la porta dietro i facchini che avevano portato su le valigie, Xenia si guardò attorno, felice: udiva passi nel corridoio, ma nessuno poteva bussare, entrare, nessuno la conosceva. Fece colare l'acqua nella vasca da bagno. [...] Da qualche tempo le accadeva di ritornare spesso con il pensiero alla sua infanzia. In quegli anni, talvolta dubitava di vivere. "Vivo?" si domandava: "Vivo davvero? [...] Era proprio lei, Xenia, immersa in quel bagno profumato, nel migliore albergo di Nizza? [...] Adesso, chiudendo gli occhi, pensava a quante sue amiche di infanzia avevano sposato uomini di laggiù che, la sera andavano all'osteria, bevevano molto, poi al ritorno le prendevano, assonnate: e ogni nove mesi un figlio. Aprì gli occhi per guardarsi il ventre liscio e bianco⁴⁰⁸»

«Rividi così Torino, nella penombra dei portici. Quando entrai nell'albergo non sognavo che il bagno scottante e distendermi e una lunga notte. [...] Non telefonai a nessuno e nessuno sapeva ch'ero scesa a quell'albergo. [...] Un bagno e una sigaretta. Mentre fumavo con la mano a fior d'acqua, confrontai lo sciacquo, che mi cullava, coi giorni agitati che avevo veduto, col tumulto di tante parole, con le mie smanie, coi progetti che avevo sempre realizzato eppure stasera si riducevano a quella vasca e quel tepore. Ero stata ambiziosa? [...] Forse vent'anni prima, quando ero ancora una bambina, quando giocavo per le strade e aspettavo col batticuore la stagione dei coriandoli... [...]»⁴⁰⁹

Le due *donne sole*, sebbene a distanza di anni, si ritrovano nella medesima scena di una stanza d'albergo, in due città differenti, l'una sconosciuta con il carnevale⁴¹⁰ in arrivo, l'altra, in terra natia, durante i festeggiamenti carnevaleschi. Entrambe scorrono lentamente il tempo che le separa dall'infanzia, i problemi, i sacrifici e la voglia di riscatto. La ricerca dell'autonomia avviene però a caro prezzo; per Xenia significherà la perdita dell'innocenza⁴¹¹ e l'accettazione di una condizione⁴¹² di fittizia autonomia; anche per

folto degli olivi lassù; e rimase atterrito a mirarla, come se quella dal cielo avesse veduto e lo accusasse.» L. Pirandello, *Scialle nero*, in *Novelle per un anno*, Newton Compton, Roma, 2007, pp. 42 – 43.

⁴⁰⁷ A. De Céspedes, *Romanzi*, cit., p. 156.

⁴⁰⁸ Ivi, pp. 228 – 229.

⁴⁰⁹ C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 9 – 10.

⁴¹⁰ «Gli disse che ne aveva abbastanza di Nizza; il giorno dopo sarebbe incominciato il carnevale, troppa baldoria, troppa gente: tornava a Milano» (A. De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 238.)

⁴¹¹ «Ora aveva indossato la camicia da notte, era andata dinanzi allo specchio. [...] è la mia camicia da sposa, ma non è bianca. Eppure bianco vuol dire purezza: io sono pura. [...] Bisognava andare, ormai, entrare in

loro dunque l'emancipazione diviene spettro latente di una rinuncia: nella rinuncia della giovinezza e dell'amore:

«Chi fa all'amore *si toglie la maschera. Si mette nudo*⁴¹³»

«L'amore ha la virtù *di denudare* non i due amanti l'uno di fronte all'altro, ma ciascuno dei due davanti a sé⁴¹⁴»

Che cosa spaventa se non il denudarsi? Pavese nella sua inquieta, infinita e vana ricerca problematizza il concetto stesso dell'amore⁴¹⁵, proprio perché dopo la sua delusione amorosa non riesce a proiettarsi né a fidarsi di un'altra donna⁴¹⁶, esacerbando il male oscuro da cui è attanagliato, quasi logorandosi volontariamente «in sostanza mi godevo già quel piacere di rancore saziato, di occasione felicemente perduta, che è poi divenuto per me un'abitudine⁴¹⁷.» Sempre nel '39 appuntava: «la compagnia di una persona amata fa soffrire e vivere in stato violento. Bisogna scegliere la compagnia di chi ci sia indifferente, ma allora il nostro rapporto con lei è pieno di riserve mentali, e si desidera

camera di Dino con naturalezza. Eppure non riusciva a vincere una commozione simile a un lieve malessere fisico. In fondo, se voleva, poteva fare in fretta la valigia e partire, andarsene, senza neppure salutarlo... [...] Libertà. Gran cosa la libertà. [...] Xenia tremava per un freddo improvviso che le agghiacciava il sangue. [...] Nel buio, Xenia non vedeva più il volto di Dino, ma sentiva il calore affannato del suo respiro. Nell'ombra sentiva su di sé mani avidi, sconosciute. [...] Non pareva più la sua voce...» A. De Céspedes, *Romanzi*, Mondadori, 2011, pp. 119 – 125.

⁴¹² «Ma nel ricordare quel tempo Xenia, di colpo, s'avvide che tornare tra le compagne era impossibile; poiché a lei mancava ciò che animava le altre: la fiducia nell'avvenire. S'illude, Silvia [...]; anche Valentina s'illude: marito non lo troverà perché non ha soldi, anche se è onesta; l'onestà ti dà quanto basta per morire di fame. Come tornare in mezzo a loro sapendo ormai tutto questo? Né tra loro né al paese. Non poteva più credere in certi valori, da quando sapeva che si vive meglio ignorandoli. Il peccato non la spaventava più. Non è vero che l'anima pesa dopo il peccato: pesa nell'incertezza di compierlo; poi diviene consuetudine di vita.» A. De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 191.

⁴¹³ C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, p. 37

⁴¹⁴ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (12 ottobre 1940), p. 203

⁴¹⁵ «Che cosa vuol dire che tra uomo e donna ci può essere qualcosa di più importante dell'amore? Vuol dire che è possibile vedere un'altra persona come si vede se stesso: consentirgli tutti i gesti e i movimenti che si consentono a se stesso, godere che li faccia come si gode a farli noi, non sentirsi privati di cosa che faccia con altri come noi non ci sentiamo privati di cosa che facciamo con altri – vuol dire amare questo nostro prossimo come noi stesso. Quest'amore si chiama carità. Ma se l'altra persona scompare? Possiamo amare noi stesso sparito? Bisognerebbe credere che nessuno scompare mai. Che non c'è la morte. Morirà e tu sarai solo come un cane. C'è un rimedio? Va bene. Ma come tu puoi accettare la morte per te, perché vuoi negare all'altro di accettarla per sé? È ancora carità. Puoi arrivare al nulla, non al risentimento. Non all'odio. Ricorda sempre che nulla ti è dovuto. Che cosa meriti infatti? Quando sei nato, ti era forse dovuta la vita?», C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (26 novembre 1945), pp. 302 – 303.

⁴¹⁶ «...prima di allora gli incontri e gli scontri, anche se seguiti da esaltati atti di disperazione e svenimenti, erano manifestazioni della sua esasperata sensibilità, non amori. Questa è invece la donna dell'incontro pieno. Pavese ne è pervaso, fin dal primo giorno... [...]. Perdendo questa donna perde la speranza, la tenerezza per la donna, il senso della famiglia, la sicurezza d'essere uomo, la dolcezza della paternità, l'incanto di poter aver un figlio... [...]. Dopo quel tradimento ogni donna sarà considerata e rappresentata da Pavese in tutti i suoi racconti e romanzi semplicemente come un frutto di carne o come l'espressione dell'indifferenza e dell'infedeltà...» si veda D. Lajolo, *La donna dalla voce rauca in Il vizio assurdo, Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960, pp.104 - 125.

⁴¹⁷ C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino, 1994, p. 12.

continuamente star soli, e dentro di noi la si abolisce⁴¹⁸». La paura di perdersi, di soffrire nuovamente la schiavitù di una rapporto amoroso⁴¹⁹, la paura di essere sinceri e di denudarsi conduce alla convinzione che si possa fare a meno dell'amore che è sofferenza, relegando il rapporto con l'altro sesso ad una questione corporea, di mera fisicità, credendo illusoriamente di non soffrirne, di vincere così la donna che lo aveva a suo tempo vinto. Se Clelia rappresenta in qualche misura Ginia "da grande", anche per lei lo scacco con la realtà deve aver significato "denudarsi", per potersi poi, forse, riappropriare di sé, ma tale metafora semantica conduce ad una Clelia, che in parallelo alla sua Torino, diviene solitaria e magmatica e talvolta acre, come le arance:

«tese la mano sulle arance e mi disse: - L'ho sempre vista mangiar frutta, Clelia. Quest'è la vera gioventù...⁴²⁰»

« ...Morelli con queste ciance s'allunga la vita [...] Sono contento che non sono ancora vecchio, se fossi vecchio cercherei la compagnia di bambine...Voi non siete bambine , siete vere donne... Viziose, maligne, ma donne...⁴²¹»

L'istante di una primavera ormai passata viene assaporato da Clelia nella brevissima serata trascorsa con Becuccio, quasi un sorso di giovinezza: la passeggiata, il vino, il ballo, un'inebriante e illusoria spensieratezza, lontani dai doveri; ma proprio perché bella, altrettanto fugace e irripetibile; per Xenia, sarà l'incontro con Maurice, a restituirle nel cuore e sulla pelle un sentimento di giovinezza perduta, a cui rinuncerà prima di soffrirne maggiormente, fuggendo non soltanto dall'amore, ma anche da se stessa. Parametro esplicativo di un'emancipazione al femminile riuscita è sicuramente la libertà di poter disporre del proprio corpo, di essere padrone della propria intimità, problema di cui parlano, sia pur in modo differente, sia Augusta in Alba De Céspedes sia Momina in Pavese.

«Sei sicura di non sentire questo diritto come un sordido abuso, quando ormai hai già giurato, firmato, quando ormai sei legata? [...] ti piace veramente il modo che hanno gli uomini di baciare? – disse Augusta ad Emanuela [...]. Eravamo in giardino, lui mi baciò e

⁴¹⁸ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (26 aprile 1939), p. 151.

⁴¹⁹ «L'anno dei rischi grossi. Quando conobbi Anna Maria e la volli sposare. [...] Anna Maria seppa prendermi dal lato contadino, disse ch'io ero diverso dagli altri, celebrò il mio progetto di scuole rurali. [...] Con Anna Maria imparai a parlare, a non dir troppo, a mandar fiori. Tutto l'inverno uscimmo insieme, e in montagna una notte mi chiamò nella sua camera. Da quel momento mi ebbe in pugno e, senza darmi confidenza, pretese da me un abbandono servile. [...]» si veda C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 17 – 18.

⁴²⁰ C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. 18; Un profumo d'arancia accarezza l'inverno di una stagione che non può più tornare, un'estate del cuore, della pelle che ha il sapore dell'innocenza perduta. «Tornò con un pacco di arance e del pane.» (C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., 143.)

⁴²¹ *Ibidem*, p. 52

aveva un viso diverso dal solito, altri occhi... [...] non potrò mai dimenticare quell'intrusione, quella violenza...⁴²²»

«...chiacchierò Momina. – Ma a me mancherebbe. A te no? Figurati. Tutti carini e dignitosi, tutti per bene. Non ci sarebbero più momenti di verità. Più nessuno sarebbe costretto a uscire dalla sua tana, e mostrarsi com'è brutto e porco com'è. Come faresti a conoscere gli uomini?⁴²³ [...]»

«Nel buio Xenia non vedeva più il volto di Dino [...] tutto richiamava con crudezza quanto era avvenuto nella notte [...] Ma, due sere la settimana, Horsch restava con lei; e, dal momento in cui richiudeva la porta della camera da letto dietro di loro, l'affettuosa amicizia che Xenia nutriva per lui, si tramutava. I modi delicati, l'adorazione sottomessa che trapelava dalle parole, dai gesti di Horsch, e anche gli amplessi, non mitigavano la sua ripugnanza: nel buio, gli occhi dilatati dall'orrore avrebbe voluto gridare: gridava, anzi si ribellava in silenzio. [...] quel disgusto la cogliesse di nuovo in un incubo. Horsch la lasciava alle prime luci, baciandola castamente sui capelli. Lei gli sorrideva debolmente, come dopo una malattia: - Ciao, Raimondo – diceva con affetto; e, nel piacere ineffabile della *ritrovata solitudine*, s'addormentava serena⁴²⁴»

«...Febo⁴²⁵ scarmigliato mi tese un bicchierino dalla bottiglia quasi vuota. L'ebbi addosso come un diavolo e strappò le coperte. S'agitò poco e fu fatto. [...] Il vero vizio, quello che Morelli non aveva detto, era questo piacere di starmene *da sola*.⁴²⁶»

⁴²² A. De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 161.

⁴²³ C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, p. 75. Interessante a tal proposito è la lettura del dialogo tra la ninfa Britomarti e Saffo nei *Dialoghi*:

«Britomarti: Non ho fuggito i desideri, Saffo. Quel che desidero ce l'ho. Prima ero ninfa delle rupi, ora del mare. Siamo fatte di questo. La nostra vita è foglia e tronco, polla d'acqua, schiuma d'onda. Noi giochiamo a sfiorare le cose, non fuggiamo. Mutiamo. Questo è il nostro desiderio e il destino. **Nostro solo terrore è che un uomo ci possenga, ci fermi. Allora sì che sarebbe la fine.** Tu conosci Calipso? [...]»

Saffo: Non sono mai stata felice, Britomarti. Il desiderio non è canto. Il desiderio schianta e brucia, come il serpe, come il vento.

Britomarti: Non hai mai conosciuto donne mortali che vissero in pace nel desiderio e nel tumulto?

Saffo: Nessuna...forse sì... non le mortali come Saffo. Tu eri ancora ninfa dei monti, io non ero ancora nata. Una donna varcò questo mare, una mortale, che visse sempre nel tumulto – forse in pace. Una donna che uccise, distrusse, accecò come una dea – sempre uguale a se stessa. Forse non ebbe da sorridere neppure. [...] **Non fuggi, questo è certo. Bastava a se stessa.** Non si chiese quale fosse il suo destino. [...]» (C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 75 – 79.)

⁴²⁴ A. De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., pp. 230 – 231.

⁴²⁵ Il personaggio di Febo, restituisce seppure sullo sfondo, alcune delle correnti architettoniche del tempo (da *Le Corbusier* a F. L. Wright); «parlava sempre di ville in montagna; così scherzando, mi schizzò il progetto di una casetta di vetro per prendere il sole d'inverno.» (C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, p. 61); interessante a tal proposito la seguente lettura: G. C. Argan, *L'epoca del funzionalismo*, in *L'arte moderna 1770 – 1970*, Sansoni, Milano, 2002, pp. 135 – 153.

⁴²⁶ C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, p. 73 e p. 103; «finiscono col formare un gruppo, creano cioè lo spazio della parola, la possibilità di cercarsi e di identificarsi» si veda G. Isotti – Rosowsky, *Cesare Pavese: dal naturalismo alla realtà simbolica*, in «Studi Novecenteschi», XV(1988), n. 36, p. 312; la dimensione della solitudine, del voler star sole, e contemporaneamente nell'esigenza di un dialogo, emerge

Una realtà conflittuale che restituisce al lettore il magma compulsivo di una condizione sociale in evoluzione, di un'interiorità fortemente mutilata e al contempo alla disperata e fiera ricerca di una propria collocazione sociale, non quella stabilita dall'uomo, dal

spesso tra le pieghe del romanzo. «Più mi convinco che far parole non serve, più succede di parlare. Specialmente fra donne. [...] Eravamo *noi due sole*.» (C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. 10 e p. 65); «Però è bello discorrere così, *tra noi, tutte donne*... [...] le donne sono sincere soltanto tra loro. [...] Dopo la partenza di Silvia, le altre ripresero ciascuna la propria solitudine, come prima di conoscersi. [...] ...nonostante la familiarità generata da anni di vita in comune, tutte erano rimaste sostanzialmente raccolte in loro stesse... [...] Proprio adesso che staremmo così bene, *noi tre sole*» (A. De Céspedes, *Romanzi*, Mondadori, 2011, p. 75 e p. 266). Singolare e dai toni impressionisti appaiono i versi de *I pensieri di Deola*: «Stare sola, se vuole, al mattino, e sedersi al caffè. Non cercare nessuno» (C. Pavese, *I pensieri di Deola* in *Lavorare stanca*, cit.). E come un quadro di Renoir quella donna disegna la scena seduta ad un caffè, e mentre assopita guarda lo scorrere dei passanti frettolosi, gusta il mattino e la sua libertà. L'amante della sera trascorsa è partito, rappresenta qualcosa di più dei suoi vecchi e rozzi clienti, soldati e operai... per un momento si sente una mezza signora... lo specchio rivela i segni del tempo e un pallore malato, ricorda la compagna Mari e il suo lavorare instancabile...ma per lei è diverso, lei ora sceglie i suoi clienti, uno ogni sera le basta...le piacciono le orchestre che le fanno pensare di essere un'attrice in una scena d'amore romantica...Seguendo un'interessante analisi di Jacqueline Spaccini, che confronta le due poesie *I pensieri di Deola* e *Ritorno di Deola*, fondamentale diventa il paradigma binario «illusione – disillusione/solitudine ricercata – solitudine subita». «Toglie la crosta dalla superficie nei *pensieri di Deola* che pensieri non sono.

«Quel vano segreto
che c'indugia nel corpo e ci sperde lo sguardo
Morirà lentamente nel ritmo del sangue
Dove tutto scompare.
Usciremo un mattino,
non avremo più casa, usciremo per via;
il disgusto notturno ci avrà abbandonati;
tremeremo a star soli. Ma vorremo star soli. (*Ritorno di Deola*)»

Disvela lo scacco dell'incomunicabilità del poeta, quell'essere poeta non è una mia ambizione. È la mia maniera di stare solo... [...]. A un confronto più serrato, ci si avvede chiaramente che in *Ritorno di Deola* non v'è spazio per la speranza autoillusoria presente nei *Pensieri*, com'è altrettanto evidente che la solitudine non è ricercata, bensì iattura data in sorte agli esseri alla deriva come lei» si veda J. Spaccini, *La pregnante «vanità» di Colei che non ha posto. Riflessioni sulle «Poesie del disamore»* in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978, pp. 159 – 162. Si potrebbe pensare, sebbene tra gli appunti o nel *Diario* non vi sia una prova evidente, che a Pavese il romanzo della De Céspedes non fosse proprio sconosciuto, anche perché in quel periodo, dopo il rientro dal confino, aveva ripreso la collaborazione con l'Einaudi, in ambiente editoriale non può esser passato inosservato il successo di vendita del romanzo, che come testimoniano gli articoli di *Repubblica* e del *Corriere* avrebbe venduto 100 mila copie; inoltre, sul *Corriere della Sera*, 28 luglio 1939 – Anno XVII, compare tra le opere candidate alla decima edizione del *Premio Viareggio*:

(<http://archivio.corriere.it/Archivio/interface/view.shtml#!/NjovZXMvaXQvcnNzZGF0aWRhY3MzL0AyNzg5Mg%3D%3D>) Successo editoriale, che la vede protagonista anche in Germania (*Corriere della Sera*, 28 novembre 1940 – Anno XIX) con l'opera tradotta in tedesco.

I due romanzi poi, vedranno un'evoluzione comune nell'ambito cinematografico, infatti *Nessuno torna indietro* sarà proposto dalla Rai con la regia di F. Giraldi, nel 1987 come miniserie in quattro puntate (elaborazione che destò non poche polemiche da parte della scrittrice: si leggano N. Aspesi, *Anch'io non torno indietro*, *La Repubblica*, 25 marzo 1987, p. 28, sezione: CULTURA - B. Placido, *Cara TV Nessuno torna indietro...*, *La Repubblica*, 29 marzo 1987, p. 25, sezione: RADIO E TELEVISIONE) e *Tra donne sole* diventerà il soggetto di *Le Amiche* diretto da M. Antonioni nel 1955, sceneggiato da Suso Cecchi d'Amico e Alba De Céspedes (si legga: A. Lanocita, *Con "Le Amiche" Antonioni ha vinto una prova difficile*, *Il Corriere della Sera*, mercoledì 7 settembre 1955, p.3).

passato, dalla politica⁴²⁷, di qui l'estremo bisogno di solitudine, che come osserva Binetti «nasce dal bisogno frustrato ma allo stesso tempo caparbiamente rincorso di crearsi uno spazio autonomo di sopravvivenza che non voglia però dire necessariamente esclusione totale e per questo utopica dalla sfera pubblica e dallo spazio urbano, ma significhi piuttosto affermazione della propria temporanea autonomia e “differenza” all'interno di quello spazio comunitario in costante e metamorfico confronto col sistema⁴²⁸», si sottolinea pertanto, sebbene attraverso percorsi complessi, che tra i due romanzi analizzati, *Nessuno torna indietro* e *Tra donne sole*, il decennio non sia trascorso invano, poiché si delinea una maggiore libertà riguardo alla condizione femminile, tuttavia ancora molti percorsi, battaglie e conflazioni ideologiche plasmeranno figure e forme di donna tra le linee magmatiche del Novecento.

Il romanzo *Tra donne sole* si delinea come un avvicinarsi di incontri, di chiacchierate, di pensieri di Clelia che guardano, osservano e giudicano il mondo in cui vive, in cui si vede vivere. Un momento di vita potrebbe essere quello della notte d'amore con Becuccio, ma lo squallore della stanza, il silenzio, la distanza sociale restituisce al mattino la nuda verità...senza pretese, senza promesse⁴²⁹. Clelia sin dal principio, dal suo ritorno a Torino, si pone in rapporto problematico con il suo passato e con le proprie origini⁴³⁰; di origini modeste, una sarta, come Ginia de *La bella estate*, riesce a costruirsi una posizione nel mondo della moda a Roma⁴³¹, tuttavia il ritorno a Torino e la *mission* riguardo

⁴²⁷ R. Mandel, *Il Duce. Gli atti e le opere, i discorsi e le direttive, l'azione di governo*, Sonzogno, Milano 1928, pp. 104-105, 108; «Un sondaggio realizzato a Roma nel 1937 rivelò che le ragazze iscritte agli istituti magistrali avrebbero desiderato un lavoro extradomestico e rifiutavano di esaurire nella maternità i loro progetti di vita. Le ragazze italiane, dunque, erano molto lontane dall'ideale femminile perseguito dal fascismo.» Si veda: M. D'Amelia, *La mamma*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 209-212, 220-222.

⁴²⁸ V. Binetti, *La città e i suoi miti: Spazio urbano e comunità femminili in "Tra donne sole"* in AA.vv., «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba», cit., pp. 124.

⁴²⁹ «Non c'è che essere stati insieme di notte sullo stesso cuscino, per capire che ciascuno è fatto a suo modo e ha la sua strada» C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. 135.

⁴³⁰ L'incontro con la «grigia» amica Gisella, ormai vecchia e madre... il ricordo d'infanzia di voler andar via, far fortuna e poi ritornare e vedersi osservata come faceva lei da bambina con le signore con le calze... e ancora il segno lasciato dal genitore nell'educazione di un figlio: «con la scusa di allevarla, di darle una casa e un marito, la vecchia aveva fatto di Gisella un'altra se stessa – e lei adesso lavorava sulle figlie. Pensavo a mia madre se era stata così – se è mai possibile vivere con qualcuno e comandarlo, senza lasciargli il segno. Io dalla mamma ero scappata in tempo. O no? La mamma borbottava sempre che un uomo, un marito, era un povero affare, che i maschi non sono cattivi ma scemi – ed ecco che l'avevo ubbidita anch'io. Persino la mia ambizione, la smania di far da sola, di bastarmi, non veniva da lei?» (C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 59 – 60.). Come osserva Hauser – Rügger «benché Clelia sia senza dubbio riuscita nella vita, non le viene conferito quel riconoscimento che sarebbe stato la giusta ricompensa per il suo impegno. A questo punto gli obiettivi raggiunti perdono d'importanza» si veda Y. Hauser – Rügger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004, pp. 207 – 235.).

⁴³¹ A tal proposito interessante diviene la parabola romana vissuta sia da Emanuela (*Nessuno torna indietro*) sia da Pablo (*Il Compagno*) e da Clelia (*Tra donne sole*); Roma diviene la città della crescita, della maturazione, ma qual è il valore semantico di questa metamorfosi/consapevolezza? Per Emanuela, una sorta di Adriano Meis al femminile, Roma rappresenta l'illusione di una nuova vita/identità e la presa di coscienza che non si può cancellare ciò che si è stati, se non a patto di rinunce significative, per cui il viaggio

l'allestimento di un atelier di lusso, rivelano e mettono in crisi alcune certezze o fittizie convinzioni raggiunte; tale *pars destruens* seguendo l'analisi di Hauser – Rügger si pone in parallelo alla posizione sulla scrittura dello stesso Pavese, creando quindi un duplice percorso, rivelante i diversi aspetti della psiche⁴³² dello scrittore (Clelia: realizzazione professionale - produzione/ inaugurazione dell'atelier (fare); Rosetta: comprensione dell'inutilità e dell'impossibilità dell'acquisizione del senso (essere) - suicidio⁴³³).

«Il maggiore torto del suicida è non d'uccidersi, ma di pensarci e non farlo. Niente di più abietto dello stato di disintegrazione morale cui porta l'idea – l'abitudine all'idea – del

metaforicamente e la decisione di dire la verità ad Andrea rappresentano sì la maturazione, ma al contempo la rinuncia ad una cristallizzazione. «In questo contesto Roma, la capitale politica, da luogo metaforico di passaggio si svela – nelle esperienze di Emanuela, attratta dalla prospettiva del matrimonio; e di Silvia, protesa al lavoro intellettuale – nella mediocrità di una borghesia formalista e accomodante la famiglia Lanziani, il professor Belluzzi); mentre Milano, la capitale economica, si configura – nella vicenda di Xenia, figlia di contadini di Veroli – come la città in cui il benessere mescola sviluppo e corruzione, modernità e sfruttamento. (si veda M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo, cit.*, p. 29)». Anche per Clelia, protagonista di *Tra donne sole*, la stagione romana rappresenta, non soltanto il momento della maturazione, ma anche del raggiungimento di uno *status* sociale più elevato, ma così come sarà per Anguilla (*La luna e i falò*) il ritorno al paese natio, dopo aver fatto fortuna, non plasma una coralità in attesa, nessuno attende il loro ritorno, a nessuno si può raccontare, per un riscatto dal passato, della propria fortuna, e anche quando ciò fosse possibile, non corrisponde ai sentimenti attesi (si pensi all'incontro di Clelia con l'amica Gisella). E Roma rappresenta il luogo della maturazione e della crescita anche per Pablo, protagonista de *Il Compagno*. Sebbene il giudizio della critica (Puccini, Muscetta, Bassani, Bobbio), salvo Calvino, non risulti essere propriamente positivo riguardo a tale romanzo, è anche vero che tale produzione esemplifica molto quella dimensione di ricerca e di disincanto dell'autore. Se ci si può accostare al partito spinti da una brama di libertà, in qualche modo Pablo anela una sua dimensione libera, ma il suo zigzagare non è concesso, perché "deve" definirsi, deve cioè cristallizzarsi, il suo essere ibrido viene costantemente giudicato come un fallimento. Se l'iniziazione /riuscita avviene a Roma, decretata impossibile a Torino; alla chitarra viene sostituito il libro, quindi attraverso la figura di Pablo emerge la complessità dell'atteggiamento pavesiano nei confronti del partito comunista, e la lezione sull'importanza della lettura diretta delle opere al fine di formare una propria opinione e acquisire così la possibilità di scegliere, è pur vero che latente dietro le scelte di Pablo vi è la sagoma modellante dell'amico Amelio. «Fargli coraggio non sapevo. Mi pareva che avesse più coraggio di me. Non parlava di quando sarebbe guarito. Non parlava di niente. Era Amelio. [...]» (C. Pavese, *Il Compagno, cit.*, p. 10). «Tutto l'evolversi dell'educazione ideologica di Pablo al comunismo si svolge così nella prospettiva finale di un'identificazione e quindi di un annullamento totale della personalità del protagonista nella figura – modello di Amelio. Per aver aiutato un ricercato comunista, Pablo finisce anche lui in prigione come il suo amico ma, rimesso in libertà, è costretto a lasciare Roma col foglio di via per Torino. Il romanzo si conclude, quindi, con la raggiunta maturità politica del protagonista, maturità ottenuta, però, solo attraverso la sottomissione di Pablo al modello straniente di un personaggio ideale ed astratto. [...]» (si veda V. Binetti, *Cesare Pavese. Una vita imperfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra*, Longo Editore, Ravenna, 1998, pp. 27 – 45.)

⁴³² Y. Hauser – Rügger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004, p. 231.

⁴³³ «la realtà che lo circonda è per lui estranea e il suo io interiore non riesce a stabilire con essa un equilibrio. Visto che era inidoneo ad accettare i limiti imposti dalla vita, individua nell'idea del suicidio il gesto definitivo e assoluto, la via d'uscita a tutte le sue contraddizioni. La morte rappresenta l'ultimo scalino nella sua ascesa verso l'automiglioramento, la liberazione, per usare le parole di Milan Kundera, dall'*insopportabile leggerezza dell'essere*. [...]» si veda M.B. Andino, *La terra, le parole e la morte* in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978, p. 144.

suicidio. Responsabilità, coscienza, forza, tutto galleggia alla deriva su quel mare morto, e affonda e riaffiora futilmente, a ludibrio d'ogni stimolo⁴³⁴»

In *Tra donne sole* Rosetta⁴³⁵ è il personaggio femminile che lambisce i bordi di una vita priva di senso, deludente e lontana...disperatamente cerca di trovare la sua strada nella morte, e «non riuscire» rappresenta un'ulteriore sconfitta...; riemergere le risulterà impossibile, fino all'estrema sintesi vita e arte...scegliendo la stanza di un pittore per darsi la morte irrimediabilmente...lasciando fuori il sordo vociare di una Torino rutilante e pettegola... «Da molto tempo la notte le faceva ribrezzo, l'idea di aver finito un altro

⁴³⁴ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (6 novembre 1937), p. 51.

⁴³⁵ Rosetta rappresenta un personaggio complesso e figurale di ciò che si concretizzerà nella vita reale dello scrittore; la sua sensibilità e il bisogno di ricercare la dimensione di senso, non superficiale, da dare a quel vuoto la conduce ai bordi dell'esistenza. «La vita superficiale che ha conosciuto non le consente di accedere alla dimensione dell'essere. Rosetta prova un desiderio assoluto nell'ambito di un'esistenza sociale che è mera apparenza, teatro, spettacolo mondano. Così, alla volontà di conseguire una posizione economicamente sicura, propria di Clelia, si oppone in questo testo una disperazione aspirazione all'essere nel mondo del *parere*.» Y. Hauser – Rüeegger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004, pp. 214; «Bisogna dar rilievo al fatto che il suicidio non sia usato da Pavese soltanto come la tecnica per attuare la “pena” del personaggio debole ed emarginato; il suicidio nell'opera pavesiana racchiude sia gli elementi positivi che quelli negativi, in quanto da un lato, toglie all'uomo la possibilità di vivere, ma è anche, dall'altro, la dimostrazione del coraggio di rifiutarsi di sottostare alle regole della società e della natura, inevitabilmente ostili all'uomo. [...] Tra la natura e l'uomo, Pavese “sceglie” l'uomo, affidando a lui la possibilità di dominare la vita optando per la morte e, conseguentemente, assoggetta anche la natura, proprio perché la natura stessa si mostra come feroce e maligna, e allora l'uomo non può che decidere per se stesso. Perciò l'atto del suicidio racchiude sia la debolezza sia la forza, trasformando in questo modo Rosetta in un personaggio ben più forte e più importante di Clelia, in quanto Rosetta respinge energicamente la possibilità di vivere in un mondo in cui sente esattamente cos'è quello che manca, cioè la capacità di accettare il mondo che ha intorno. [...] Quello che, alla fine, unisce le tre protagoniste è la coscienza della solitudine come l'unico modus vivendi al quale l'uomo è destinato [...]. «[C]hi muore dovrebbe essere lasciato solo», è una delle ultime osservazioni di Rosetta, con le quali, prima del suicidio, conferma ancora una volta che non c'è salvezza per l'essere umano. Però la natura si affaccia tra le protagoniste ancora una volta prima della fine della vita di Rosetta: l'ultima gita che le tre ragazze fanno insieme è proprio quella sulla collina vicino a Torino, la stessa collina che sarà l'unica protagonista partecipe al suicidio e alla morte di Rosetta, quella di Superga. Scegliendo la collina come quell'elemento che sarà racchiuso nella scena della sua morte, viene confermato di nuovo che la natura rimane nostalgicamente e perennemente desiderata dai personaggi pavesiani, nonostante l'ostilità. Lajolo fa un'osservazione interessante, che «Pavese ha avuto così l'animo di fotografare da vivo la sua morte. Ritournerà ancora alla stessa scena nella lirica del 10 aprile '50, quella che porta appunto per titolo: *I gatti lo sapranno*. Con *Tra donne sole* egli ha già scelto come dovrà morire» N. Mihaljević, *La disperata ricerca della maturità come il «mestiere di vivere» e la condanna alla solitudine e all'estraniamento in Tra donne sole di Cesare Pavese*, in AA.vv, *Cesare Pavese: testimonianze, testi e contesti*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE. PA. M., A&G, Catania, 2015, pp. 143 – 154. «Rosetta [...] è la più innocente di tutti, e se muore è proprio perché di tutti è l'unica ancora capace di sentire quel che le manca (salvo, beninteso, Clelia).» - «sei quello ch'io ero a ventott'anni quando, risoluto di uccidermi per non so che delusione, non lo feci (primo tentativo fallito come quello di Rosetta) – ero curioso dell'indomani, curioso di me stesso – la vita mi era parsa orribile ma trovavo ancora interessante me stesso. Ora è l'inverso: so che la vita è stupenda ma che io ne sono tagliato fuori, per merito tutto mio, e che questa è una futile tragedia, come avere il diabete o il cancro dei fumatori.» si legga C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 230 e p. 257.

⁴³⁵ Y. Hauser – Rüeegger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, cit., p. 231.

giorno, di essere sola col suo disgusto, di attendere distesa nel letto il mattino, le riusciva insopportabile⁴³⁶»

**«Non c'è cosa più amara che l'alba di un giorno
in cui nulla accadrà. Non c'è cosa più 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 più 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'accende⁴³⁷.»**

se per Basile la finestra si caratterizza come *accessus ad vitam*, lo sguardo privo di vita di Rosetta nella stanza di un pittore, rivolto a Superga⁴³⁸, affacciato su Torino, conduce ad uno straniamento semantico; la finestra diviene sì un tramite, ma di quale vita si sta parlando? Da un lato il poeta affacciato alla finestra è l'escluso rispetto al flusso continuo che permea il fuori, dunque canonicamente essa rappresenterebbe l'accesso alla vita, mentre la finestra per Rosetta diviene concretamente un *accessus ad mortem*:

«Bisogna aver sentito la smania dell'autodistruzione. Non parlo del suicidio: gente come noi innamorata della vita, dell'imprevisto, del piacere di «raccontarla», non può arrivare

⁴³⁶ C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p.93.

⁴³⁷ C. Pavese, *Lo stendazzo in Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2012 p. 118; per una lettura della lirica si veda G. Venturi, *L'inutilità del vivere: per un commento a Lo stendazzo di Cesare Pavese*, Bulzoni, Roma, 2011

⁴³⁸ «Momina assorta nelle curve, non disse nulla. Mi venne in mente che tutti gli anni qualcuno si rompeva il collo sulla strada di Superga. Andavamo forte, sotto gli alberi alti. Quando la salita si raddolcì, cominciammo a vedere dall'alto le colline, la valle, la pianura di Torino. Non ero mai stata a Superga. [...] – è bello quassù, - disse Rosetta. – **Il mondo è bello**, - disse Momina, venendoci dietro, - **se non ci fossimo noi**. – Noi sono gli altri, - dissi guardando Rosetta. – Basta far a meno degli altri, tenerli a distanza, e allora anche vivere diventa una cosa possibile. – è possibile qui, - disse Rosetta, - per un momento, per il tempo di una corsa. Ma guardi Torino. È spaventoso. Bisogna vivere con tutta quella gente. [...]» C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., pp. 140 – 141. Singolare che l'ultima passeggiata delle tre donne avvenga proprio a Superga e lo sguardo su Torino schiuda le angosce di Rosetta e i presagi "inconsapevoli" di Momina. Il nome stesso di questo personaggio rappresenta un enigma: M – *omen, is*, che in latino significa augurio, presagio, rito augurale ecc.; che cosa o chi rappresenta Momina, e perché durante l'ultima passeggiata, prima dell'ultima cena degradante in via Calandra («Rosetta ripiantò i gomiti sul tavolo e disse: - domani è un'altra giornata, non le pare? -») C. Pavese, *Tra donne*, cit. p. 152), accompagna Rosetta a Superga? Luogo a cui Rosetta volgerà lo sguardo, dandosi la morte.

al suicidio se non per imprudenza. E poi, il suicidio appare ormai come uno di quegli eroismi mitici, di quelle favolose affermazioni / di una dignità dell'uomo davanti al destino, che interessano statuariamente, ma ci lasciano a noi. L'autodistruttore è un tipo, insieme più disperato e utilitario. [...] L'autodistruttore è soprattutto un commediante e un padrone di sé. Egli non lascia nessuna opportunità di sentirsi e di provarsi. È un ottimista. Spera ogni cosa dalla vita, e si va accordando a rendere sotto le mani del caso futuro i suoni più acuti e significativi. *L'autodistruttore non può sopportare la solitudine. Ma vive in un pericolo continuo; che lo sorprenda una mania di costruzione, di sistemazione, un imperativo morale. Allora soffre senza remissione, e potrebbe anche uccidersi.*

Bisogna osservare bene anche questo: *ai nostri tempi il suicidio è un modo di sparire, viene commesso timidamente, silenziosamente, schiacciatamente. Non è più un agire, è un patire.*

Chi sa se tornerà ancora al mondo il suicidio ottimistico?⁴³⁹ (MV, 24 aprile 1936)»

« - Se proprio ci tenevi, - disse Momina, - era meglio spararsi. Ti è andata male.

Rosetta mi guardava intimidita, dal fondo degli occhi – mi parve un'altra in quel momento – e bisbigliò: - Dopo si sta peggio che prima. È questo che spaventa.⁴⁴⁰»

Il fallimento del suicidio acuisce il cancro dell'anima, acuisce il dramma di una ricerca di senso, di profondità, il risveglio, il primo e ultimo di Rosetta reca con sé l'inverno di qualsiasi illusione. La dimensione di De Chirico dei manichini di velluto che popolano i salotti torinesi, è tutta racchiusa nella luce amara di un teatro che è vita stessa, la piccola compagnia di Loris... fatta di prime donne, di volubilità di apparenza diventa specchio della noia e dell'indifferenza che trasuda le carni degli ambienti cittadini...tra profumi di liquori e risatine vuote...tutto allora diventa palcoscenico, anche la luce... Se il teatro diviene tessuto ontologico di una vita vissuta in superficie, anche la parola appare barocca:

«la parola poetica deve echeggiare nel vuoto/ facciamo parte di una messa in scena»⁴⁴¹

Pur sottolineando il carattere dello sperimentalismo, la volontà di mettere in scena un teatro esistenziale da parte della compagnia di Loris, si comprende bene che nella società dell'apparenza ciò risulta impossibile⁴⁴², Mariella si preoccupa esclusivamente dei

⁴³⁹ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (24 aprile 1936), p. 35.

⁴⁴⁰ C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, p. 68

⁴⁴¹ Ivi, p. 33 – 34.

⁴⁴² «Io non so cos'abbia fatto Rosetta...Mi piace anzi, questa fantasia della realtà, per cui le situazioni dell'arte perdono quota e diventano vita. Dove cominci il fatto personale non m'interessa...Ma sarebbe troppo bello se davvero Rosetta avesse agito per suggestione... [...]» si veda C. Pavese, *Tra donne sole*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 42 – 43. «L'unico aspetto esistenzialistico della recita è la corrispondenza con la

costumi, mentre Loris della scenografia, e la superficialità emerge dai discorsi, ma le parole possono davvero uccidere ... Pavese ci restituisce finemente le dinamiche complesse della trappola vocante della superficialità e dell'ipocrisia umana, e lo fa tramite i dialoghi ... superficialità che può arrivare ad ironizzare sul dramma del suicidio...

«Se Rosetta fosse morta davvero, si potrebbe fare. Un *hommage* à Rosette...⁴⁴³»

Rosetta con il suo gesto infastidisce la compagnia improvvisata che vorrebbe mettere in scena proprio un suicidio, dunque il tentato suicidio di Rosetta, corrispondente all'elemento reale, disturba l'eventuale rappresentazione scenica, anzi per Nene sarebbe stato meglio fosse morta sul serio per farle un omaggio. L'elemento disturbante del reale, riporta per assurdo, alle pagine pirandelliane della novella "Il pipistrello", dove Pirandello sottolinea il rapporto ambiguo e contrastato che si viene a creare tra la finzione scenica e la realtà, la rottura dell'illusione scenica da parte di un elemento del reale che irrompe, decretando l'imprevedibilità del reale.

«Tutto bene. La commedia, niente di nuovo, che potesse irritare o frastornare gli spettatori. E congegnata con bell'industria d'effetti. [...] Ma c'era un pipistrello. [...] Perché dice illusione, signorina? L'arte crea veramente una realtà. – Ah, sta bene. E allora io vi dico che l'arte la crea, e il pipistrello la distrugge. [...]»⁴⁴⁴

Il vuoto, emblematicamente preannunciato da Loris⁴⁴⁵, che diviene tessuto ontologico della vita stessa di una società fatta di manichini e apparenze, che si mimetizza con uno spazio scenico di una morte preannunciata, quasi simbolicamente come sintesi di una impossibilità sia dell'arte sia della vita; ad un'impossibilità di vita e di arte autentiche, che

triste realtà del tentato suicidio di Rosetta. Il giro di ricchi e di artisti non si occupa di riflessioni sull'esistenza. La loro vita è caratterizzata dall'indifferenza e dalla noia. Gli esponenti di questa società non sono alla ricerca di qualcosa perché la ricerca – oltre a un fine – presupporrebbe una mancanza, ed essi non sentono nessuna mancanza. Un'eccezione è costituita appunto da Rosetta che – secondo la definizione di Pavese – è "l'unica ancora capace di sentire quel che manca"..."» si veda Y. Hauser – Rügger, *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, cit., p. 215.

⁴⁴³ C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., p. 41.

⁴⁴⁴ L. Pirandello, *Il pipistrello* in *Novelle per un anno*, Newton Compton Editori, Roma, 2007, pp. 125 – 129; «E del teatro, la novella mette appunto a fuoco un aspetto prioritario: ciò che caratterizza l'invenzione scenica come creazione di una realtà alternativa fondata su equilibri fragili, ma soprattutto autoctoni, tali che la minima intrusione di un qualunque frammento, ad essi estraneo, può determinarne l'irrimediabile frantumazione. Se un qualunque elemento perturbante, una scheggia di realtà in forma di pipistrello, interviene a mettere in crisi il riprodursi di quella realtà altra o virtuale, che è la finzione scenica, è inutile tentare con esso un possibile accomodamento o compromesso. È inutile che la giovane attrice proponga all'autore l'inclusione, nel testo della *pièce*, di un intermezzo "a soggetto", centrato sull'improvvisa irruzione di un pipistrello nell'interno domestico che è scenario della rappresentazione. Il deciso rifiuto del commediografo, pur alle prime armi, di una simile ipotesi conciliativa, ripropone in effetti, in termini di minimizzato paradosso, tutta l'entità della dicotomia fra verità "finta" dell'arte, e realtà "vera" della vita. [...]» si legga E. Grimaldi, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture tra le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello*, Rubbettino Editore, 2007, pp. 69 – 70.

⁴⁴⁵ L'immagine degli studi dei pittori sfatti e disordinati, riconduce alle pagine de *La bella estate*, «tutti gli studi dei pittori sono uguali. Ci regna il disordine di certi negozi, ma fatto apposta e studiato. [...] sul letto sfatto... [...]» C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., pp. 41 – 42.

non siano barocche vetrine di un magma indistinto, si contrappone il non – finito di una morte che dà lo sguardo verso la città, verso il mirabile complesso architettonico di Juvarra...un colloquio tra antico e barocco, che teatralmente troneggia su Torino⁴⁴⁶.

«Non sono ancora giunto al grigio e sempiterno scheletro che c'è sotto. Ho veduto dei colori, annusato degli odori e carezzato dei gesti, contentandomi di una gioia elettrica e riordinatrice. Ho scherzato come con amici e goduto da solo. Ho ignorato la parola sensata. Le mie parole furono soltanto sensazioni. I miei ritratti furono quadri, non drammi. Mi sono fissato su figure e le ho tanto rimuginate e contemplate, da riprodurne una trasfigurazione soddisfatta. Ho semplificato il mondo a una banale allegria di gesti di forza o di piacere. C'è lo spettacolo della vita in quelle pagine, non la vita. È tutto da ricominciare.⁴⁴⁷»

L'immagine di Clelia che ritorna nella sua Torino, che costituisce il cartone preparatorio de *La luna e i falò*, diviene immagine speculare di altri giovani personaggi femminili che lambiscono le scritture pavesiane. Anche la giovane e malinconica Sandra, protagonista del racconto *L'Avventura* si ritrova in un luogo già visto...quello delle vacanze estive.

«...da una vetrina di frutta alle piante, alle finestre alte. Là c'era il mare. Sandra aspirò l'aria e sentì solamente l'odore acuto dolcissimo dei fiori⁴⁴⁸»

Come il ragazzo che scappa, protagonista della poesia *Paesaggio* del '35, che si ferma all'angolo «bevendo il mattino» anche la giovane Sandra vive intensamente, potremmo dire sinesteticamente, quel ritorno al mare, ...scorgere dalla stazione il paesino dagli scalini di pietra, e ancora compare tra le case un quadrato di cielo tenero, passeggia per la piazzetta «acciottolata in modo ineguale» e si sofferma, indispettita dal vociare violento che aveva preso forma in essa. Sono i pensieri di Sandra a plasmare il racconto, ella «guardava il mare senza vederlo», la giovane donna non sta realmente vivendo quei percorsi, tutto si carica di valenze simboliche, tutto la conduce ad un tempo che non c'è più, alla sua disperata voglia di fuggire le genti, il mare e tutto ciò che le era estraneo, come lo stupido mattino. L'incontro con Nanni restituisce una certa malinconia e morbidezza, ma Sandra è di passaggio, è osservatrice alla finestra, non è presenza attiva,

⁴⁴⁶ «Il rapporto tra il tamburo e il pronao è esasperato: altissimo il primo, profondissimo il secondo. Il variare della distanza e del punto di vista a ogni minimo spostamento corrisponde a un radicale cambio di prospettiva che esalta ora la cupola, che sembra giganteggiare sul pronao, ora quest'ultimo, che la ricopre con un formidabile effetto teatrale [...]» si veda L. Mozzati, *Torino*, Electa, Mondadori, Milano, 2007, pp. 112 – 116.

⁴⁴⁷ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 34 – 35. Una ricerca di profondità, così scrive J. Spaccini, riguardo la ricerca poetica pavesiana: «E Pavese si dannava di trovare la lingua “vera”, capace di erodere l'insondabile seppellito nel fondo dell'essere umano e di riportarlo alla luce, come uno zampillo di geyser. La poesia non cura il dolore del vivere [...]; gli dà un nome talvolta. [...]» si veda J. Spaccini, *La pregnante «vanità» di Coeli che non ha posto. Riflessioni sulle «Poesie del disamore»* in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, cit., pp. 155 – 168.

⁴⁴⁸ C. Pavese, *L'Avventura*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 179 -185.

per cui fuggire e riprendere il treno rappresentano le uniche risposte a quel suo sentirsi figurina, non figura...personaggio non persona di una vita che scorre...

Probabilmente anche Clelia rappresenta una figura di passaggio, ha superato delle prove importanti e per questo è diventata protagonista della propria esistenza; dieci anni intercorrono tra i romanzi *Tra donne sole* e *Nessuno torna indietro*, dieci anni significativi e problematici, che vedono le protagoniste del romanzo della De Céspedes ancora morbosamente e tragicamente invischiata nelle dinamiche sterili della propaganda fascista e per la loro complessità diventano mirabili interpreti di una lotta per la conquista e la riappropriazione di se stesse. Un percorso difficile quello dell'emancipazione femminile, che non poteva non includere in sé dolorosi sacrifici, ma necessari. Al personaggio di Clelia è affidato sicuramente un ruolo ambivalente, da un lato la vediamo realizzata dal punto di vista professionale, capace di gestire la propria vita e di decidere, consapevole del proprio *status* e dei sacrifici fatti per arrivarvi⁴⁴⁹, ma ogni libertà ha un prezzo, ha un vincolo nascosto e diventa un vicolo cieco, come da bambina Clelia si era promessa di non legarsi a nessuno, di non dipendere da nessuno, da adulta è consapevole che ogni sistema è un ingranaggio («[...] ma non l'ho scelta io via Po. L'hanno scelta da Roma⁴⁵⁰») e per conservare la propria indipendenza dovrà rinunciare ad amare, per non essere moglie di/madre di, e per poter...*forse* disporre di sé.

⁴⁴⁹ «Morelli, questa gente che balla e che s'ubriaca, è nata bene. Hanno avuto servitori, balie, domestici. [...] **chi di loro avrebbe saputo dal niente**, da un cortile che è un buco, **arrivare** fino a questo veglione? [...] Restava ch'ero così a zonzo, **padrona di me**, padrona di girare Torino e fermarmi e disporre per l'indomani. [...] e io pensavo che né lei né Momina sapevano cos'è lavoro; non s'erano mai guadagnata la cena, né le calze, né i viaggi che avevano fatto e facevano. [...] – Oitana, la invidio, - mi disse -. – è bello lavorare come lei. – certe volte è una rabbia...c'è sempre un padrone. [...] e mi chiedevo se val la pena di darsi da fare per arrivare dov'ero arrivata, e non essere più niente, essere peggio di Momina che almeno viveva tra i suoi. Le altre volte in questi casi mi ero consolata pensando che la mia vita non valeva per le cose che avevo ottenuto, per il posto che mi ero fatto, ma perché me l'ero fatto, perché le avevo ottenute. [...] Morelli, serio, mi disse che un vizio ce l'avevo. E quale? – Avevo il vizio di lavorare [...] Il vero vizio, quello che Morelli non aveva detto, era questo piacere di starmene sola.» C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., 2013, p. 21 – p. 29 – p. 77 – p. 92 – p. 99 – pp. 102 – 103.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 19

Parte seconda

CAPITOLO VI

Il rifugio della madre terra : una scelta *im* - possibile

Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione.

«Abbiamo tutti una montagna dell'infanzia.
E per lontano che si vagabondi, ci si
ritrova sul suo sentiero. Là fummo
fatti quel che siamo.»
Pavese, *Dialoghi con Leucò*

«Già in altri tempi si diceva **la collina**⁴⁵¹ come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e *per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere.*⁴⁵²»

⁴⁵¹ «La collina, che costituisce il polo mitico del ritorno, è descritta come *locus unicus*, e gode di tale qualità polare in quanto riproduce vicariamente la collina archetipa dell'infanzia. [...]» Come sottolinea anche Musumeci le fondamentali categorie mitiche del sistema pavesiano (infanzia/memoria/selvatico/destino) irrompono nel tessuto narrativo già dal primo capitolo. Interessante il parallelismo tra Corrado ed Ulisse, ovviamente attraverso parametri rovesciati, «egli appartiene, con Zeno Cosini, Mattia Pascal ed il montaliano Arsenio, alla lunga serie di protagonisti moderni a cui è negata un'azione rilevante al di là della scoperta della propria incapacità. Il suo viaggio non è il prodotto di una vittoria, ma di una sconfitta. [...] È significativo che il movimento di Corrado non è, come per Ulisse, verso una donna (Penelope), un figlio (Telemaco) ed un cane (Argo), ma lontano da una donna (Cate – Elvira), un figlio (Dino) ed un cane (Belbo). Se l'odissea di Ulisse va dall'impresa mitica alla domesticità del quotidiano, quella di Corrado invece è il ritorno da una quotidianità minacciata e perciò minacciante verso il mito considerato aprioristicamente come spazio salvifico. [...] Il tipico protagonista pavesiano è un essere senza padre e senza figli; si erge a completa solitudine, senza legami verticali (famiglia) o orizzontali (società), la preoccupazione di Corrado è il preservare l'esclusività della propria posizione dall'intrudere obbligante della paternità. Il suo rifiuto a riconoscere Dino come suo figlio, è una dichiarazione di non – azione nel presente e di non – continuità di responsabilità tra presente e passato. [...] ci è dato ricordare l'odissea di Silvestro in *Conversazione in Sicilia* [...] se per Silvestro il ritorno è funzionale, per Corrado invece è intenzionalmente terminale: Silvestro mira ad un rinnovo di sé come condizione per diventare un agente attivo a favore del «mondo offeso», mentre lo scopo di Corrado è di scappare dal mondo offeso e da chi l'offende a un altro mondo dove l'«offesa» non esiste come categoria problematica, non perché risolta, ma perché abolita velleitariamente in una dimensione mitica, al di là del bene e del male. [...] L'autentico è l'indigeno, e l'indigeno è il primitivo. Per Corrado, come lo era stato per Silvestro, il ritorno implica il recupero dell'infanzia [...].». Si veda A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, Longo Editore, Ravenna, 1980, pp. 96 – 111. Si riportano di seguito alcuni versi significativi di Montale, *Arsenio*:
Così sperso tra i vimini e le stuoie/grondanti, giunco tu che le radici/ con sé trascina, viscide, non mai/svelte,
tremi di vita e ti protendi/a un vuoto risonante di lamenti/soffocati, la tesa ti ringhiotte/dell'onda antica che
ti volge; e ancora/tutto che ti riprende, strada portico/ mura specchi ti fugge in una sola/ghiacciata

Il paradigma della solitudine diviene tessuto ontologico della scrittura pavesiana, lungi dall'essere semplicisticamente specchio del *modus vivendi* dell'autore, essa si configura come personaggio effettivo, come *condicio* anomala e consueta dell'uomo novecentesco.

«...non vedevo la differenza tra quelle colline e quelle antiche dove giocai da bambino e adesso vivo: sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade, cascine e burroni. Ci salivo la sera come se anch'io fuggissi il soprassalto notturno degli allarmi, e le strade formicolavano di gente... [...] Quando venne la guerra, io da un pezzo vivevo nella villa lassù dove affittavo quelle stanze, ma se non fosse che il lavoro mi tratteneva a Torino, sarei già allora tornato nella casa dei miei vecchi, tra queste altre colline. La guerra mi tolse soltanto l'estremo scrupolo di starmene solo, di mangiarmi da solo gli anni e il cuore, e un bel giorno mi accorsi che Belbo, il grosso cane, era l'ultimo confidente sincero che mi restava.⁴⁵³»

L'eroismo antieroico del vivere e del non vivere quotidiano, quella che lo studioso Massimo Raffaelli definisce «quasi una metafisica dell'evasione, o meglio della desistenza avventurosa»⁴⁵⁴, potrebbe essere *imago* perfetta dei personaggi che lambiscono le pagine dei racconti di Pavese, come lo stesso autore⁴⁵⁵, viaggiatore solitario e

moltitudine di morti,/ e se un gesto ti sfiora, una parola/ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,/nell'ora che si scioglie, il cenno d'una/ vita strozzata per te sorta, e il vento/ la porta con la cenere degli astri. (E. Montale, *Arsenio*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1984, pp. 83 – 84.

⁴⁵² C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 3 – 4.

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 4.

⁴⁵⁴ «Roberto Galaverni vi ha letto di recente la “riconfermata incapacità di fare, di agire, di vedere, di sentire, di amare; in pratica un'impossibilità di essere [...] un'azione di continuo mancata [...] svelamento di una inadeguatezza innodificabile “. [...] La procedura di Corrado si imbatte persino fatalmente in tre cadute che corrispondono a elusioni e a vere e proprie fughe: egli manca l'amore con Cate, che al contrario di lui ha scelto la via della collina non per nascondersi, ma per combattere con i partigiani; si sottrae alla paternità, visto che il piccolo Dino è forse suo figlio, ma anche ai surrogati del *paternage*; infine rifiuta la lotta armata defilandosi via via da qualsiasi responsabilità d'ordine etico – politico. [...]» si veda M. Raffaelli, *La collina di Pavese*, in AAVV, *Beppe Fenoglio, Scrittura e Resistenza*, a cura di G. Ferroni – M.I. Gaeta – G. Pedullà, Edizioni Fahrenheit 451, Roma, 2006, pp. 167 – 170. Per un approfondimento si vedano i seguenti testi: R. Galaverni, *La guerra di liberazione di Cesare Pavese*, in AAVV, *Letteratura e Resistenza*, (a cura di A. Bianchini e F. Lolli), Bologna, Clueb, 1997, p. 212; F. Pappalardo la Rosa, *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2003, p. 58; C. Dionisotti, *Per un taccuino di Pavese*, in *Ricordi della scuola italiana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1998, p. 514; R. Liucci, *La tentazione della Casa in collina*, Unicopli, Milano, 1999.

⁴⁵⁵ «Una parte della critica considera il dilemma di Corrado come un riflesso diretto del dramma psicologico di Pavese e il romanzo stesso come una meditazione, non priva di rimorsi, sul mancato impegno dello scrittore durante la Resistenza. Tibora Wlassics, per esempio, parla dell'opera forse più autobiografica di Pavese, e impiega, nel caratterizzarla, parole quali “confessione” e “patologica autoaccusa”. Non molto diversa è la valutazione di Dietrich Schlumbohn [...]» anche se lo studioso Güntert asserisce che tra le formule, applicate per descrivere il romanzo, quella di Lajolo sarebbe da preferire, «Corrado [...] è forse il personaggio nel quale Pavese ha immesso più di se stesso, senza infingimenti e senza preoccupazioni», tuttavia risulta imprescindibile un'analisi, che si ponga fuori dall'incastro esclusivo dell'autobiografismo. Per un'analisi si legga G. Güntert, *Mito poetico e coscienza etica nel romanzo La casa in collina*, in *Pavese «irregolare». La compiutezza dell'incompiuto e l'umanità degli dei*, a cura di Antonio Catalfamo, I Quaderni del CE. PA.M., Catania, 2005, pp. 119 – 133.

problematico di una vita che non riesce a prendere, di una vita che sfugge come la donna, come la scrittura...

«Con la guerra divenne legittimo chiudersi in sé, vivere alla giornata, non rimpiangere più le occasioni perdute. Ma si direbbe che la guerra io l'attendessi da tempo e ci contassi, una guerra così insolita e vasta che, con poca fatica, si poteva accucciarsi e lasciarla infuriare, sul cielo delle città, rincasando in collina. Adesso accadevano cose che il semplice vivere senza lagnarsi, senza quasi parlarne, mi pareva un contegno. Quella specie di sordo rancore in cui s'era conclusa la mia gioventù, trovò con la guerra una tana e un orizzonte... [...]

A me piaceva cenar solo, nella stanza oscurata, solo e dimenticato, tendendo l'orecchio, ascoltando la notte, sentendo il tempo passare.⁴⁵⁶»

La prosa si lega indissolubilmente ad una composizione poetica del '33 dal titolo *Mania di solitudine*⁴⁵⁷, in cui emerge il torpore di un vuoto inconsolabile che languisce all'idea di incontrarsi con l'altro, dove l'altro si costituisce come *punctum* come ferita, come caos. E allora fa comodo pensare di bramare la solitudine, oppure convincere il lettore per convincere il proprio "io" di non aver bisogno dell'altro; pur avendone un disperato bisogno. Dopo l'armistizio dell'8 settembre Pavese si rifugia a Serralunga di Crea, in casa della sorella: fin quando le strade non diventano malsicure per i rastrellamenti tedeschi e la guerriglia, insegna al collegio dei padri somaschi nella vicina Casale⁴⁵⁸. Pavese, dunque,

⁴⁵⁶ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., pp. 4 – 5; «Ne *La casa in collina* si intersecano dunque il piano lineare, cronachistico del viaggio attraverso la storia, e un piano che potremmo dire simbolico – geologico. Questi sembrano essere i due nuclei fondamentali dell'esperienza di Corrado: il selvaggio della collina e della donna si scontra con gli eventi storici della guerra. L'esperienza di un mistero inesauribile descritto ed evocato da alcune realtà simboliche (la collina, la donna, il santuario) e la contingenza degli eventi, che chiedono un'adesione attiva, in qualche modo, spostano la riflessione di Corrado dal piano del semplice coinvolgimento o meno con la Resistenza, al piano del significato profondo di ogni azione. Scrive Pavese a Rino Dal Sasso:

Il personaggio di Corrado oltre alla viltà davanti all'azione, rappresenta anche l'estremo problema di ogni azione – l'angoscia davanti al mistero.

Inoltre sulla pluralità semantica relativa alla dimensione della *guerra* nel romanzo si veda D. Ferrari – N. Marai, *Tra mythos e Logos: l'origine in Cesare Pavese*, in AAVV, Quaderni del '900. Atti del Convegno Lotte di giovani: dialoghi con Pavese, III, 2003, (a cura di L. Vitali), Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa/Roma, pp. 71 – 77.

⁴⁵⁷ «Il ritorno mitico richiede l'assoluta esclusione di ogni compagnia, una solitudine integrale; [...] non è solo una condizione esistenziale, essa è anche un fattore essenziale in quel processo di spogliamento, di incondizionata disponibilità che il ritorno richiede necessariamente. L'uomo che ritorna è sempre solo: la strada del ritorno al mito passa per il deserto della solitudine.» si veda A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, Longo Editore, Ravenna, 1980, pp. 21 – 37.

⁴⁵⁸ «Nella sede della casa editrice, per due volte colpita dai bombardamenti, si è insediato un commissario della Repubblica Sociale Italiana. La maggior parte degli amici di Pavese si sono dati alla macchia e partecipano attivamente alla Resistenza, come Pintor, Ginzburg. Pavese sta vivendo giorni di penosa solitudine e smarrimento.» si veda C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino, 2011, p. 191.

come osserva Spriano⁴⁵⁹, rappresenterebbe, nel panorama a lui contemporaneo intriso di intellettuali di partito e fiduciosi nella ri – costruzione, «il primo letterato del dopoguerra che diventi un simbolo “negativo”» e seguendo l’acuta analisi di Vincenzo Binetti, tale negatività rappresenterebbe «il segno positivo di un’esperienza intellettuale ed umana indicativa e precorritrice di una crisi profonda e di più ampia portata⁴⁶⁰», si pensi al nesso profondo tra isolamento e impegno denunciato da Montale nel discorso dal titolo “*La solitudine dell’artista*” a Parigi durante il Congresso Internazionale per la libertà della cultura (1952):

«Il massimo dell’isolamento e il massimo dell’*engagement* possono coincidere nell’artista e dovrebbero coincidere sempre [...]. In questo senso, solo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano; gli altri – gli uomini della comunicazione di massa – ripetono, fanno eco, volgarizzano le parole dei poeti, che oggi non sono parole di fede ma potranno forse tornare ad esserlo un giorno.⁴⁶¹»

Pavese diviene l’intellettuale del disincanto, l’intellettuale dell’autonomia e dell’insofferenza; la cultura non può e non deve sottomettersi alla politica, alle esigenze di partito. Inizialmente dunque il P.C. I., all’alba del secondo dopoguerra, diviene denominatore comune per tutti gli uomini di cultura che, intrisi ancora del sentimento di solidarietà ereditato dalla lotta partigiana, vogliono impegnarsi concretamente per un rinnovamento civile e sociale. Pavese, dunque, sulla scia di un indirizzo comune, si iscrive al P. C. I., accettando la propria funzione di operatore culturale, ma sottolinea l’importanza dell’autonomia della cultura, tuttavia con l’esclusione della sinistra dal governo nel maggio del 1947, il programma del partito diventa più rigido, si impone

⁴⁵⁹ P. Spriano, *Le passioni di un decennio (1946 – 1956)*, Milano, Garzanti, 1986, p. 33.

⁴⁶⁰ V. Binetti, *Cesare Pavese. Una vita imperfetta. La crisi dell’intellettuale nell’Italia del dopoguerra*, Longo Editore, Ravenna, 1998, p. 12; «Si fa un gran discutere oggi, se l’artista abbia essere o no “ingaggiato”, se debba partecipare, cioè, alle lotte, alle passioni, alle aspirazioni e ai tormenti del suo tempo, oppure debba starsene in disparte a foggiare sue frecce d’oro, scagliarle nel sole, guardare, godere e più non volere. Di fronte a questa discussione la confraternita degli allievi di Monti si permette di sorridere con un certo compatimento. “Deve?”, “non deve?” Come se certe cose bastasse volerle. L’artista fa quello che può, e si dà com’è. [...]» si legga D. Lajolo, *Il vizio assurdo*, cit., pp. 54 – 55.

⁴⁶¹ G. Bàrberi – Squarotti – G. Balbis – V. Boggione – G. Genghini, *Letteratura, Il Novecento*, Tomo 6 B, Atlas, Torino, 2006, pp. 67 - 70; «Alla fine della guerra Montale si iscrive al Partito d’Azione, ma la breve parentesi di appartenenza termina rapidamente, con qualche delusione rispetto alle aspettative: per Montale è l’*ossimoro permanente* a trionfare, cioè l’onore e l’indecenza stretti in un solo patto, vale a dire la negazione dei valori, non basta schierarsi con chierici rossi o neri per farsene paladini. Il disinganno, rispetto alle originarie attese di rinnovamento politico e culturale, assume contorni nitidi e non lascia ulteriore spazio ad illusorie speranze. Nel *Diario del ’71 e del ’72* c’è una *Lettera a Malvolio* che, insieme alle due poesie di *Conclusioni provvisorie*, chiarisce le scelte di Montale e replica alle accuse di irresponsabile assenza. Lo incolpano, infatti, di non essere “impegnato”, di avere cioè rimosso dalla poesia i conflitti politici contemporanei, sostituendoli con la condizione di isolamento e di incomunicabilità; lo rimproverano di non aver suggerito indicazioni di rotta, di non aver offerto rassicuranti risposte, lo relegano dunque in uno sterile pessimismo. Montale partecipa alla discussione un po’ risentito, un po’ divertito, come testimonia la sua poesia, che negli ultimi anni oltre ad essere divenuta ironica si è fatta particolarmente prolifica. In *Diario postumo* Montale gioca a dadi addirittura con la propria in una partita persa in partenza, ma sapida perché estrema burla ai detrattori, ai critici, al tempo famelico, alla propria consapevole vita: È difficile vivere/senza fede alcuna; /ogni giorno una notizia/d’un massacro. E negli incastri/quotidiani, scorgiamo il cupo segno del destino. [...] ma una nota/ un guizzo inaspettato/tra i rampicanti, o un ignoto/battitore che rilancia la palla/e la partita comincia. /È la battaglia della sopravvivenza.»

dunque all'intellettuale una fede di partito, un'attività culturale che rispecchi *in toto* il programma e lo spirito di quest'ultimo. Gli effetti di questa saturazione e del controllo si evincono anche dalla parabola della casa editrice Einaudi che – inizialmente anche e soprattutto grazie a Pavese «dittatore editoriale⁴⁶²» - mantiene il suo eclettismo culturale e la sua peculiare autonomia, pur affiancando alcune linee orientative del P.C.I., fino a diventare quasi casa editrice di partito. Complessità, forze contrastanti e disincanto pulsano nel sostrato epidermico di un intellettuale insofferente a qualsiasi forma di trappola, di schema preconstituito, amante crudamente e disperatamente della libertà:

«È possibile che uno s'accosti al comunismo per amore di libertà? A noi altri è successo. [...] Libero è solamente chi s'inserisce nella realtà e la trasforma, non chi procede tra le nuvole [...]. Oggi va prendendo voga la teoria contraria, naturalmente giusta, che all'intellettuale, e specie al narratore, tocca rompere l'isolamento, prender parte alla vita attiva, trattare il reale. Ma, appunto, è una teoria. È un dovere che ci si impone "per necessità storica". E nessuno fa all'amore per teoria o per dovere⁴⁶³»

Il mancato confronto diretto con la vita lo pone in una posizione antieroica soprattutto durante la guerra: si tratta di quel senso di incapacità che emerge in modo complesso nella figura di Corrado, protagonista de *La casa in collina*⁴⁶⁴:

- Tu lo faresti? – disse Cate.
- No, - risposi. – Ci sono negato.
[...]
- Adesso soffri e mi fai pena, - disse seria. – Vivi solo col cane. Mi fai pena.
[...]
- Non so, - disse Cate, - sei buono così, senza voglia. Lasci fare e non dai confidenza. Non hai nessuno, non ti arrabbi nemmeno.
- [...]
- Sei come un ragazzo, un ragazzo superbo. Di quei ragazzi che gli tocca una disgrazia, gli manca qualcosa, ma loro non vogliono che sia detta, che si sappia che

⁴⁶² C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (31 dicembre 1948), p. 360.

⁴⁶³ C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, V ediz., pp. 238 – 243.

⁴⁶⁴ «...narra gli ultimi anni di guerra, dai bombardamenti delle grandi città alla lotta di liberazione, attraverso le vicende, gli incontri, i vaghi pensieri di un giovane professore che osserva le cose dall'esterno, compassato e impassibile, diffidente, distaccato, senza ironia e senza pietà, passando da una casa in collina dove è ospite di una vecchia e della figlia zitella, a un collegio di preti dove si rannicchia insegnando, al paese dove lo attendono i suoi, lambendo senza mai varcarlo il cerchio di fuoco e di orrore della guerra partigiana...» si veda N. Bobbio, *Trent'anni di storia della cultura a Torino*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 89 – 103 e pp. 119 – 134; «è la guerra che offre la possibilità di rifugiarsi sulle colline, e qui trovare alla solitudine "una tana e un orizzonte". [...] Dal punto di vista figurativo, questo contrasto di partecipazione – distacco trova immagini efficaci nell'antico rapporto città – campagna, che qui come non mai compongono due semi – mondi perfettamente integratisi [...]. La prima parte del libro è un modo di vedere la guerra in città dalla collina; la casa sulla collina, mentre simboleggia il rimorso della solitudine, può significare anche la prospettiva nuova di comprensione delle cose umane attraverso il battito tranquillo del cuore della natura. [...] ...è Cate a impersonare la morale del dover essere: Cate è l'antisolidità, la capacità di inserimento, la tranquilla coscienza del dovere compiuto.» si veda E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., pp. 305 – 321.

soffrono. Per questo fai pena. Quando parli con gli altri sei sempre cattivo, maligno. Tu hai paura⁴⁶⁵, Corrado⁴⁶⁶.

La guerra diviene per Corrado occasione per darsi all'isolamento tanto bramato⁴⁶⁷, tuttavia non completo, poiché dimora presso due signore, le padrone della villa, dalle quali cerca di fuggire rientrando più tardi la sera. La vecchia madre porta in sé qualcosa di calmo, di terrestre e si può immaginarla sotto le bombe come appunto apparirebbe una collina oscurata; ritorna dunque il binomio donna/collina, e la terra ne *La casa in collina* mostra il suo duplice volto, da un lato rappresenta il rifugio dalla città, devastata dai bombardamenti⁴⁶⁸ (Terra/Madre/Protezione); dall'altro è pur sempre donna misteriosa e selvaggia:

«e la terra era tornata selvatica, sola, come l'avevo conosciuta da ragazzo. Dietro ai coltivi e alle strade, dietro alle case umane, sotto i piedi, l'antico indifferente cuore della terra covava nel buio, viveva in burroni, in radici, in cose occulte, in paure d'infanzia⁴⁶⁹»

⁴⁶⁵ «la paura è uno dei temi dominanti del racconto, anch'essa in un ventaglio di significazioni che investono sia la sfera etica che quella propriamente fisica; e si alterna con lo slancio verso una rinascita che viene meno [...] Il modo di essere di Corrado è costituito di epifanie, della convinta convivenza – anzi dello sdoppiamento – che egli reca in sé con il ragazzo che egli era un tempo. [...] ...tuttavia il destino – scelta della solitudine non ha più nulla di eroico, è condannato a finire nell'umiliazione e nella colpa in quanto il sopravvenire della guerra ha demistificato quel destino nel suo significato di rancore e paura, trovandovi una conferma e una complicità perfetta. [...]» si veda A. M. Mutterle, *Effetti di risacca ne La casa in collina*, Narrativa, n.22, 2002, pp.73 – 88.

⁴⁶⁶ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., pp. 25 – 31.

⁴⁶⁷ «[...] il bisogno struggente di un uomo e di uno scrittore che cercava strenuamente nel contatto con gli altri, la soluzione alla propria solitudine e alla propria disperazione; conflittualità esistenziali che appunto, nello specifico di un'opera così macroscopicamente politicizzata come *Il compagno*, non riuscivano ad integrarsi poeticamente nel discorso narrativo perché soffocate dagli obblighi impellenti di una prevedibile linearità ideologica. [...] Di fronte ad orientamenti culturali un po' dovunque prevalenti che ipotizzavano l'affermazione di quella «società unidimensionale» dove l'individuo è alienato grazie ad una logica culturale inglobante che ne annulla le potenzialità creative, Pavese si immerge, ponendosi ai margini del sistema nella ricerca coerente della propria dimensione umana in un continuo confronto dialettico tra il bisogno soggettivo di esplorare la dimensione mitica e irrazionale del selvaggio e le necessità imprescindibili della ragione e della storia. [...]» si veda V. Binetti, *Cesare Pavese. Una vita imperfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra*, Longo Editore, Ravenna, 1998, pp. 44 – 48.

⁴⁶⁸ «Ne *La casa in collina* lo sguardo del narratore si rivolge ripetutamente al paesaggio circostante o intravisto in lontananza, mentre l'occhio interiore ripercorre le immagini delle colline vissute in infanzia. [...] il cielo assume valenze positive (quando viene descritto come aperto, altissimo, terso, chiaro, fresco, caldo, dolce, il grande cielo, leggero, mai visto così). Si tratta, inoltre, spesso di un cielo notturno. Nel tempo di guerra narrato nel romanzo il cielo è associato, però anche al pericolo di bombardamenti e rappresenta quindi la «minaccia di morte» [...] Le descrizioni dell'ambiente cittadino sono, invece, pervase da una percezione della città come scenario di guerra, osservato dalla distanza della collina ma anche da vicino, dalle stesse strade torinesi che diventano elementi di un *locus terribilis*» I. Prosenc, *Dal «cielo tra le case» al «cielo tra le piante»: immagini del paesaggio ne La casa in collina*, in AA.vv, *Cesare Pavese: testimonianze, testi e contesti*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE. PA. M., A&G, Catania, 2015, pp. 129 – 142.

⁴⁶⁹ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 5.

ma nonostante l'isolamento tanto bramato ...l'aria appare madida di pigmento ferroso e rossastro... Il romanzo stesso diventa denuncia di uno stato d'allarme, e proprio mentre non si parla di storia ...l'incursione della storia fa romanzo e ne diviene protagonista:

«**Ci tornavo** la sera, dalla città che si oscurava [...] **Ci salivo** la sera come se anch'io fuggissi il soprassalto notturno degli allarmi [...] Non avevo tristezze, **sapevo** che nella notte la città poteva andare tutta in fiamme e la gente morire. I burroni, le ville e i sentieri si sarebbero svegliati al mattino calmi e uguali⁴⁷⁰.»

Tra le prime note del romanzo appare subito il dicotomico rapporto azione/stasi tra la città e la campagna; relazione che non può risolversi in una semplicistica caratterizzazione fissa di queste due realtà, solo in apparenza in contrapposizione, ma che mantiene intatta la sua complessa e problematica mobilità.

E mentre ritorna, come ogni sera, in collina ...al suo rifugio; Corrado si perde ancora un po' per il sentiero, come quando era ragazzo, vorrebbe gustare quel tempo, che non è più possibile carpire...e allora nel rancore convulso di una silente e sorda solitudine, l'animo inquieto continua a cercare l'altro. E ancora il romanzo ci risucchia nella storia, sentiamo l'allarme e la paura di Belbo...la paura della città:

«...suonava l'allarme. Sentii, come ci fossi, la città raggelarsi, il trepestio, porte sbattersi, le vie sbigottite e deserte. **Qui le stelle piovevano luce**. Adesso il canto era cessato nella valle⁴⁷¹.»

Se si presta attenzione alle scelte linguistiche di Pavese, ci si sofferma su alcuni elementi importanti come la personificazione delle strade "sbigottite e deserte"... la stessa incredulità dei civili e l'agitazione che pervade la città in tormento sfuma in un cupo silenzio (climax discendente); ma l'immagine delle «stelle che piovano luce», oltre ad essere un eccezionale uso retorico del linguaggio (metafora – enallage – sinestesia), sembra quasi portare il lettore ad un'identificazione con lo sguardo, non di un uomo,

⁴⁷⁰Ivi, p. 3; a conferma di una dimensione profondamente storica del romanzo si potrebbe pensare all'*incipit* del saggio dello storico Gianni Oliva, che muove la sua trattazione proprio da una suggestione letteraria pavese: «L'immagine che più comunemente si collega al 25 luglio è quella filtrata dalla rappresentazione letteraria, dove l'annuncio della caduta del regime assume i tratti di una festa liberatoria, un'emozione incredula che via via si trasforma in esplosione di entusiasmo e di fermento coinvolgendo tutta la popolazione della Penisola, tra sogni di pace e roghi catartici. Nella rielaborazione di Cesare Pavese, la notizia delle dimissioni di Mussolini e della nomina di Badoglio a capo del governo scuote all'improvviso la grande città industriale stremata dai bombardamenti e dalla fame e si diffonde in un rincorrersi di voci, di richiami, di piazze che si affollano, di balli per le strade, di falò sulle colline [...]» G.Oliva, *I vinti e i liberati*, Le Scie, Milano, 1994, p. 13.

⁴⁷¹ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 7; p. 13: «Una notte ero in frutteto, e suonò un altro allarme. L'antiaerea cominciò subito a sparare. Ci ritirammo nella stanza che tremava dai colpi. Fuori le schegge morte sibilavano tra gli alberi. L'Elvira tremava; la vecchia taceva. Poi venne il rombo dei motori e dei tonfo. Continuamente la finestra s'arrossava e s'apriva abbagliante. Durò più di un'ora, e quando uscimmo sotto gli ultimi spari isolati tutta la valle **di Torino era in fiamme**.» (C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 13.)

bensì di un bambino, che con stupore guarda un cielo luminoso e ascolta un canto; emblematica, infatti, risulta la scelta di paragonare il fragore dei bombardamenti ad un canto... quasi fosse, sempre, la percezione di un bambino che non comprende, non distingue ...ma che rappresenta la totale incomprendibilità di fronte alla guerra di un uomo, caleidoscopico e monolitico al contempo, e la sua lunga illusione di poter rimanere «al di qua» del selvaggio cittadino.

Spettro amorfo di una passeggiata collinare diviene il ricordo d'infanzia, e Corrado, solo e inerte, rimane in compagnia del ragazzo⁴⁷², di quel se stesso, che era stato lui un tempo, e del se stesso di oggi e passeggiando per la collina lunare si tiene compagnia:

«discorrevo discorrevo, mi tenevo compagnia. Eravamo noi due soli⁴⁷³»

«Sei la cantina chiusa,
dal battuto di terra,
dov'è entrato una volta
ch'era scalzo il bambino,
e ci ripensa sempre.
Sei la camera buia
cui si ripensa sempre,
come al cortile antico
dove s'apriva l'alba»

«Ritroverai le nubi
e il canneto, e le voci
come un'ombra di luna.
Ritroverai le parole
oltre la vita breve
e notturna dei giochi
oltre l'infanzia accesa.
Sarà dolce tacere.
Sei la terra e la vigna⁴⁷⁴.»

⁴⁷² «L'immaginario di Corrado ricorre in continuazione all'esperienza di quand'era ragazzo; si potrebbe affermare che per lui «ragazzo» è un modo di essere, una categoria che interpreta tutto il reale e cui fa riferimento in continuazione; ma i suoi problemi non sono risolti con la regressione, la sua vera debolezza consiste nell'ostinazione – o nel destino – a non uscire da una posizione di risacca, da un'oscillazione perpetua tra collina e città: fin dal capitolo di presentazione. Corrado è se stesso in un «indugio di commiato» [...] si veda A. M. Mutterle, *Effetti di risacca ne La casa in collina*, Narrativa, n.22, 2002, pp.73 – 88.

⁴⁷³ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 5.

⁴⁷⁴ C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino, 2014, pp. 13 – 15.

«Adesso mi pareva di aver sempre saputo che si sarebbe giunti a quella specie di risacca tra collina e città, a quell'angoscia perpetua che limitava ogni progetto all'indomani, al risveglio⁴⁷⁵, e quasi quasi l'avrei detto, se qualcuno avesse potuto ascoltarmi. Ma soltanto un cuore amico avrebbe potuto ascoltarmi⁴⁷⁶»

È come se dal mosto poetico del '45 sgorgasse e prendesse forma la storia di Corrado: i versi poetici si increspano e si dipanano sottolineando attraverso l'utilizzo di anafore insistenti, attraverso i verbi «*ri* – tornare, *ri* - pensare» un magma amorfo di sostrato che conduce all'unico movimento *im* – possibile, ovvero il ritorno all'infanzia, quasi a un «tempo che fu misurabile⁴⁷⁷», alla madre terra, e infatti dalle ceneri ardenti delle liriche che costituiscono la raccolta *La terra e la morte*, si ergono i temi che percorrono il romanzo, e che diventano laboratorio e conquista lirica, ma anche preludio dell'atto finale, rappresentato emblematicamente attraverso *La luna e i falò*:

«Un acceso silenzio
brucerà la campagna
come i falò la sera⁴⁷⁸»

L'antieroe ferito e disincantato rimane invischiato nella risacca, in una paralisi più profonda, più estesa...che conduce alla dimensione umana, alla disarmonia con il reale,

⁴⁷⁵ Una risacca tra collina e città, un abisso in cui l'uomo percepisce sempre più la sua condizione, il tedio e l'angoscia, che impediscono l'azione; interessante riportare un passo tratto dai *Pensieri* di Pascal «Consideri l'uomo, ritornato a sé, che cosa egli sia in confronto a tutto ciò che è; guardi se stesso sperduto in questo angolo remoto della natura; e da questa cella esigua in cui trova la sua dimora, voglio dire l'universo, impari ad apprezzare la terra, i regni, le città e se stesso nel giusto valore. Che cos'è mai un uomo nell'infinito? [...]. Chi considererà se stesso a questo modo proverà sgomento di sé e, vedendosi sospeso nell'entità che la natura gli ha dato, tra questi due abissi dell'infinito e del nulla, tremerà alla vista di tali meraviglie; e io credo che, tramutandosi la sua curiosità in ammirazione, egli sarà più disposto a contemplarle in silenzio che non a indagarle con presunzione. In definitiva, che cos'è mai infatti l'uomo nella natura? Un nulla a paragone dell'infinito, un tutto a paragone del nulla, una via di mezzo tra nulla e tutto. Infinitamente lontano dal comprendere gli estremi, il termine delle cose e il loro principio sono per lui insormontabilmente celati in un segreto impenetrabile, egualmente incapace di cogliere il nulla da cui è strappato e l'infinito che lo inghiotte. [...] Rendiamoci conto dunque della nostra condizione. [...] Quando talvolta mi sono messo a considerare le diverse smanie degli uomini e i pericoli e le sofferenze a cui si espongono, a corte, in guerra, da cui nascono tante contese, passioni, imprese ardimentose e spesso malvagie, ecc., ho scoperto che tutta l'infelicità umana deriva da una sola causa, quella cioè di non saper restarsene quieti in una camera. [...] Ma quando ho pensato più attentamente e, dopo aver trovato la causa di tutte le nostre infelicità, ho voluto scoprirne la ragione, mi sono accorto che ce n'è una ben reale, che consiste nell'infelicità connaturata nella nostra condizione debole e mortale...[...]» si veda Blaise Pascal, *Pensieri*, Edizioni Studio Tesi, Podenone, 1986, pp. 22 – 50. «Per non soffrire occorre convincersi che tutto è sofferenza. Il Leop. poteva avere vita felice. Per non soffrire occorre soffrire. [...]» si veda C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (1 novembre 1930), p. 130.

⁴⁷⁶ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p.6.

⁴⁷⁷ «tempo che fu misurabile/fino a che non s'aperse questo mare/infinito, di creta e di mondiglia» Si veda E. Montale, *Proda di Versilia* in *Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1984, pp. 253 – 254.

⁴⁷⁸ C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p.14.

all'insondabilità di quest'ultimo, e anche la Madre – Terra e la Donna – Terra restano silenti, con il volto di pietra:

«Sei la terra e la morte.
La tua stagione è il buio
e il silenzio. Non vive
cosa che più di te
sia remota all'alba.

Quando sembri destarti
sei soltanto dolore,
l'hai negli occhi e nel sangue
ma tu non senti. Vivi
come vive una pietra,
come la terra dura.
E ti vestono sogni
movimenti singulti
che tu ignori. Il dolore
come l'acqua di un lago
trepida e ti circonda.
Sono cerchi sull'acqua.
Tu ti lasci svanire.
Sei la terra e la morte⁴⁷⁹.»

Una sera, rientrando alla villa, Corrado si ferma all'osteria dove sono soliti intrattenersi alcuni operai impegnati nella lotta clandestina e, nel notturno inquieto animato dall'allarme, riascolta la voce un poco scabra, provocante e brusca di Cate, figura femminile che vive la dimensione di Cilia/Carlotta/Elena – come s'è visto precedentemente – soltanto nello spaccato giovanile dell'incontro col protagonista, che noi conosciamo attraverso un suo *flashback*, per poi presentarsi nel periodo adulto, quando lo incontra nuovamente, con una tempera differente, non più vittima e succube, ma viva e reattiva. In un primo momento dunque questo sordo fastidio che attanaglia i protagonisti maschili delle opere pavesiane lo si incontra anche in questo romanzo: «ott'anni fa, cos'era Cate? Una figliola beffarda e disoccupata, magra e un poco goffa, violenta. [...] Molte donne mi intimidivano ma non Cate⁴⁸⁰. Con lei si poteva facilmente

⁴⁷⁹ Ivi, p. 22;

⁴⁸⁰ «La sua funzione non è sessuale, e la pressione che esercita su Corrado non ha alcun carattere erotico. Se Concia era come una capra, e Gisella era fatta di frutta, e Clelia solare, Cate invece è senza volto. Corrado la percepisce come una semplice voce, prima ancora di riconoscerla visualmente. Il suo ruolo è di provocare ricordi, di sconvolgere lo *status quo* di Corrado con l'introdurvi ricordi che erano stati eliminati in uno sforzo di autoprotezione. [...] La nuova Cate, invece, è una donna che non può essere piegata e che si è maturata in un'acquisita coscienza materna e politica. A differenza di Corrado, emana il senso di un sicuro controllo sulla realtà e sugli eventi. Corrado capisce come le posizioni siano ora mutate, ed ammette la propria

imbronciarsi, senza perdere l'iniziativa. [...]. Le comperai qualche volta un rossetto che la riempì di gioia, e fu qui che mi accorsi che si può mantenere una donna, educarla, farla vivere, ma se si sa di cos'è fatta la sua eleganza, non c'è più gusto... [...] ma la gioia di quel rossetto mi diede ai nervi, mi chiarì che per me lei non era che sesso. Sesso⁴⁸¹ sgraziato e fastidioso⁴⁸². E una pena, saperla tanto scontenta e ignorante. Si correggeva, a volte, ma aveva degli sciocchi entusiasmi, delle brusche resistenze e ingenuità che irritavano. L'idea di essere legato, di doverle qualcosa, per esempio del tempo, mi pesava ogni volta⁴⁸³», e nel '39 lo stesso Pavese annotava nel *Diario*:

inferiorità. Soprattutto, Cate adempie la funzione di un richiamo di coscienza. [...] Il fatto che Cate sia attiva nel movimento della Resistenza è forse di secondaria importanza per Corrado che considera aprioristicamente l'azione politica e sociale come un indaffararsi fanciullesco. Ma lo scrutare bruciante di Cate, sulle inconsistenze di comportamento di Corrado, il suo continuo interrogare a fondo, alla fin fine scuote il sistema illusorio di Corrado e forza una certa misura di percezione autentica di se stesso. Forse Corrado – il contemplativo – può rispondere solo a questo confronto verbale» si veda A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, Longo Editore, Ravenna, 1980, pp. 96 – 111.

⁴⁸¹ Una complessità, quella del rapporto Pavese – sesso, che si esplica in tutta la produzione e trova un sapore mitico e profetico nelle parole dell'indovino Tiresia: «Non c'è dio sopra il sesso. È la roccia, ti dico. Molti dei sono belve, ma il serpente è il più antico di tutti gli dei. Quando si appiatta nella terra, ecco hai l'immagine del sesso. C'è in esso la vita e la morte. Quale dio può incarnare e comprendere tanto [...]. Il sesso è ambiguo e sempre equivoco. È una metà che appare un tutto. L'uomo arriva a incarnarselo, a viverci dentro come il buon nuotatore nell'acqua, ma intanto è invecchiato, ha toccato la roccia. Alla fine un'idea, un'illusione gli resta: che l'altro sesso ne esca sazio. Ebbene, non crederci: io so che per tutti è una vana fatica.». Tiresia spiega a Edipo, che il sesso è un dio potente, poiché possiede la vita e la morte insieme, ma è ambiguo e insidioso e l'indovino, avendo sperimentato sia l'esser uomo sia l'esser donna sentenza che esso si costituisce come un'illusione e una vana fatica. Si veda C. Pavese, *I ciechi* in *Dialoghi con Leuco'*, Mondadori, Verona, 1974, pp. 51 – 52.

⁴⁸² Il sordo fastidio che reca con sé l'immagine di una donna/casa, una donna/corpo come Elena ne *Il carcere*, si ritrova nei racconti. «Io non ero preparato a un ambiente così cittadino, e meno ancora all'intimità con la padrona di casa che, secondo Gallo, doveva risultarne. Costei non aveva altri inquilini [...] Non era più giovane, ma di pelle calda e occhi vivi sulla sua piccola statura. Notai fin dal primo incontro che si stringeva al seno la vestaglia, con troppa sollecitudine per essere innocente. Lo notai ma decisi di non farne nulla. L'idea di crearmi in casa una donna che potesse accampare su di me e sulla mia pace dei diritti, m'inquietava. [...] La mia padrona s'affacciava adesso alla porta con un piccolo sorriso, rigirandosi la sigaretta tra le dita, e mi chiedeva se poteva entrare. L'aiutavo ad accendere, poi lei si aggirava parlando e mi trattava come un uomo, e finiva per sedersi accavalciando le gambe nella poltrona accanto al letto. La segreta possibilità che accendeva i suoi occhi mi teneva tutto desto e voglioso.» si veda C. Pavese, *La città*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002. Il giovane protagonista incontra poi Maria, una ragazza che lo intriga; come sempre però rimane quella paralisi silente, che lo costringe ad una comoda ed inquieta inazione, e allora Giulia, l'amichetta di Gallo, inizia a recarsi da lui, ma è una storia di sesso e vino, null'altro. «E a Maria non sapevo rinunciare: lei mi parlava in un modo diverso da come avevo conosciuto ballerine e prostitute quell'anno», quel modo diverso di parlare rispetto alle ballerine riconduce alle pagine delle lettere, in una lettera del 1927 Pavese, giovanissimo studente di lettere, si rivolge a Milly, la soubrette che sarebbe assurta negli anni Sessanta agli onori della canzone impegnata e delle interpretazioni brechtiane. Il racconto vive proprio la parabola del ragazzo di campagna che si ritrova in città, le sue frustrazioni sembrano comporsi in quelle di una città che, nel clima ovattato del regime, coltiva una sua casalinga, fittizia «belle époque» (C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 17 – 18).

⁴⁸³ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., pp.10 - 11.

«Mistero perché non ci basti scrutare e bere in noi e ci occorra *riavere* noi dagli altri. [Il sesso è un incidente: ciò che ne riceviamo è momentaneo e casuale; noi miriamo a qualcosa di più riposto e misterioso di cui il sesso è solo un segno, un simbolo⁴⁸⁴».

«se la persona che aspetti non tornasse, non venisse mai più a cercarti, restasse dov'è, il suo coraggio avrebbe l'inutile effetto di farsi compiangere. Tu che ami tanto farti compiangere, impara quanto sia futile l'effetto.⁴⁸⁵»

Pavese nella sua inquieta, infinita e vana ricerca problematizza il concetto stesso dell'amore, proprio perché, dopo la sua delusione amorosa, non riesce a proiettarsi né a fidarsi di un'altra donna⁴⁸⁶, esacerbando il male oscuro da cui è attanagliato, quasi logorandosi volontariamente: «in sostanza mi godevo già quel piacere di rancore saziato, di occasione felicemente perduta, che è poi divenuto per me un'abitudine⁴⁸⁷.» Sempre nel '39 appuntava: «la compagnia di una persona amata fa soffrire e vivere in stato violento. Bi/sogna scegliere la compagnia di chi ci sia indifferente, ma allora il nostro rapporto con lei è pieno di riserve mentali, e si desidera continuamente star soli, e dentro di noi la si abolisce⁴⁸⁸». La paura di perdersi, di soffrire nuovamente la schiavitù di un rapporto amoroso⁴⁸⁹, la paura di essere sinceri e di denudarsi conduce alla convinzione che si possa fare a meno dell'amore che è sofferenza, relegando il rapporto con l'altro sesso ad una questione corporea, di mera fisicità, credendo illusoriamente di non soffrirne, di vincere così la donna che lo aveva a suo tempo vinto. Scriverà poi nel '50, *l'anno non finito, che non finirà* ...questi pensieri:

«L'amore è veramente la grande affermazione. Si vuole *essere*, si vuole *contare*, si vuole – se morire si deve – morire con valore, con clamore, *restare* insomma. Eppure sempre gli è allacciata la volontà di morire, di sparirci: forse perché esso è tanto prepotentemente vita che, sparendo in lui, la vita sarebbe affermata anche di più?»

⁴⁸⁴ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (15 maggio 1939), p. 154.

⁴⁸⁵ Ivi, (11 novembre 1947), p. 339.

⁴⁸⁶ «...prima di allora gli incontri e gli scontri, anche se seguiti da esaltati atti di disperazione e svenimenti, erano manifestazioni della sua esasperata sensibilità, non amori. Questa è invece la donna dell'incontro pieno. Pavese ne è pervaso, fin dal primo giorno... [...]. Perdendo questa donna perde la speranza, la tenerezza per la donna, il senso della famiglia, la sicurezza d'essere uomo, la dolcezza della paternità, l'incanto di poter aver un figlio... [...]. Dopo quel tradimento ogni donna sarà considerata e rappresentata da Pavese in tutti i suoi racconti e romanzi semplicemente come un frutto di carne o come l'espressione dell'indifferenza e dell'infedeltà...» si veda D. Lajolo, *La donna dalla voce rauca in Il vizio assurdo, Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960, pp.104 - 125.

⁴⁸⁷ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 12.

⁴⁸⁸ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (26 aprile 1939), p. 151.

⁴⁸⁹ «L'anno dei rischi grossi. Quando conobbi Anna Maria e la volli sposare. [...] Anna Maria seppe prendermi dal lato contadino, disse ch'io ero diverso dagli altri, celebrò il mio progetto di scuole rurali. [...] Con Anna Maria imparai a parlare, a non dir troppo, a mandar fiori. Tutto l'inverno uscimmo insieme, e in montagna una notte mi chiamò nella sua camera. Da quel momento mi ebbe in pugno e, senza darmi confidenza, pretese da me un abbandono servile. [...]» si veda C. Pavese, *La casa in collina*, cit., pp. 17 – 18.

Non ci si uccide per amore di *una* donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla.⁴⁹⁰»

«hai viso di pietra scolpita,
sangue di terra dura,
sei venuta dal mare.
Tutto accogli e scruti
e respingi da te
come il mare. Nel cuore
hai silenzio, hai parole
inghiottite. Sei buia.
Per te l'alba è silenzio⁴⁹¹»

E mentre continua a delinarsi lo spettro, illusoriamente allontanato, di una incapacità, di una paralisi della volontà, la terra si copre di sangue; e sia la terra sia la donna restituiscono al protagonista solamente il buio e il silenzio, rimarcando quell'effetto di risacca e quell'impossibilità di una conoscenza possibile, come nel componimento di Montale, *Due nel crepuscolo*:

«...le parole
tra noi leggere cadono. Ti guardo
in un molle riverbero. Non so
se ti conosco; so che mai diviso
fui da te come accade in questo tardo
ritorno. Pochi istanti hanno bruciato
tutto di noi: fuorché due volti, due
maschere che s'incidono, sforzate,
di un sorriso⁴⁹².»

Intanto Torino viene bombardata⁴⁹³: case sventrate, corpi devastati, macerie e tracce di fiamme che designano uno scenario cittadino solo lambito dal protagonista, che, il

⁴⁹⁰ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (25 marzo 1950), pp. 393 – 394.

⁴⁹¹ C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 15

⁴⁹² Si veda E. Montale, *Due nel crepuscolo* in *Tutte le poesie*, cit., pp. 221– 222.

⁴⁹³ «La mattina rientrai con molta gente in città mentre ancora echeggiavano in lontananza schianti e boati. Dappertutto si correva e si portavano fagotti. L'asfalto dei viali era sparso di buche, di strati di foglie, di pozze d'acqua. Pareva avesse grandinato. Nella chiara luce crepitavano rossi e impudichi gli ultimi incendi. [...] Del resto anche i tram stavano fermi, spalancati e deserti, dove il finimondo li aveva sorpresi. Tutti i fili erano rotti. Tutti i muri imbrattati come l'ala impazzita di un uccello di fuoco.» si veda C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 13. La descrizione letteraria ci restituisce mirabilmente la realtà storica registrata dai quotidiani dell'epoca, di cui si riporta la rielaborazione storica a cura di Giorgio Bocca: «Le città sono

mattino seguente all'attacco zigzagando per la città, ne registra il disordine sotto il sole estivo, spostando poi l'attenzione sulle pattuglie dei soldati, anch'esse inutili. Soltanto i soldati infatti «*si accorgevano che le donne esistevano ancora*»:

«Nella città disordinata e sempre all'erta, più nessuno osservava le donne di un tempo, nessuno le seguiva, nemmeno vestite da estate, nemmeno se ridevano. Anche in questo la guerra, io l'avevo prevista. Per me questo rischio era cessato da un pezzo. Se avevo ancora desideri, non avevo più illusioni⁴⁹⁴»

Corrado si era diretto come di consueto a lavoro, presso la sua scuola torinese; nella rarefatta atmosfera di una città paralizzata, egli passa la mattina a riordinare il registro di classe per gli imminenti scrutini e risponde al telefono, a qualche genitore che chiede conferma della sospensione delle attività didattiche:

«Borbottando nel silenzio i nomi dei ragazzi, mi sentii come una vecchia che borbotta preghiere. Sorridevo tra me. Rivedevo le facce. Ne erano morti stanotte? **La loro allegria l'indomani di un bombardamento** – la vacanza prevista, la novità, il disordine – **somigliava al mio piacere di sfuggire** ogni sera agli allarmi, di ritrovarmi nella stanza fresca, di stendermi nel letto al sicuro. Potevo sorridere della loro **incoscienza**? Tutti avevano un'incoscienza in questa guerra, per tutti noi questi casi paurosi si erano fatti banali, quotidiani, spiacevoli. *Chi poi li prendeva sul serio e diceva – è la guerra, - costui era peggio, era un illuso o un minorato.* Eppure stanotte qualcuno era morto⁴⁹⁵.»

E nella più cruda analisi e autoanalisi di una dimensione che, nella sua irrazionalità trova lo spettro di una logica ancora più assurda e paradossale, Corrado riesce – anzi ormai rappresenta l'unica forma di vita possibile – a vedersi vivere. Si concretizza pertanto una condizione di straniamento, quasi una sorta di amara ironia. Il professore sorride di quel brio incosciente che prende i suoi studenti nel momento in cui, nella città sconvolta, si palesa un giorno di vacanza da scuola, nella totale incoscienza di quella che è la tragedia reale, concreta..., il morbo latente occultato illusoriamente sotto quella sicurezza apparente dove pare trovarsi lo stesso Corrado, ma di cui sente il peso. E ancora una volta compare l'analogia con l'adolescente che ancora deve diventare adulto...e in questa risacca pare collocarsi il protagonista, che non dice tutto al lettore, anzi sorride; e il sorriso degli dei è ciò che resta al mondo, e l'uomo che sorride è colui che tutto ha capito e si pone *super partes*... la sua è una battaglia più assoluta, non esistono toni intermedi...è totale.

devastate, gli anglo – americani, padroni del cielo, le bombardano da più di un anno, le cifre della rovina appaiono, periodicamente, sui giornali: Torino 10000 case colpite (su 23000), 94000 alloggi distrutti o danneggiati, 300000 sfollati, metà dei quali costretti alla spola giornaliera fra l'impiego cittadino e il rifugio in campagna.» si veda G. Bocca, *Storia dell'Italia partigiana*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1995, pp. 142 – 144.

⁴⁹⁴ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 16.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 15.

Anche in questo romanzo compare un paradigma oppositivo al femminile⁴⁹⁶: sulla scia Concia/Elena, ritroviamo un binomio, sicuramente meno brulicante di umori della terra,

⁴⁹⁶Altro paradigma oppositivo lo si ritrova tra le schegge femminili che si aggirano attorno alla figura in trasformazione di Pablo, protagonista del romanzo dal titolo *Il compagno*, pubblicato nel 1947, sono principalmente due: Linda, fluida, indomabile e a suo modo indipendente e Gina («Anche la figura di Gina, certamente non asessuata come alcuni hanno voluto vedere, diventa sempre più legnosa, perde ogni luce propria e insperatamente salvifica per Pavese. Gina non si lamenta una sola volta neppure nelle situazioni di pericolo in cui Pablo arriva a trovarsi per la sua attività clandestina. Davanti a una donna sommessa che si rivela forte e sempre più devota, ma che non gli entra nel sangue (come invece Linda), il personaggio pavese tipico se ne sarebbe allontanato infastidito. Se qui invece accade il contrario, è per dovere politico al quale Pablo si consacra, e che la donna mostra di condividere. Quando nel finale lui le chiede di tornare a Torino, lei accetta, guardandolo con quegli occhi chinati» si veda G. Peruzzo, *La belva, la carne, l'abbraccio. L'eros nei romanzi di Cesare Pavese*, Q Press, Torino, 2005, pp. 39 – 47), tipicamente proletaria, semplice, remissiva, dai sani principi morali. Pablo nel suo processo di identificazione con l'amico Amelio («[...] Amelio, infermo, non perde il suo ascendente sul compagno che in confronto appare inconsistente, indeciso e sciatto. Sarebbe anzi più esatto dire che l'infermità attrae ed offre il pretesto per fargli visita. L'attrazione esercitata dall'uomo è dovuta infatti ad una doppia caratteristica: l'evidenza della sua appartenenza al genere maschile, sottolineata dalla richiesta di avere una donna, e l'invalidità che trova un'eco nell'inconsistenza, nella debolezza psicologica dell'altro» si veda G. I. Rosowsky, *Pavese lettore di Freud*, Sellerio Editore, Palermo, 1989, pp.112 – 115. «Ma questo romanzo, incentrato tutto sulla recentissima attualità storica e sul problema dell'impegno politico, lascia anche intravedere in filigrana l'impronta di un racconto medievale, *Li Amitiez de Ami et Amile*, che lo scrittore ben conosceva attraverso le pagine di Walter Pater citato nel 1938. L'esaltazione dell'amicizia, la lebbra che colpisce uno dei due amici allontanando gli altri da lui, la prova del sacrificio e la redenzione nel sangue sono i temi di una novella francese del Duecento e insieme lo stampo mitico di una storia contemporanea tesa a sottolineare la solidarietà e la fedeltà ad un ideale. [...]» si veda G. I. Rosowsky, *Pavese: Il romanzo deludente*, in «Esperienze letterarie», v. 25, 2000, pp. 87 – 101.), vive un rapporto fuggevole e denso con Linda, la donna che prima dell'incidente aveva un legame proprio con Amelio. Sebbene anche Linda contribuisca in parte alla maturazione di Pablo, spronandolo a lavorare, è pur vero che l'iniziazione al lavoro e alla vita adulta egli la conoscerà a Roma. Linda è un personaggio che scorre sulla pagina, non è definibile, sfugge anche al lettore, è una ragazza "che si concede" e si lascia vivere:

«[...] Devi abituarti alla mia vita. Io non voglio dipendere né da te né da altri. Nemmeno tu devi dipendere da me. [...] Mi piace viaggiare, - disse. - Non sai quant'è bello arrivare la sera in un'altra città. - Viaggiare sola, - mi diceva. - Cambiare abitudini, casa, città. Piantare ogni cosa, e per un mese, per un anno essere un'altra. - Tu lo sei sempre un'altra, - dissi. (C. Pavese, *Il Compagno*, Einaudi, Torino, 2013, pp. 48 – 49)» non è l'Amelia de *La Bella estate*, forse anche lei potrebbe porsi sulla strada di una Ginia da grande come Clelia di *Tra donne sole*:

«avevo sonno ma era bello fumare pensando a stanotte. Presi del latte per scaldarmi e sostenermi. Poi ci misi un grappino. [...] Chi sa se a Linda piace il latte. Poi pensavo che Linda come tutte le donne doveva averci il latte dentro. Mi venne in mente che il bambino succhia il latte di una mamma che ha fatto l'amore. [...] Chi sa se in prigione si può bere del latte.»

Pablo
Linda Gina

L'impossibilità di avere Linda conduce Pablo a giorni in preda al vino e alle notti insonni, fino al raggiungimento di un equilibrio a Roma; tuttavia la figura di Gina, presentata inizialmente come la Bionda, ricrea per alcune suggestioni un altro rapporto triadico, precedentemente visto:

Stefano
Concia Elena

Si pensi alla prima notte d'amore, che Pablo trascorre con Gina; sebbene non si stili tra le parole dell'io narrante l'acre profumo d'arancia, che sublima Elena, come donna – corpo – sottomessa; è pur vero che così come Stefano ne prova poi repulsione ed astio, anche Pablo non riesce a guardare Gina con tenerezza e trasporto, anzi:

nella coppia Cate/Elvira. Le donne, pur presenti nel racconto, vivono come fantasmi e spettri dell'io del protagonista. Cate, una "Concia" langarola, più dal sapore cittadino, è la donna/ricordo, croce e delizia che ancora fa emergere una qualche azione dallo stato di paralisi in cui è immerso Corrado, e come per Concia, anche per Cate si prediligono gli esterni, determinanti la fuggevolezza, il coraggio e la dimensione aperta alla lotta, alla Resistenza; una lotta che Corrado lambisce, guarda dallo spioncino, un'incapacità professata da cui emerge un senso di inadeguatezza, un senso di colpa latente:

«mi accorgo che ho vissuto un solo lungo isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a nascondersi entra dentro un cespuglio e ci sta bene, guarda il cielo da sotto le foglie, e si dimentica di uscire mai più»

Cate, rappresenterebbe, come deduce Musumeci⁴⁹⁷, nella sua dimensione presente, la funzione di richiamo di coscienza, finalizzato a scuotere Corrado dalla risacca; sebbene ella non diventi completamente terra – madre come l'Agnese della Viganò⁴⁹⁸, si presenta comunque più concreta, immersa nella storia, fisicamente «più robusta» di Corrado. Cate è la figura femminile che raffigura la storia e la sua evoluzione; è una donna che sceglie e la sua scelta la pone sullo stesso piano di Clelia (*Tra donne sole*) e Santa (*La luna e i falò*), ella compie sia una scelta di vita, quindi afferente alla dimensione personale, sia una scelta ideologica relativa alla dimensione pubblica/sociale. E ogni scelta, come abbiamo visto anche per Clelia (emancipazione e solitudine) e vedremo per Santa (emancipazione e morte), schiude inevitabili parabole e conseguenze. La scelta di essere madre e partigiana, ma di non essere più donna di qualcuno – quindi di decidere per sé – e di partecipare attivamente alla storia, di prendervi parte ponendosi in forte antitesi rispetto

«Tutta la notte stemmo insieme, su quel letto. Era di quelle donne che gli piace divertirsi. Ogni tanto dicevo: - Mi vesto. – Non andartene, - lei diceva, - chi sa se dormi un'altra notte qui con me -. La chiamavo Ginetta. Lei rideva e piangeva; non stava mai ferma. Quando si stese e non disse più niente, anch'io restai con gli occhi svegli dentro il buio. «Come sono le donne, - pensavo, - l'ha già capita che di lei non m'importa». Mi tornava una rabbia lontana, come se lei fosse qualcuna che non era, come se stare lì con lei non mi piacesse. Mi aveva detto tante cose di quei giorni – tante parole, tanti scatti, tante occhiate che le avevano fatto capire che avevo bisogno di lei. «Non è vero, - pensavo, - è una donna. Non vuol dire che è lei che mi cerca». Avrei voluto andare a casa e star solo. Dovevo averla giorno e notte nei piedi? Venne il mattino e mi svegliai che lei era già alzata. Mi faceva il caffè. [...]»

C. Pavese, *Il Compagno*, Einaudi, Torino, 2013, p. 97. «Lei mi ha sposato e se la gode» pensavo. [...] C'erano giorni che non tornavo a casa volentieri. Mi urtava pensare che l'avrei inevitabilmente trovata in attesa [...]; si veda C. Pavese, *Viaggio di nozze*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 465 – 477.

⁴⁹⁷ «Ma lo scrutare bruciante di Cate, sulle inconsistenze di comportamento di Corrado, il suo continuo interrogare a fondo, alla fin fine scuote il sistema illusorio di Corrado e forza una certa misura di percezione autentica di se stesso. Forse Corrado – il contemplativo – può rispondere solo a questo confronto verbale» si veda A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, Longo Editore, Ravenna, 1980, pp. 96 – 111.

⁴⁹⁸ All'alba della tragedia avvenuta nel cuore di Agnese, ovvero la morte di Palita, per mano dei tedeschi, la donna vive intensamente la metamorfosi della storia, diventa staffetta partigiana e in una della missioni la si vede così «Lei si chinò, si tolse le scarpe e le calze, mise i piedi larghi e piatti sulle pietre fredde, fece: - Ah! – con sollievo. Li fissava: erano scuri e deformi, con le dita tutte a nodi e storte, sembravano radici scoperte di un vecchio albero.» si veda Renata Viganò, *L'Agnese va a morire*, Einaudi Tascabili, Torino, 1994, p. 30.

alla figura di Corrado e all'immagine, già sullo sfondo, dell'altra donna del paradigma oppositivo. L'altra donna è l'Elvira, una donna che ha di Elena solo il servilismo e l'accondiscendenza e che rappresenta il passato e la dimensione dell'inazione, anch'ella è personaggio alla finestra e non persona che percorre il sentiero; non si realizza con quest'ultima l'incontro dei corpi come invece è stato per Stefano ed Elena ne *Il carcere*. Ad Elvira non rimane che il sogno inconfessato, ma presente e irrealizzabile. Corrado, infatti, è freddo e distante...è un uomo problematico, tutto concentrato su se stesso:

«in sostanza **chiedevo un letargo, un anestetico, una certezza di essere ben nascosto. Non chiedevo la pace del mondo, chiedevo la mia**⁴⁹⁹»

Rispetto a quelle che sono le proprie paure, i propri errori... non riesce a guardare oltre, non riesce a vivere; la comodità di una non vita lascia soltanto l'amarrezza e qualche rimpianto, tuttavia in lui non emergerà nessuno scatto, nessun motore di rivolta, di partecipazione attiva...rimarrà al confine, ai confini dell'esistenza...

«Tu non sai le colline
dove si è sparso il sangue.
Tutti quanti fuggimmo
tutti quanti gettammo
l'arma e il nome. Una donna
ci guardava fuggire.
Uno solo di noi
si fermò a pugno chiuso,
chinò il capo e morì
sotto il muro, tacendo.
Ora è un cencio di sangue
e il suo nome. Una donna
ci aspetta alle colline.⁵⁰⁰»

Come osserva Pedullà, «il valore, anche letterario, della Resistenza si manifesta soprattutto nella molteplicità di sollecitazioni che essa ha saputo offrire ai futuri protagonisti della cultura italiana del dopoguerra. Un lievito morale e al tempo stesso uno stimolo a interrogarsi con maggiore radicalità sul potere della scrittura e sui limiti del linguaggio, sulla necessità di salvare la memoria attraverso una trasfigurazione fantastica e sullo scarto che sempre sussiste tra le parole e le cose, o sul contrasto tra espressione e comunicazione e sul dovere della testimonianza⁵⁰¹»

«ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicani. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si

⁴⁹⁹ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 91.

⁵⁰⁰ C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 16.

⁵⁰¹ W. Pedullà, *Una Resistenza plurale* in AAVV, *Beppe Fenoglio, Scrittura e Resistenza*, a cura di G. Ferroni – M.I. Gaeta – G. Pedullà, Edizioni Fahrenheit 451, Roma, 2006, pp.13 – 18.

ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche il vinto nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso. Si ha l'impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi, tenga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli occhi. Non è paura, non è la solita viltà. Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione⁵⁰². Ci sono giorni in questa nuda campagna che camminando ho un soprassalto: un tronco secco, un nodo d'erba, una schiena di roccia, mi paiono corpi distesi. Può sempre succedere⁵⁰³.»

⁵⁰² Interessante, a tal proposito, leggere un passo del saggio di Giovanni De Luca: «Quel corpo è troppo carico di significati, di emozioni, di simboli per poter semplicemente scomparire. [...] Nel nostro corpo non tutto muore insieme: le cellule e gli organi, in tempi e in modi diversi, e poi muoiono anche le persone, qualche volta prima della morte del loro corpo. Alla fine rimane sempre un po' di vita nel corpo morto, una forma particolarissima di vita sulla quale si innesca un duplice percorso legato sia alla memoria che alla conoscenza: nel primo, il defunto viene reintegrato nella vita di chi resta attraverso ricordi che alimentano riti e credenze, valori e culture; nel secondo si trasforma in uno straordinario documento, si offre alla comprensione dei vivi permettendo di conoscere passaggi decisivi della loro storia, aspetti concettuali rilevanti della loro esistenza collettiva o più concretamente legati alla gestione del quotidiano.» si veda G. De Luca, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 6 – 7.

⁵⁰³ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 122; «Pavese manifesta la duplice necessità di parlare, sia come scrittore – poeta sia come scrittore civile. [...] Ha invece ragione colui che sottolinea l'irreversibilità di quanto è accaduto, pur di considerare la guerra in tutti i suoi aspetti, positivi e negativi, e giudicarla in modo equanime, prestando voce alle vittime di entrambi gli schieramenti, anche di quello nemico» si veda G. Güntert, *Mito poetico e coscienza etica nel romanzo La casa in collina*, in Pavese «irregolare». *La compiutezza dell'incompiuto e l'umanità degli dei*, a cura di Antonio Catalfamo, I Quaderni del CE. P.A.M., Catania, 2005, pp. 129 – 133. «Caro Monti, dopo “i gridi e le onte”, veniamo ad un bel passo d'armi. Adesso che mi hai spiegato con citazioni testuali che cos'è il mio odio del prossimo, la mia filosofia disumana, il mio superomismo, rispondo che hai mancato la prova. Se tu frequentandomi avessi avuto l'impressione che io consideravo strame per i miei cavalli l'interlocutore, allora non avrei più niente da aggiungere. Ma i testi sono testi e le frasi che tu mi citi e altre molte **di quel racconto fanno parte della confessione di un «peccatore», sono la piaga della sua coscienza**, e in più di un caso vengono dette ad altri con orgasmo, quasi a cercarsi un alibi. **Mi pare evidente che quel tal Corrado si autodenuncia, si autopunisce proprio per aver vissuto e per vivere in un certo modo – e l'autore che gli cava questo verme, sa ben altro** (e, come autore, l'ha dimostrato inventando altri personaggi che non hanno nessun bisogno di rivolgersi quel rimprovero). Del resto, **la parabola del racconto va dall'orgogliosa solitudine del protagonista, attraverso l'esempio del semplice sacrificio degli altri e dell'enormità umana degli avvenimenti, alla compunzione e umiliata semplificazione della chiusa, al suo compatire i morti**. Il rovescio di un superuomo. Come puoi accusarmi di aver descritto un rimorso? Sebbene come se, visto che Corrado ha brutalizzato una ragazza, tu ritenessi che la mia filosofia è di brutalizzare o ingannare o sfruttare le ragazze. Ti sembrano superuomini anche i tre studenti del *Diavolo* o Pablo del *Compagno*? La garanzia e la speranza della mia «futura grandezza» (stiamo seri) è una sola: **fare bene il lavoro che ci tocca (qualche volta il lavoro è cercare il lavoro) – chi fa bene il suo lavoro ha la coscienza a posto; chi no, no**. Non mi sembra una filosofia né peregrina né pastonchiana né dannunziana. Perché è questo che non ti passo. Che, in persona dei miei eroi, mi capiti di trovarmi a volte solo e amareggiato (il mondo è quello che è, e chi non si salva da sé non lo salva nessuno), non significa ch'io faccia il superuomo o l'antiuomo. Ho di meglio da fare. In questi casi concentro più che mai il mondo nel mio eventuale mestiere (congiura, chitarra, sartoria, discussione, ecc.) e aspetto l'indomani, sicuro che un indomani c'è sempre. Il cugino dei mari del Sud. È dannunziano anche lui? Legami

Il corpo si concretizza come speculare documento di “ciò che è stato”, per cui bruciarlo/occultarlo indicherebbe l’ulteriore barbarie di impedirne l’autodenuncia, ma la terra contribuisce a rivelare la macabra natura del male che imputridisce l’umanità... inoltre, la fine del romanzo decreta e preannuncia la dimensione “corporea” de *La luna e i falò*, dove il corpo di Santa viene, dopo essere stata uccisa, bruciato... : «una donna come lei non si poteva coprirlo di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. [...] L’altr’anno c’era ancora il segno, come il letto di un falò⁵⁰⁴», ma la terra resta ferita e ne denuncia il tragico evento, fungendo così da memoria e coscienza storica.

E nella complessità di un romanzo che si rivela un percorso nella storia, fatto di radici e di cespugli, di voci e di silenzi ... appare latente il tema della scelta im – possibile. Il problema

sentimentali e ottimismo militanti valevano come ritorsione polemica contro il tuo scatto. («Mi viene il sospetto che...») non accettando, come non accetto, la tua accusa di odiare tutti, dovevo pur tener conto che di maltrattati nel mio libro non ci sono che certuni, e questi certuni sono quei signori... Ci siamo spiegati? [...]» si veda C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 232 – 233. Bisogna sicuramente distanziare, almeno in parte, l’autore (che sa che la vita consiste in tutt’altro) e il suo personaggio (che si autodenuncia), infatti la storia di Corrado non può esemplificarsi nella storia di un rimorso, come afferma lo stesso Pavese, ma la sua complessità sta proprio nella complessità semantica presente alla base di qualsiasi azione, e quindi si potrebbe **dare un risalto maggiore alla presa di coscienza di Corrado**, per cui bisogna rompere l’isolamento e «trattare il reale», come «dovere etico» consapevole delle oggettive difficoltà e dello scarto presente tra il linguaggio e le cose. In una lettera di Pavese a Rino Dal Sasso del 20 marzo 1950 si può leggere: «Insomma io volevo rappresentare un esitante, un solitario che, attraverso o malgrado la sua viltà, scopre dei valori o almeno intuisce che ci sono dei valori nuovi (senso della morte, umiltà, comprensione degli altri ecc.) [...] L’arte deve scoprire nuove verità umane, non nuove istituzioni.» (C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 239 – 240). Anche Pablo ne *Il compagno* vive una presa di coscienza importante, legata anche al suo processo di maturazione, comprende infatti l’importanza della lettura e dello studio partendo dai testi al fine di poter comprendere ciò che succede e di formare una propria opinione, per comprendere i meccanismi della storia e della politica: «Avevo letto quella stampa nella notte, e già fruttava. Capii quel giorno che la stampa non serviva solamente a minacciare ma a convincere. Prima d’allora non me l’ero mai sognato. [...] e feci un giro fino in piazza a comprarmi il giornale. Allo stadio c’era stata una festa fascista, Roma era piena di camicie e di balilla, il giornale era tutto un discorso. Della Spagna parlavano appena.» C. Pavese, *Il compagno*, cit., p.110 e p. 119; inoltre Pablo, non rifiuta l’incontro con la storia, né la partecipazione ad essa; incontra, ad esempio, Gino Scarpa, che era tornato dalla guerra in Spagna, e questi incontri contribuiscono alla sua crescita e alla sua formazione, tuttavia quando quest’ultimo parte sente dentro di sé un po’ di sollievo e allora asserisce che tutti sono vigliacchi. Altro elemento che ricompare ne *Il compagno* e possiamo porre in parallelo con Stefano è proprio il carcere, quello reale, che filtra anche l’esperienza autobiografica di Pavese e ricorda alcuni componimenti poetici: «mi presero a letto e in mezz’ora buttarono in aria la casa. [...] mi misero dentro, e non avevo più dato un’occhiata alla strada o alle nuvole. Ci pensai troppo tardi. [...] “Non si sta mica male, - pensavo – basterebbe sapere se dura”. [...] **Non è star chiusi, la prigionia, è l’incertezza.**» (C. Pavese, *Il compagno*, cit., pp. 134 – 136), ed era proprio quell’esser legato al foglio di carta che rendeva Stefano ancora di più prigioniero. «Ci pensai d’improvviso che anche Amelio era dentro. “Questa volta – pensai –, siamo pace. (*Ibidem*) [...] **Se ci sono è perché l’ho voluto.** (Ivi, p. 137)». Molti sono i pensieri di Pablo la prima sera in prigione, dapprima pensa proprio ad Amelio, e il fatto di essere nella medesima condizione lo rinvigorisce, pensando inoltre di aver così assolto in parte il debito nei suoi confronti, quasi un’auto imposizione penitenziale; inoltre la sua è stata una scelta, quindi è una condizione che lo fa sentire parte di un qualcosa di importante, è un compagno. Uscito dal carcere, dovrà tornare a Torino: «Tra la prigionia e che partivo quella sera, Roma mi sembrava una nuova città, la più bella del mondo, dove la gente non capisce che è contenta. Come uno pensa che è stato bambino e dice: “L’avessi saputo. Potevo giocare”.» (C. Pavese, *Il Compagno*, cit., p. 143.)

⁵⁰⁴ C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2003, p. 173.

dei personaggi pavesiani sembrerebbe concretizzarsi nel fantasma e nella paralisi⁵⁰⁵ della scelta: per Stefano, scegliere di restare o di amare Elena, per Doro e Clelia, scegliere e accettare l'età della maturità, per Berto, scegliere di fare qualcosa, di intervenire, per Corrado, la scelta possibile sarebbe quella di accettare la responsabilità di una paternità, scegliere di combattere con le armi ... e in questa esistenza al bivio si percepisce tutta la modernità di Pavese. Tutte le scelte appaiono trampolini possibili, tutte... anche la non scelta paradossalmente. E nel romanzo *La casa in collina*, l'immagine di un uomo in perenne attesa richiama simbolicamente l'immagine del saggio che guarda i conflitti – conscio della loro inutilità e barbarie – e se ne distacca, aspettandone la fine, consapevole inoltre, delle immani conseguenze.

Più si legge il *Mestiere di vivere*, più se ne comprende il disegno. Pavese ha guardato il mondo *in primis* con occhi bambini ... ha visto e assaporato le sue langhe e la sua Torino ... ha vissuto sulla sua pelle la malattia e la morte del padre... ha provato dentro di sé l'amaro amore ..., ma ha compreso il gioco, purtroppo o per fortuna, a seconda delle interpretazioni. Comprendere il gioco funesto della vita, afferrarne la meraviglia e subire lo scherzo bruciante che cela: si è consapevoli sin dalla nascita, che avverrà la fine, eppure si lotta ... per cosa? Per chi? E quindi quale scelta diventa in realtà la scelta migliore? Quali strade avrebbero dovuto percorrere i personaggi per concedersi un istante di febbrile e apparente... illusoria felicità?

Il mondo, talvolta, non è fatto per i soggetti pensanti: il pensiero reca con sé delle ferite che solcano i sentieri dell'esistenza e si dipanano continuamente nel presente e nel futuro, simili ad onde sismiche, per cui comprendere il gioco può condurre all'*impasse*, perché tutto appare possibile anche nella sua irrealizzabilità. Sicuramente nel personaggio di Corrado si possono percepire i rilievi del tempo, le inquietudini e i "se" della storia, ma si specchia anche l'immagine di Pavese, dell'uomo "che ha capito", per cui il romanzo si delinea attraverso un climax ascendente come una denuncia e una testimonianza ancora più emblematica e significativa. La delusione dell'intellettuale vede Stefano e Corrado porsi sullo stesso piano, infatti Pavese volle che *Il carcere*, scritto nel '39 e *La casa in collina* del '48 fossero pubblicati nel 1949 nel volume dal titolo *Prima che il gallo⁵⁰⁶ canti*. Sebbene emerga forte la decisione di porre in parallelo i due romanzi, *in primis* legati dalla figura dell'intellettuale, comune ai due protagonisti, è ancor più vero che si possono esplicitare le opportune differenze, ma anche i ponti che legano e schiumano da una scrittura all'altra, tra cui intercorrono circa dieci anni. Stefano è

⁵⁰⁵ «Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale/siccome i ciottoli che tu volvi, /mangiati dalla salsedine; / scheggia fuori del tempo, testimone / di una volontà fredda che non passa. / Altro fui: uomo intento che riguarda in sé, in altrui, il bollire/ della vita fugace – **uomo che tarda / all'atto**, che nessuno, poi, distrugge. /» E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p.59.

⁵⁰⁶ «In realtà mentre pensavo, intitolando al gallo il libro, al rimorso e alla condanna e insomma a stridor di denti, vagheggiavo senza dirmelo – la gioiosa speranza del mattino.» C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 223.

confinato, quindi in una prima fase, il suo essere “un foglio di carta” legato ad una provvisorietà inquietante diventa una condizione non – scelta, mentre per Corrado rifugiarsi in collina è già una scelta di auto – isolamento.

STEFANO, <i>IL CARCERE</i>	CORRADO, <i>LA CASA IN COLLINA</i>
STESURA TRA IL '38 –'39	STESURA TRA IL '47 – '48
INTELLETTUALE	
CONFINO - non scelto	AUTOISOLAMENTO - scelto
AUTOISOLAMENTO DAI LEGAMI	AUTOISOLAMENTO DAI LEGAMI
PRECARIETÀ	
SOLITUDINE	
ELENA – CONCIA	ELVIRA – CATE
ELENA: mazzetto di fiori rossi ⁵⁰⁷	Elvira: quei fiori scarlatti del frutteto erano morti ⁵⁰⁸
ATTEGGIAMENTO CONTEMPLATIVO	

La dimensione che li trova poi complici e artefici del proprio destino è la solitudine. «Per essere solo bastava **astenersi**⁵⁰⁹». Stefano è tormentato, non solo dalla dimensione erotica e pulsante che si riflette nell'immagine di Concia – come abbiamo visto – ma il suo tormento diventa mania di solitudine: «E Stefano aveva chiamato vigliaccheria la sua gelosa solitudine⁵¹⁰». L'occasione di riscatto per Stefano potrebbe essere l'incontro con l'Anarchico, confinato nella parte alta del paese, che gli chiede un momento condiviso in nome della solidarietà, ma lui sceglie di non andare all'incontro, rinuncia all'appuntamento con la storia e con l'altro, parimenti come accade a Corrado, per il quale il riscatto potrebbe configurarsi nell'incontro con il personaggio di Cate e la partecipazione alla Resistenza. Stefano rinuncia dunque ad un rapporto umano che potrebbe confermare un'identità politica in cui non vuole riconoscersi, costringendolo

⁵⁰⁷ C. Pavese, *Il carcere*, cit., p. 81.

⁵⁰⁸ C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 70.

⁵⁰⁹ C. Pavese, *Il carcere*, cit., p. 82.

⁵¹⁰ Ivi, p. 73; «Mi era rimasta la vergogna di non essere dei loro, e avrei voluto incontrarne per i viali, discorrere. O forse godevo soltanto quel facile rischio e non facevo proprio nulla per cambiare. **Mi piaceva star solo e immaginarmi che nessuno mi aspettava**» C. Pavese, *La casa in collina*, cit., p. 18. Si pensi anche a Clelia Oitana: «Non telefonai a nessuno e nessuno sapeva ch'ero scesa a quell'albergo. Nemmeno un mazzo di fiori mi attendeva. [...] m'ero detto la prima volta che se volevo far qualcosa, ottenere qualcosa dalla vita, non dovevo legarmi a nessuno, dipendere da nessuno [...]» C. Pavese, *Tra donne sole*, cit., pp. 9 – 11.

così ad uscire dal carcere della sua solitudine e del suo auto – isolamento; un incontro che, pur con le medesime soluzioni, Corrado non può non fare: l'incontro con Cate, la sua coscienza storica e politica.

«Stefano non avrebbe voluto incontrarlo – viveva ormai di abitudini, e le convinzioni di quel tale, e quella barba, l'avrebbero scosso – ma a dargli conforto di non sentirsi abbandonato, era disposto [...]»⁵¹¹»

L'incontro dunque con l'ideale politico, con la scelta della partecipazione attiva alla storia, con un'identità politica, e come avrebbe potuto reggere tutto il processo di autoisolamento elaborato durante la seconda fase del racconto: allontanare Elena, astenersi da Annetta, allontanarsi da Giannino (o più correttamente, essere allontanato perché viene arrestato e Stefano si sente libero)? Come affermare dunque nella non – libertà (confino) la propria libertà? Eleggendo la solitudine inflitta e subita a solitudine voluta e scelta. E quali sarebbero stati i limiti della libertà, per non cadere nell'alienazione e nella disumanità? Incontrare quell'uomo, che pur nella sua *tempra inumana*, sapeva, rispetto a lui, giocare in piazza (mostrarsi alla massa) con i bambini, significava mettere in crisi quelle pareti invisibili a cui si era abituato, significava scuoterlo, significava dover ammettere la propria dis – umanità oppure significava denunciare qualcosa di più complesso e atroce... legato al periodo storico coevo all'autore, relativo anche alla solitudine concreta dell'intellettuale provocata dal regime fascista⁵¹². L'esplorazione del

⁵¹¹ C. Pavese, *Il carcere*, cit., p. 81

⁵¹² «La salute interiore che la professione politico – morale, che il contatto con la massa, dona, non è diversa da quella che nasce da qualunque lavoro, da qualunque dedizione al fare. Quando scrivi e dai dentro, sei sereno, equilibrato e felice. (MV, cit., 2 marzo 1948, p. 347)» Ma siamo nel 1948, proviamo a fare un salto indietro nel tempo: Pavese si era già dovuto scontrare con il concetto di libertà e di scelta sin dagli anni della sua formazione, infatti nel 1930 la sua tesi di laurea su Walt Whitman fu rifiutata dal professore Federico Olivero, perché giudicata pericolosa per il regime, come parimenti venne bocciata la sua domanda per un posto di assistente, dopo la laurea, come punizione da parte del regime per la sua irrequietezza culturale. Il medesimo rifiuto, sempre da Olivero, avviene anche per Fernanda Pivano, che su suggerimento di Pavese aveva chiesto per sé sempre una tesi su Whitman; tale rifiuto così ostinato e reiterato si giustifica, come sottolinea Antonio Catalfamo, con il timore di «disturbare il manovratore» di andare contro la politica culturale oscurantista, antiamericana e coercitiva del regime fascista. Si pensi alle discussioni tra Ennio Carando e Cesare Pavese alla casa editrice Einaudi:

«Tu non sei impegnato politicamente» diceva Carando a Pavese e quest'ultimo rispondeva: «E tu hai giurato, io no!». «Ma io ho giurato e tu lo sai – era la replica – perché solo così avrei potuto parlare nelle scuole ai giovani». «**E io parlo, replicava ancora Pavese, traducendo voci da tutto il mondo che potranno scuotere quest'Italia imbarbarita.**» (G. Noberasco, *La lezione come atto di vita, nello spirito socratico*, in AA.VV., *Ennio Carando e l'educazione alla libertà*, atti del Convegno del 26 aprile 1986, Comune di Savona e Liceo Classico Statale "Gabriello Chiabrera", Savona, 1987, p. 12.)

«È possibile che uno s'accosti al comunismo per amore di libertà? A noialtri è successo. [...] **Libero è solamente chi s'inserisce nella realtà e la trasforma, non chi procede tra le nuvole** [...]. Oggi va prendendo voga la teoria contraria, naturalmente giusta, che all'intellettuale, e specie al narratore, tocca rompere l'isolamento, prender parte alla vita attiva, trattare il reale. Ma, appunto, è una teoria. **È un dovere che ci si impone "per necessità storica". E nessuno fa all'amore per teoria o per dovere** (C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p.238)»

Nel riportare questi passi o nel citare il periodo della formazione dell'autore si vuole sottolineare l'aspetto problematico esistente in relazione alla dimensione politica e al concetto di libertà, si pensi al racconto dal

problema morale della non – scelta, dell'appartenenza o meno ad un'identità politica e della solitudine schiuma nella chiusa del romanzo, con l'arrivo del foglio di via e del condono. E allora si comprende che tale ricerca, non conclusa, ma semplicemente rimandata oggettivi la scelta, in una densità semantica complessa, di pubblicare insieme i due romanzi *Il carcere* (1939) e *La casa in collina* (1948) nel volume *Prima che il gallo canti* (1949).

«Per non dire, ancora, **che il personaggio di Corrado, oltre alla viltà davanti all'azione, rappresenta anche l'estremo problema di ogni azione** – l'angoscia davanti al mistero. Discutibile sarà l'aver fuso i due motivi in un'unica persona (benché non ne sia convinto), non certo – mi pare – averli sentiti come una realtà di oggi⁵¹³»

L'Anarchico, sebbene suscitò in Stefano un fascino particolare («invidiò persino l'anarchico relegato lassù»), e nella sua autenticità e forza diventi emblema di un dissenso combattente («Pensando a lui, pensando al carcere passato, Stefano sospettava un'altra razza, **di tempra inumana**, cresciuta alle celle, come un popolo sotterraneo. **Eppure quell'essere** che giocava con i bambini, **era insomma più semplice e umano di lui**⁵¹⁴»), diviene anche l'occasione per distanziarsi ancor più da quella tipologia di risposta alla storia, di impegno politico. Interessante notare che sia Stefano sia l'Anarchico vengano accomunati dalla simbologia della finestra; la «perenne finestra» dove vive l'anarchico, che simboleggia anche le numerose volte in cui egli ha agito nella storia, manifestando attivamente il suo pensiero, non si delinea come condizione assoluta della vita («Stefano fantasticava il mondo intero come un carcere dove si è chiusi per le ragioni più diverse ma

titolo *Qualche motivo* e al protagonista (racconto fortemente autobiografico) arrestato e accusato di essere **un poeta "economicamente inutile"**, in cui si esplicita la critica nei confronti del regime fascista nel modo di considerare l'attività letteraria.

Interessante inoltre riflettere su alcune riflessioni riguardo al problema della **solitudine** e consigli che Pavese scriveva alla Pivano nel 1943:

«[...] Ma non capisco perché si trovi tanto male proprio adesso che sa di poter lavorare nove ore al giorno e quindi pressoché mantenersi. Non ha sempre aspirato all'indipendenza? A meno che Le succeda come a tutti: una volta ottenutale, non sa più che farne. Si ritorna cioè a quanto Le ho sempre consigliato: **si faccia una vita interiore – di studio, di affetti, d'interessi umani che non siano soltanto di «arrivare», ma di «essere» - e vedrà che la vita avrà un significato.** [...] **La solitudine** che Lei sente, **si cura** in un solo modo, **andando verso la gente e «donando»** invece di «ricevere». [...] Fin che uno dice «sono solo», sono «estraneo» e «sconosciuto», «sento il gelo», starà sempre peggio. **È solo chi vuole esserlo**, se ne ricordi bene. **Per vivere una vita piena e ricca bisogna andare verso gli altri, bisogna umiliarsi e servire.** E questo è tutto. [...] E se le consigliavo di donarsi e non di chiedere, è perché la miglior prova che valiamo qualcosa sta nell'aver fatto qualcosa per gli altri, proprio quegli altri che lei ignora per matta bestialità. [...] **Donarsi vuol dire rispettare se stessi, anzitutto, cioè passare la propria giornata a crescere le proprie forze, il proprio valore, la propria anima e cultura, per farle servire a qualcosa.**» si veda C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 188 – 189.

«*La Casa in collina* può essere l'esperienza che ha culminato in *Ritorno all'uomo* (MV, 11 novembre 1947)» nell'articolo Pavese propone l'abbandono della «solitudine», l'apertura dell'uomo verso l'uomo, perché «l'angoscia e il sangue» degli anni della guerra non sono «la fine di tutto» (nota del MV, cit., p. 490).

⁵¹³ C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 236; «

⁵¹⁴ C. Pavese, *Il carcere*, cit., p. 84.

tutte vere, e in ciò trovava un conforto⁵¹⁵»), è sempre attesa partecipativa, non dimensione di rinuncia all'azione e alla vita. Stefano e Corrado scelgono la strada della solitudine (nessun rapporto – nessuna azione) e della contemplazione: «Solamente da una finestra o da una soglia Stefano amava goder l'aria aperta⁵¹⁶.» E così dalla dimensione a cui giunge Stefano e dal turbinio vorticoso di foglie e nomi di chi non c'era, ricompare poi il personaggio di Corrado in uno scenario storico profondamente mutato, ma che conduce alla medesima solitudine.

⁵¹⁵ Ivi, p. 75.

⁵¹⁶ Ivi, p. 32.

CAPITOLO VII

La luna e i falò

«9 nov. finito la Luna e i Falò. [...] Hai concluso il ciclo storico del tuo tempo: *Carcere* (antifascismo confinario), / *Compagno* (antifascismo clandestino), *Casa in collina* (resistenza), *Luna e i falò* (postresistenza). Fatti laterali: guerra '15 – 18, guerra di Spagna, guerra di Libia. La saga è completa. Due giovani (*Carcere* e *Compagno*) due quarantenni (*Casa in coll.* e *Luna e falò*). Due popolani (*Compagno* e *Luna e falò*) due intellettuali (*Carcere* e *Casa in collina*)⁵¹⁷»

C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, 17 novembre 1949

«C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove sono nato non lo so; non c'è da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch'io possa dire «Ecco cos'ero prima di nascere». Non so se vengo dalla collina o dalla valle, dai boschi o da una casa di balconi. La ragazza che mi ha lasciato sugli scalini del duomo di Alba, magari non veniva neanche dalla campagna, magari era la figlia dei padroni di un palazzo, oppure mi ci hanno portato in un cavagno da vendemmia due povere donne da Monticello, da Neive o perché no da Cravanzana. Chi può dire di che carne sono fatto? Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri di più che un comune giro di stagione⁵¹⁸»

Il protagonista torna al paese⁵¹⁹, non già dove è nato: non lo sa, ma al paese dove la Virgilia e Padrino l'hanno cresciuto, poiché a chi allevava un orfano, l'ospedale di

⁵¹⁷ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2012, (17 novembre 1949), p. 375.

⁵¹⁸ C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2003, p. 9.

⁵¹⁹ «*Paesi tuoi* e *La luna e i falò* sono i romanzi del male di vivere, dell'incapacità ad adattarsi, ad omologarsi alla vita stessa; riflettono un senso della vita che è l'inquieta proiezione della persona morale dello scrittore. [...]. In tutta l'opera di Pavese emerge chiaramente il legame profondo instauratosi tra lo scrittore e la sua terra, soprattutto per l'importanza attribuita all'esperienza dell'infanzia langarola; periodo di creazione di "favole", della scoperta della sessualità istintuale, dei "miti" personali, dell'inconscio. L'infanzia rappresenta

Alessandria, corrispondeva un compenso mensile. All'inizio quand'era bambino se ne vantava, poi comprese la miseria racchiusa in quel gesto; *soltanto quando morì la Virgilia scoprì che Angiolina non era sua sorella*. La stessa dimensione di incertezza che accompagna la sua nascita diventa emblema di tutta una tensione volta al bisogno di identificarsi, al bisogno di radici e alla necessità di sentirsi parte di un qualcosa; tumulto che lo conduce in un primo momento lontano dal paese, ma una volta tornato, la ricerca di Anguilla sembra palesarsi quasi come la ricerca di un'assenza:

«Un paese⁵²⁰ ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese⁵²¹ vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti⁵²²»

Anguilla, torna dunque al paese e ricorda l'estate, quella satura e festosa durante la festa per la Madonna d'agosto e rammenta la casa del Nuto, che è «sempre quella e sotto il sole sa di gerani e di leandri» e la sua scelta di lasciare la musica, perché era necessario lavorare; infatti Nuto, dopo la morte del padre, si era dedicato alla falegnameria. Il bricco e la cascina di Gaminella vivono sedimentati nel suo ricordo quasi come un mondo di fiaba, dove d'inverno si sentiva il lupo raspare nella riva. Ora sono, in realtà, solamente un luogo di miseria cupa e disperata, dove si trascina la grama esistenza della famiglia del mezzadro Valino, e del piccolo Cinto, segnato dall'essere storpio, in cui Anguilla crede di rivedere il se stesso d'un tempo, caparbiamente volendo convincersi di come non sono passati degli anni, ma solo delle stagioni. Che la sacralità del tempo ciclico non possa

la fase aurorale dell'esistenza, costituisce il periodo esistenziale in cui s'intuisce la realtà senza mediazione intellettuale, ma attraverso l'istinto, per mezzo del mito e delle fantasie legate al mistero della vita. Pavese nelle sue opere ricerca, infatti, i miti legati al principio di vita e di morte, del sangue e della violenza, del sesso e dell'enigmatico rapporto tra uomo e donna.» si veda S. D'Ortenzi, *Paesi tuoi: il mito della natura "crudele"*, Quaderni del '900, III, 2003, pp.45 – 60.

«le parole di Silvia alla rupe mi richiamavano adesso quell'antico pensiero, che non esiste paesaggio vuoto: dovunque è vissuto un ragazzo, dovunque lui ha posato gli occhi, si è creato qualcosa che resiste nel tempo e tocca il cuore a chiunque abbia negli occhi un passato. Mi tornò vivido un ricordo d'infanzia: un paesaggio come quello, sotto un cielo screziato, una brulla campagna autunnale, il mio paese.» si legga C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 49.

⁵²⁰ La dimensione del viaggio, dell'allontanamento necessario sembra quasi far da funesto presagio in questa poesia del '25:

Mi atterrisce il pensiero che io pure
dovrò un giorno lasciare questa terra
dove i dolori stessi mi son cari
perché spero di renderli nell'arte.
E più tremo pensando all'agonia
alla lunga terribile agonia
che forse andrà dinanzi alla mia morte.

[...]

Si legga C. Pavese, *Le poesie*, (a cura di) M. Masorero, Einaudi, Torino, 1998, p. 160.

⁵²¹ «...pensai che quelli per Oreste erano luoghi familiari, c'era nato e cresciuto, dovevano dirgli chi sa che. **Pensai quanti luoghi ci sono nel mondo che appartengono così a qualcuno, che qualcuno ha nel sangue e nessun altro li sa.**» C. Pavese, *Il diavolo*, cit., p. 39.

⁵²² C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 12.

essere reintrodotta, perché il tempo vigente è quello lineare della storia, è ciò che Anguilla deve sentirsi spiegare da Nuto, il suo Virgilio rusticano, che un tempo andava di festa in festa suonando il clarino, e ora vive consapevolmente la sua maturità. Di Nuto, suonatore di clarino, Anguilla aveva sentito parlare persino in America, per la precisione quando era giunto in California e vedendo quelle lunghe colline sotto il sole aveva detto «Sono a casa. Anche l'America finiva nel mare...» e così si era fermato tra pini e vigne, ma ben presto ne avrebbe scoperto l'effettivo carattere, avvertendo che alle sirene del benessere d'oltreoceano non corrispondono un senso di appartenenza e di rinsaldo delle radici, ma anzi esse acuirebbero il senso di spersonalizzazione e di sradicamento dell'individuo. Quindi un continente che diventa immagine speculare della città (città/campagna), ma – come si è visto – non esistono realtà completamente opposte, infatti anche la campagna si presenta come *continuum*, come spazio intrinsecamente dicotomico, dove il male della storia ha fatto irruzione nel mito. Come sottolinea Elio Gioanola *La luna e i falò* rappresentano una summa riassuntiva, non come mera ricapitolazione di tematiche ricorrenti, quanto originale ed espressiva intuizione di un laboratorio iniziato con *I mari del Sud*⁵²³, recuperando l'entità mitica della collina, pare che nel romanzo il binomio dicotomico città – campagna, non trovi il suo immediato lemma di confronto, ovvero propriamente la città, quindi «la campagna diventa universo e orizzonte, senza per questo costituirsi come rifugio e semplificazione degli eterni contrasti, ma inglobando in sé i motivi del conflitto mito – storia, memoria⁵²⁴ – presente,

⁵²³ «*Mari del Sud*» è pure la poesia in cui il mito del ritorno dichiara, per la prima volta, la sua necessitante presenza; costituisce infatti la presa di coscienza del sostrato mitico di tale immagine, il momento critico del suo emergere come idea – madre, come simbolo archetipo che definirà, una volta per tutte, lo spazio di ricerca ed il profilo poetico di Pavese scrittore. [...] possiamo riassumere nei termini seguenti le fasi cruciali della percezione pavesiana del mito del ritorno, come appare in questa prima elaborazione artistica: 1. Una necessità impellente, non razionalizzabile e non compresa da chi non accetti le proprie premesse assiomatiche mitiche, spinge alla fuga ed al conseguente inevitabile ritorno; 2. La fuga, come atto apparentemente immotivato, rivela la necessità di una dimensione mitica e, perciò postula un eventuale ritorno [...]; 3. Il ritorno, infine, rivela l'impossibilità del recupero del passato, e con questo anche l'infinita distanza dal mondo mitico [...]; 4. Il viaggio esperienziale del ritorno, la "queste" mitica, consiste in questa maturità: che nella scoperta stessa del proprio sostrato mitico sta pure la sua dissoluzione.» si veda A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito* in Cesare Pavese, Longo Editore, Ravenna, 1980, pp. 21 – 37.

⁵²⁴ Bruni si sofferma sul significato del viaggio, individuando come filo conduttore la dimensione della memoria; «nella memoria ci sono l'infanzia, il paese, la quotidiana tragedia del vivere. La memoria non dialoga con la realtà, ma con il mito. La memoria dialoga con la nostalgia, perché la nostalgia è il perduto che si ritrova.», lo studioso descrive il paese come infinito viaggio alla ricerca di una memoria, che ci è appartenuta e ci appartiene; dedica pertanto un momento di riflessione a Pavese e Vittorini a confronto: «ciò che unisce questi due scrittori è il sentimento del ritorno: ovvero il sentimento dell'appartenenza che si dichiara attraverso una griglia simbolica che accomuna nei luoghi dell'anima o nei luoghi della memoria il viaggio verso una ritrovata identità. [...] Entrambi, in fondo, sono scrittori della nostalgia e dell'infanzia, appunto, è la memoria nella quale si trova non solo *un tempo*, ma anche un luogo: il paese.»; quello che differisce è la dimensione mitico – sacrale, che si ritrova in Pavese: «Non per caso *la luna e i falò* rappresentano simboli archetipali di una cultura contadina che vive in tutta la ricerca di Pavese. Il mito pavesiano è fondato sulla ciclicità tempo – destino. Mito è rito. La ciclicità è tutta giocata sul rapporto morte – rinascita. [...] *La luna e i falò* si risolve nella chiarificazione mitica. [...] *Lavorare stanca* coincide con *La luna e i falò*. I personaggi si fanno destino. Il cugino che parla del suo viaggio e che vive l'attesa in

essenza – divenire, istinto – ragione e tutto riducendo ai simboli concreti e vivi di una realtà definitiva⁵²⁵». Si sublima così nel personaggio di Anguilla l'incontro tra infanzia e maturità, riscoprendo quella «sostanza fascinosa dell'originalità esistenziale», e nella dimensione dell'allontanamento l'America⁵²⁶ assume le caratteristiche dell'anti – paese.

«verso il 1930, quando il fascismo cominciava a essere “la speranza del mondo”, accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei suoi libri l'America, una America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato⁵²⁷»

Trovarsi dall'altro capo del mondo e capire che non è mutato nulla e che nulla può appartenerti realmente conduce il protagonista ad una serie di pensieri dalle tinte molto forti; egli ritorna sulle colline e lavora in un locale, dove si fa assumere anche la sua ragazza, Nora. E in una sera d'estate, fumando sotto quel cielo di stelle, ecco giungere l'agghiacciante epifania «**capii nel buio...che quelle stelle non erano mie...**», addirittura il delirio in un discorso che nasconde tutta la tragedia umana di essere parte di una moltitudine amorfa, di una folla vibrante di sconosciuti⁵²⁸, ma il discorso del protagonista restituisce al lettore un quadro nefasto intriso di violenza, degrado e solitudine:

«Adesso sapevo perché ogni tanto sulle strade si trovava una ragazza strangolata in un'automobile, o dentro una stanza o in fondo a un vicolo. Che anche loro, questa gente, avesse voglia di buttarsi sull'erba, di andare d'accordo coi rospi, di essere padrona di un pezzo di terra quant'è lunga una donna, e dormirci davvero, senza paura? Eppure il paese

Lavorare stanca chiude il cerchio con *La luna e i falò*. il superamento della cronaca impone un'armonia sul piano della riflessione mitica che diventa sempre più tensione esistenziale giocata attraverso la metafora e il rimpossessamento degli archetipi.», interessanti sono i capitoli intitolati Il tempo omerico e Il ritorno omerico, dove nuovamente si ci sofferma sulla valenza fondante del viaggio: «Il viaggio che compie Pavese si consuma letterariamente nei suoi personaggi. Ognuno dei personaggi pavesiani svolge un itinerario peregrinante. [...] Pavese ha definito il **personaggio – viaggio** [...]» si veda P. Bruni, *Il viaggio omerico di Cesare Pavese*, Edizioni Il Coscile, Castrovillari, 2003, pp. 9 – 74.

⁵²⁵ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano, 1972, pp. 353 – 390.

⁵²⁶ «L'«andare» infatti è il rimedio all'angoscia del non – essere: Anguilla, come tanti altri sradicati provenienti da tutto il mondo, è stato un nomade inquieto e non ha mai trovato un luogo dove posarsi. [...]. L'America è un posto dove non si nasce e non si muore, dove «la gente è tutta bastarda». [...]. Quest'America – deserto è la scorza vuota del simbolo un tempo pregnante e velleitario della città: *La luna e i falò* è un libro senza città, perché la città è diventata l'America, luogo dell'estrema deiezione esistenziale. [...] A ribadire la continua consapevolezza di questo «vivere sulle passerelle», cioè da una parte l'assoluta disponibilità ad inserirsi nel ritmo della «grande vita» e dall'altra a tener d'occhio continuamente il microcosmo essenziale del paese, c'è la ricorrente significazione, sotto varie metafore, del senso del «confine». [...] Anguilla rappresenta la significativa parabola dell'evasione – ritorno e [...] il recupero del paese – essenza avviene dunque nella prospettiva di un continuo stare sull'orlo.» si veda E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., pp.360 – 365.

⁵²⁷ C. Pavese, *Ieri e oggi*, in “L'Unità”, 3 agosto 1947; ora in *Letteratura americana e altri saggi*, Torino: Einaudi, 1951, p. 173.

⁵²⁸ «nella notte, solo in mezzo a tanta gente: *cheap! cheap!* Tra un urlerio che opprime [...]» sebbene con note differenti ritorna la mente a *Italy* di Pascoli, allo smarrimento del migrante nel trovarsi in una terra straniera, allo stordimento provocato dalla folla... e al momento di malinconia e di ritorno in patria con il pensiero mosso dalla voce lontana di un compatriota riportando alla mente le Alpi Apuane. Si veda C. Colicchi, *Giovanni Pascoli*, Le Monnier, Firenze, 1982, pp. 304 – 310.

era grande, ce n'era per tutti. C'erano donne, c'era terra, c'era denari. Ma nessuno ne aveva abbastanza, nessuno per quanto ne avesse si fermava, e le campagne, anche le vigne, sembravano giardini pubblici, aiuole finte come quelle delle stazioni, oppure incolti, terre bruciate, montagne di ferraccio. Non era un paese che uno potesse rassegnarsi, posare la testa e dire agli altri "Per male che vada mi conoscete. Per male che vada lasciatemi vivere. Era questo che faceva paura⁵²⁹»

Nessuno lì si era mai fermato veramente, né aveva toccato con le proprie mani le colline, sopraggiungeva allora il giorno in cui qualcuno per toccare qualcosa e per farsi conoscere – dice il protagonista - strozzava una donna, le sparava nel sonno, le rompeva la testa con una chiave inglese... e la pagina si intride di inquietudine, di cronaca nera. Un abbozzo di scrittura che cerca di riprodurre l'acre sapore di alcune pagine americane, ma che rivela piuttosto la paura di un uomo di essere abbandonato e di non sentirsi parte di nulla, l'assenza di un paese, l'assenza di radici...quali sono le radici di Anguilla? L'importanza di una nuova famiglia, ma l'incapacità di creare una relazione stabile produce un senso di angoscia. Quando non si hanno radici, ogni luogo può essere il tuo paese, dove il possessivo ha la valenza di una nota evanescente...non esiste, potresti essere ovunque... ma se da un lato la *religio domi* prevedrebbe la fuga e il ritorno, è vero anche che il ritorno senza qualcuno che attenda, diviene inutile, insignificante... come lo era stato per Clelia (*Tra donne sole*) e ancora una volta restituirebbe all'individuo la sua consapevole solitudine al mondo e il suo essere insignificante **«ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna – dormivo all'Angelo e discorrevo col Cavaliere – , ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi non c'erano più⁵³⁰»**; addirittura, per sconfiggere l'anonimato dell'esistenza e la sua effimera natura, Pavese adduce come conclusione la presenza di alcuni possibili delitti ai danni delle donne, perché la donna/terra non appartiene all'uomo, anch'essa è libera e misteriosa, e l'uomo vorrebbe poterle dormire accanto senza averne paura, possedendo dunque donna e terra, senza l'amara consapevolezza del possibile e inevitabile abbandono...

«Fa un sole su questi bricchi, un riverbero di grillai e di tufi che mi ero dimenticato. Qui il caldo più che scendere dal cielo esce da sotto – dalla terra, dal fondo tra le viti che sembra si sia mangiato ogni verde per andare tutto in tralcio. È un caldo che mi piace, sa un odore: **ci sono dentro anch'io a quest'odore, ci sono dentro tante vendemmie e fienagioni e sfogliature, tanti sapori e tante voglie che non sapevo più d'aver addosso. [...] Qui nel paese più nessuno si ricorda di me**, più nessuno tiene conto che sono stato servitore e bastardo. Sanno che a Genova ho dei soldi⁵³¹»

Quell'odore, fatto di viti cotte al sole, di radici e intriso del sole estivo si diffonde nella pelle e sembra provenire dalla terra, e in quel profumo antico il protagonista incontra

⁵²⁹ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 23.

⁵³⁰ Ivi, p.74.

⁵³¹ Ivi, p. 29.

nuovamente se stesso, ritrova il “ragazzo che scappa”, protagonista di tanti componimenti lirici, e in quell’odore della terra ci sono le sue radici... Un giorno decide di tornare al casotto di Gaminella, dove c’è il mezzadro Valino⁵³², lo accolgono le donne e Cinto, un ragazzino segnato dal marchio della diversità, reduplicandosi il passato di Anguilla in un processo di identificazione – diversità con questo nuovo nucleo familiare, si profilano due linee parallele divergenti nella conclusione finale, «perché la storia di Anguilla è quella di un’emersione da quel fondo primitivo di miseria, mentre la storia di Valino e dei suoi ha uno sbocco tragico nell’incendio e nel suicidio⁵³³».

Della terra di diverso c’è che essa può cambiare padrone, e allora anche alcuni coltivi ...alcuni ricordi tendono a svanire; ma le ferite, le crepe della terra quelle permangono e bruciano nelle carni. Nel sentire Nuto parlare degli effetti della storia e dei partigiani si comprende il dramma di chi la storia la vive, la subisce e ne comprende i limiti. Uno dei limiti è proprio l’ignoranza:

- Siamo troppo ignoranti in questo paese. Comunista⁵³⁴ non è chi vuole. [...]

⁵³² «Poi Nuto mi aveva detto: - Tu in Gaminella non mangiavi tutti i giorni... - Non scherzava più adesso. Eppure non vi toccava spartire. Adesso il casotto l’ha comprato la madama della villa e viene a spartire i raccolti con la bilancia...Una che ha già due cascine e il negozio. Poi dicono i villani ci rubano, i villani sono gente perversa...» (C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2003, p. 30). Si legge poi nel racconto “*Lavorare è un piacere*”: « - Lavorare è un piacere, dissi un giorno al massaro, che mi riempiva il cesto d’uva da portare alla mamma. - Fosse vero, - rispose, - ma c’è che non ne ha voglia. Quel massaro era un tipo severo, che il più del tempo stava zitto e sapeva tutti i trucchi della vita in campagna. Comandava anche a me qualche volta, ma per scherzo. Aveva terre sue, una cascina oltre Belbo e ci teneva dei massari. [...] erano due, il vecchio e il giovane, e ridevano: - Lavorare è un piacere, - dissi anche a loro, quell’anno che i miei si arrabbiavano perché in città c’erano disordini. - Chi lo dice? - risposero. - Chi non fa niente, come te. - Lo dice il massaro. Allora risero più forte. - Si capisce, - mi dissero, - hai mai sentito dir dal parroco che andare in chiesa sia mal fatto? Capii che il discorso diventava di quelli che si facevano in casa quell’anno. - Se non vi piace lavorare, - dissi, - vi piace raccogliere frutti. Il giovane smise di ridere. - Ci sono padroni, disse adagio, - che dividono i frutti senz’aver lavorato. Lo guardai, rosso in faccia. - Fate sciopero, - dissi, - se non siete contenti. A Torino si fa. Allora il giovane guardò suo padre, mi strizzarono l’occhio e tornarono a ridere. - Prima dobbiamo vendemmiare, - disse il vecchio. - poi vedremo. Ma il giovane scosse la testa e rideva. - Non farete mai niente, papà, - disse adagio. Difatti non fecero niente, e in casa mia si continuò a piantar baccano sui disordini d’impiegati e operai che eran stati guastati dalla facile vita degli anni di guerra. Io ascoltavo e tacevo, e pensavo agli scioperi come a una festa che permetteva agli operai d’andare a spasso. Ma un’idea – da un principio non fu che un sospetto – m’era entrata nel sangue: lavorare non era un piacere nemmeno in campagna. E stavolta sapevo che il bisogno di vedere il raccolto e portarselo a casa, era ciò che impediva ai villani di fare qualcosa.» (si veda C. Pavese, *Lavorare è un piacere*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 192 – 193.) Il giovane matura dunque la consapevolezza del sacrificio nella dimensione lavorativa, inoltre la terra impone all’uomo ritmi continui e ben definiti, per cui non si può pensare di scioperare se la vigna è pronta per la vendemmia, altrimenti andrà perso tutto il lavoro di un anno.

⁵³³ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell’essere*, Marzorati, Milano, 1972, p. 370

⁵³⁴ «Anche l’adesione al partito comunque, non assume i caratteri di un momento “espiatorio” o di copertura, ma rappresenta invece lo sforzo cosciente di inserirsi all’interno del dibattito culturale con la consapevolezza di rendere pubbliche, attraverso la scrittura, non solo alcune sue simpatie ideologiche, ma anche le polemiche ed i dubbi che quelle stesse scelte politiche comportavano. [...] Pavese è infatti consapevole di tale conflittualità se egli stesso si riconosce incapace di dare una risposta assertiva e definitoria al suo atteggiarsi controverso ed apparentemente dicotomico tra posizioni idealiste e marxiste:

- Gli dissi che aveva ragione, ma dovevano muoversi nel '45 quando il ferro era caldo. Allora anche il Ghigna sarebbe stato un aiuto. – *Credevo tornando in Italia di trovarci qualcosa di fatto*. Avevate il coltello dal manico...
- Io non avevo che una pialla e uno scalpello, - disse Nuto. [...]
- della miseria ne ho vista dappertutto, - dissi. – Ci sono dei paesi dove le mosche stanno meglio dei cristiani. Ma non basta per rivoltarsi. La gente ha bisogno di una spinta. Allora avevate la spinta e la forza... C'eri anche tu sulle colline?⁵³⁵

Inizia ad emergere qui la questione cruciale della partecipazione alla Storia e della scelta, ma Anguilla sembrerebbe trovare la soluzione che i suoi antecedenti letterari non erano riusciti ad individuare, sollevando la propria coscienza da ogni assillo e giustificandosi con la motivazione della **sua assenza**; egli sembrerebbe asserire infatti «Io non c'ero». Inoltre serpeggia e si forgia durante la narrazione l'amara e lucida consapevolezza che nulla è cambiato, che le crepe sociali e le ingiustizie continuano ad esserci, anzi che come sempre accade, è la gente, con meno mezzi, ad aver subito le conseguenze peggiori. L'immagine di Anguilla, che passeggia per il suo paese, sembra tratteggiare i sentieri e i filari ordinati delle vigne delle Langhe, che disegnano le colline... lo si segue lentamente, mentre si dirige al casotto della Gaminella. Valino non c'è, e Anguilla trova delle donne nell'aia, nere e consunte dal lavoro, che lo informano del rientro sul tardi del mezzadro. Nel frattempo allora decide di andare un po' nei luoghi d'un tempo, per vedere ad esempio se quella vite, se i noccioli ci sono ancora...: «Era strano come tutto fosse cambiato eppure uguale. Nemmeno una vite era rimasta delle vecchie, nemmeno una bestia; adesso i prati erano stoppie e le stoppie filari, la gente era passata, cresciuta, morta; le radici franate, travolte in Belbo – eppure a guardarsi intorno, il grosso fianco di Gaminella, le stradette lontane sulle colline del Salto, le aie, i pozzi, le voci, le zappe, tutto era sempre uguale, tutto aveva quell'odore, quel gusto, quel colore d'allora.⁵³⁶»

E mentre Anguilla racconta un po' della sua storia a Cinto, quest'ultimo ricorda che avevano trovato un tedesco morto sotto la terra, una terra – denuncia, che rivela le atrocità della guerra e schiude all'uomo le sue orribili nefandezze. Improvvisamente poi, tra uno schiamazzo di voci femminili, riappare il Valino, interrompendo il colloquio tra i due. La *religio ruris* che regola la vita di chi fonda la sua esistenza con quella della terra come Valino, a cui si affiancano: Vinverra e i contadini di Mombello, riporta nella sua cruda semplicità quelle che sono le dimensioni amorfe e inquiete dell'uomo:

- C'è un'uva bella quest'anno, - gli dissi, - manca solo un po' d'acqua.

«dovremmo prima decidere se siamo marxisti o idealisti, e io per il primo non saprei cosa rispondere.» si veda V. Binetti, *Cesare Pavese. Una vita imperfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra*, Longo Editore, Ravenna, 1998, pp. 132 – 138.

⁵³⁵ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., pp. 27 – 28.

⁵³⁶ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 36.

- **Qualcosa manca sempre**, - disse il Valino.

Si evince così in una frase epigrafica, così tipica dei contadini, più abituati al silenzio che alla parola, tutta la complessità della dimensione umana. L'umanità, infatti, anela in modo imperituro ad un senso di completezza, vacuo e impossibile... agognando anche la presenza nella storia, in una storia che rivela smarrimento e caduta di ogni certezza, svelando la caducità di un'esistenza intrisa di turbamento:

«Cinto stava a sentirci, a bocca aperta. Chi sa quanti, dissi, ce n'erano ancora sepolti nei boschi. Il Valino mi guardò con la faccia scura – gli occhi torbidi, duri. – Ce n'è, - disse – ce n'è. Basta aver tempo di cercarli -. Non mise disgusto nella voce, né pietà. Sembrava parlasse di andare a funghi, o a fascine. Si animò per un momento, poi disse: - Non hanno fruttato da vivi. Non fruttano da morti⁵³⁷.

Scendemmo la riva sotto la volta fredda degli alberi, ma bastava passare nelle pozze scoperte, al sole, per sentire l'afa e il sudore. Io studiavo la parete di tufo, quella di fronte al nostro prato, che sosteneva la vigna del Morone. Si vedevano in cima, sopra i rovi, sporgere le prime viti chiare e un bell'albero di pesco con certe foglie già rosse come quello che c'era ai miei tempi e qualche pesca cadeva allora nella riva e ci sembrava più buona delle nostre. Queste piante di mele, di pesche, che d'estate hanno foglie rosse o gialle, mi mettono gola ancora adesso, perché la foglia sembra un frutto maturo e uno si fa sotto, felice. Per me tutte le piante dovrebbero essere a frutto; nella vigna è così⁵³⁸.

Per chi non è mai partito, per chi ha continuato il suo rapporto linfatico con le proprie radici poteva accadere: «come succede in questa valle a tanti – di venir su come una pianta, d'invecchiare come una donna o un caprone, senza sapere cosa succede di là dalla Bormida, senza uscire dal giro della casa, della vendemmia, delle fiere.⁵³⁹»

Riecheggia come brusio antico e rovente il sapore di una mitologia di cui si nutrono la terra e suoi figli; la campagna estiva, quella che il ragazzo incontra durante le vacanze è un paese di verdi misteri. Il binomio capra – donna intesse tutto il componimento intitolato *“Il dio – caprone”*, che Pavese aveva composto nel '33 e gli stessi protagonisti ricompaiono nel discorso silenzioso del protagonista de *La luna e i falò*, che paragona la gente del paese, quella che non è mai partita, ad una pianta... oppure ne rimarca l'abbruttimento dovuto al tempo che passa come accade per la donna o per un caprone. E l'amplesso produce una metamorfosi sia nel corpo della capra sia in quello della donna, metaforicamente i versi seguono l'amplesso della donna e quello della capra, introducendo nell'immaginario erotico l'equivoca immagine della biscia, ma nel notturno emerge una sessualità selvaggia, aspra e violenta:

⁵³⁷ Ivi, p. 40.

⁵³⁸ *Ibidem*, pp. 40 – 41.

⁵³⁹ Ivi, pp. 43

«Ma nessuno conosce se passa la biscia
dentro l'erba. Ci sono le capre che vanno a fermarsi
sulla biscia, nell'erba, e che godono a farsi succhiare.
Le ragazze anche godono, a farsi toccare.

A levar della luna...
Altrimenti si drizza il caprone. Saltando nel prato
sventra tutte le capre e scompare. Ragazze in calore
dentro i boschi ci vengono sole, di notte,
e il caprone, se belano stese nell'erba, le corre a trovare.
Ma, che spunti la luna: si drizza e le sventra.⁵⁴⁰»

E mentre i villani con fatica lavorano la terra e all'alba essa ha il colore dei volti bruciati, Anguilla continua il suo viaggio e chiacchiera con il Cavaliere, di cui si racconta la tragedia che aveva spezzato la sua vita, ovvero la morte del figlio, suicida... e allora il Cavaliere rammenta che per lui aveva piantato degli alberi: «Ho voluto che qui in cima alla collina la terra fosse sua, come piaceva a lui, libera e selvatica» come il parco dov'è stato ragazzo... Era un'idea. Quella macchia di canne e, dietro, i pini rossastri e l'erba sotto, rigogliosa, mi ricordavano la conca in cima alla vigna di Gaminella. Ma qui c'era di bello ch'era la punta della collina e tutto finiva nel vuoto. – in tutte le campagne, - gli dissi – ci vorrebbe un pezzo di terra così, lasciato incolto... Ma la vigna lavorarla, - dissi.⁵⁴¹»

La terra incolta e selvaggia, quella terra estiva incontrata ne *Il diavolo sulle colline*, è quella terra incolta, vergine che si vorrebbe incontrare... e nel suo ripercorrere il paese, nel suo contemporaneo itinerario “dantesco⁵⁴²” guarda di là da Canelli e vede delle crepe. Erano i segni lasciati dai falò, come delle ferite di terra bruciata, sicché Anguilla si chiede a

⁵⁴⁰ C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2012 pp. 78 – 79; «appunto la divinità della Terra e del Vino, della follia del bere e delle orge sulle colline, fra i vigneti, ma, come fa spesso Pavese, è anche figura del demonio che si incarna nel caprone. Il dio – caprone è al tempo stesso l'incarnazione del demonio e l'essere partecipe del corteggio di Dionisio. Egli non è un essere solare, ma notturno, ctonio. [...]» G. B. Squarotti, *La poesia, il sacro e il pătinoire*, Gemmarò editori, Sestri Levante, 2009, pp. 104 – 109; «Qui affiora evidente il tema della scoperta del sesso, che sarà uno dei motivi conduttori della poetica del mito; ma anche un primo abbozzo di identificazione tra il ferino e l'umano nell'ambito rustico, quasi una emblematica e schematica anticipazione del cosmo preolimpico evocato dal ricordo di tanti protagonisti dei *Dialoghi con Leucò*. [...] Nella seconda strofa, il sesso è veramente *all pervading*: campeggia con tutta la sua prepotente sessualità il dio – caprone, simbolo sintetico delle misteriose, paniche forze della campagna, in cui sangue, sesso, mistero notturno si fondono fino al punto di assumere una dimensione divina. [...]» si veda G. Cillo, *La distruzione dei miti*, Nuove Edizioni E. Vallecchi, Firenze, 1972

⁵⁴¹ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 47.

⁵⁴² «Io sono come pazzo perché ho avuta una grande intuizione – quasi una mirabile visione (naturalmente di stalle, sudore, contadinotti, verderame, letame ecc.) su cui dovrei costruire una modesta *Divina Commedia*» si veda C. Pavese, *Lettere 1945 – 50*, cit., p. 1949; «e l'opera letteraria si trasforma in una sorta di inchiesta sul significato e sul valore della vita, con la conseguenza di un estremo coinvolgimento personale dell'autore, che nella vicenda romanzesca proietta e mette in discussione il senso (e la legittimità) del suo operato di uomo e di artista.» si veda T. Scappaticci, *Tra “monotonia” e sperimentazione: la ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2009, p. 208.

che cosa possano mai servire quei fuochi che segnano così la terra, ed è Nuto (Virgilio), la guida di sempre, a descriverne l'importanza, in quanto essi svegliano e ritemprano l'antica madre: **«Eppure, disse lui, non sapeva cos'era, se il calore o la vampa o che gli umori si svegliassero, fatto sta che tutti i coltivi dove sull'orlo si accendeva il falò davano un raccolto più succoso, più vivace»⁵⁴³**»

E nell'immaginario contadino non può mancare la donna notturna e misteriosa: la Luna. Oltre ai falò, infatti, è fondamentale conoscere e rispettare i ritmi lunari, e allora Anguilla cerca un po' di ribattere con Nuto, dicendo che queste sono soltanto superstizioni, ma sa benissimo che non è così:

«...rimuginavo che non c'è niente di più bello di una vigna ben zappata, ben legata, con le foglie giuste e quell'odore della terra cotta dal sole d'agosto. **Una vigna ben lavorata è come un fisico sano, un corpo che vive, che ha il suo respiro e il suo sudore.** E di nuovo, guardandomi intorno pensavo a quei ciuffi di canne e di piante, quei boschetti, quelle rive – tutti quei nomi di paesi e di siti là intorno – che sono inutili e non danno raccolto, eppure hanno anche quelli il loro bello – **ogni vigna la sua macchia** – e fa piacere posarci l'occhio e saperne i nidi. **Le donne, pensai hanno addosso qualcosa di simile.** [...] **Anche la storia della luna e dei falò la sapevo. Soltanto, m'ero accorto, che non sapevo più di saperla.**⁵⁴⁴ [...] **Potevo spiegare a qualcuno che quel che cercavo era soltanto di vedere qualcosa che avevo già visto?**⁵⁴⁵»

D'altronde scoprire la terra natia significa esplorare le passioni, i cicli della terra, i succhi misteriosi delle radici, ma anche la brutta violenza di una vita amara, fatta di duro lavoro, senza sfogo come quella di Valino, che frustava le donne di casa e Cinto. L'immagine di Valino riconduce alle pagine di *Paesi tuoi* e alla reazione di Talino/Vinverra nei confronti di Gisella: possesso/rabbia/sexualità/gelosia. Se il sesso è l'epicentro della vita sensitiva e la manifestazione più esplicita della sanguigna vitalità del selvaggio, la donna diviene naturalmente il simbolo e il centro dell'istintività rurale, una sorta di correlativo oggettivo della natura e della terra. «Gisella rappresenta il polo d'attrazione per la sua dirompente carica sessuale e, insieme, un enigma sfuggente per uomini ansiosi di possederla, decisi a confermare l'immutabilità delle leggi primordiali della natura o a cercare, attraverso di lei, di penetrarne il segreto»⁵⁴⁶. La reazione di Gisella alla mancanza di rispetto di Talino, provoca poi altra violenza da parte del padre/padrone, una violenza ingiusta⁵⁴⁷ che vede

⁵⁴³ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 51

⁵⁴⁴ Ivi, pp. 52 – 53.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 55.

⁵⁴⁶ T. Scappaticci, *Paesi tuoi e l'immersione nel «selvaggio»* in *Cesare Pavese: il mito, la donna e le due Americhe*, a cura di Antonio Catalfamo, I Quaderni del CE. P.A.M., Santo Stefano Belbo, 2003, pp. 45 – 64.

⁵⁴⁷ E ancora una sorda violenza, amara e cruda quella che vede Moro, un ex galeotto, sul corpo di Bianca, anch'esso prono, floscio e biancheggiante. L'uomo, ancora una volta, manifesta l'orrenda mimesi nel selvaggio/bestia. Nel racconto *La draga* la natura in tormento, sotto i rovesci di un temporale, vede due bagnanti in balia dei flutti agitati e tormentosi, sicché la spavalderia iniziale si trasforma in tragedia. Clara

questa ragazza a terra, trattata come fosse una scarpa, mugolante e dalle movenze di un serpente... e Berto resta un inerme spettatore: uno spettatore che incapace di qualunque reazione, osserva la drammaticità della scena, comunicandoci solo la rabbia per quel vecchio e per il suo comportamento. Quella rabbia che non riesce ad emergere completamente nel lettore de *La luna e i falò*, dal momento che il narratore giustifica questi atti drammatici mettendo in risalto le condizioni di miseria e il sentimento di rabbia dello stesso Valino, soggiogato da un destino immutabile, (il gioco sottile collega anche a livello onomastico i due personaggi T (V) – alino). E mentre riscopre e rivive i luoghi di un tempo, Anguilla si reca a Canelli, «che gli piaceva poiché lì tutto finiva, perché era l'ultimo paese dove le stagioni non gli anni s'avvicinano», e in questo viaggio la terra rivela ancora gli orrori della guerra...

«...il sangue era corso per quelle colline come il mosto sotto i torchi⁵⁴⁸»

Il ritorno si intesse con un duplice racconto, la delusione storica del dopoguerra che testimonia nel letto bruciato di un falò, nel macabro ritrovamento di cadaveri tra le rive e i pianori della Gaminella, l'assenza di vittorie e di cambiamenti positivi, tutto era

viene ingoiata dal fiume in piena, l'amica tenta disperatamente di salvarla, chiede poi aiuto a due uomini. La crudeltà poi dell'atto e della ferita, lo stupro della ragazza, emerge ancor più dall'aridità e dal cinismo di Moro (C. Pavese, *La draga*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 544 - 555): Moro lo tenne. – Non va lontano. Io la stanco una donna. Guarda. La ragazza era travolta dalla corrente. Senza direzione, era finita proprio nel mezzo del fiume e le sue braccia non davano più se non radi spruzzi. Filava rapida verso la diga. – Non sa nuotare, però il suo servizio l'ha fatto, - disse Moro. E queste due figure che nulla hanno di umano, soltanto l'involucro; mentre tutto il resto è fibra bestiale, lasciano morire la donna nel fiume, un'altra donna; dopo aver abusato di lei, e l'unico rammarico di Aurelio è quello di non aver goduto come l'amico. La natura devastata e agitata dal temporale è preludio della tragedia imminente e nel suo consumarsi sotto gli scrosci dell'acquazzone estivo; ma neppure la pioggia può lavare lo squallore di questa triste storia. È un racconto completamente diviso in due momenti: il primo sembrerebbe alludere alla spavalderia delle due donne, al gioco delle bagnanti, che sfidano un po' la natura selvatica, divenendone vittime; nonostante si parli del carattere misogino del racconto, la seconda parte potrebbe invece essere una lucida illustrazione della pochezza del maschio, brutto, istintivo e disumano. Il racconto non restituisce un'immagine dignitosa dell'uomo, anzi il dialogo conclusivo ne mette in rilievo, con estrema amarezza, il profondo squallore.

⁵⁴⁸ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 69; la dinamica truce di una madida terra di morte la si ritrova nelle campagne dell'Agnese, protagonista del romanzo *L'Agnese va a morire* della Viganò, nel racconto emiliano la vita dei partigiani e delle staffette si intesse con il paesaggio, che diventa un personaggio che talvolta risulta coadiuvare l'azione, altre volte pare simboleggiare l'inutilità e il massacro della lotta. Nel romanzo di Pavese, non si ritrovano descrizioni riguardo azioni di guerriglia o informazioni circa attacchi o tattiche della lotta partigiana, tuttavia la terra calpestata da Anguilla nel suo viaggio simbolico con Nuto, sembra restituire attraverso crepe e succhi il morbo crudele della guerra, che tra quelle colline si è consumata, fatta di sangue e falò. «Santa scappò sulle colline con i partigiani. Nuto sapeva adesso sue notizie a caso, da chi passava di notte a fargli una commissione, e tutti dicevano che adesso girava armata anche lei e si faceva rispettare. Non fosse stato della mamma vecchia e della casa che potevano bruciargli, Nuto sarebbe andato anche lui nelle bande per aiutarla. (C. Pavese, *La luna e i falò*, cit. p. 170.)», in parallelo si leggano i passi tratti da *L'Agnese va a morire*: «Gridi, comandi, imprecazioni; voci secche, inumane, voci tedesche. E si levarono urli di donne, proprio come quella sera, e una fiamma alta, prima chiara, poi rossa, che si spiegò contro il cielo. – Bruciano le case dell'argine, - disse l'Agnese. [...] Col binocolo l'incendio si vedeva bene: erano proprio le case dell'argine che bruciavano. Fatte di assi, fecero un falò che durò poco. [...] Un taglio netto fra terra bruciata e terra nutrita, un limite, un confine.» Renata Viganò, *L'Agnese va a morire*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 91 – 120.

immutato, anzi la miseria e le ombre si erano acuite, e la dimensione della lotta antifascista combattuta sulle colline piemontesi nonché il drammatico ricordo delle case bruciate e del terrore provato è tuttora molto vivo nelle persone che hanno vissuto quei momenti e li raccontano, siano essi stati forzati spettatori o protagonisti come le staffette partigiane⁵⁴⁹.

Se all'interno della raccolta poetica si individua come figura latente quella del "ragazzo che scappa" delineando così una possibile crescita ed un probabile ritorno, è vero anche che come summa conclusiva ne *La Luna e i falò* il personaggio di Anguilla, diviene quel ragazzo, un ragazzo divenuto adulto, ma allora che cosa poteva mai significare crescere? Da ragazzo Anguilla pensava fosse semplicemente fare delle cose difficili, tuttavia poi:

«non sapevo che crescere vuol dire andarsene, invecchiare, veder morire, ritrovare la Mora com'era adesso⁵⁵⁰»

Il ritorno pare restituire un tempo immutato, Anguilla prova a "svegliare" Cinto, Nuto tuttavia gli fa notare che non c'è bisogno di andare in America: «L'America è già qui. Sono qui i milionari e i morti di fame⁵⁵¹», anzi la guerra non aveva fatto altro che esacerbare e rendere più evidenti tali discrepanze sociali. L'ultimo romanzo diviene viaggio esclusivo della memoria, di un passato che non potrà più essere e di un presente mutilo. La componente memoriale, non è relegata, però, a piccoli frammenti, quindi più sullo sfondo come si è visto per Clelia (*Tra donne sole*), ma si pone in parallelo alla sezione riservata all'indagine del presente, acquistando spazio narrativo. Le due dimensioni sono strettamente connesse, il presente diviene stimolo per il recupero di esperienze legate all'infanzia e al periodo della scoperta, mentre il passato consente di indagare sulla condizione complessa attuale. Il tempo mitico/primordiale è solo quello sedimentato nella memoria, il presente reale del racconto è quello storico, quello in cui a dispetto del tanto sangue versato sulle colline, dei tanti cadaveri ancora sepolti nei boschi, i rapporti di forza non sono mutati e la miseria contadina continua a non dare tregua. Se quella di *Paesi tuoi* ancora poteva dirsi una brutalità primitiva e ancestrale, quella de *La luna e i falò* è la brutalità della rabbia impotente che per chi, come Valino, si sente prigioniero di un destino immutabile, si fa follia distruttiva, cancellando in un incendio Gaminella con tutto ciò che per Anguilla significava: «era in quelle sere che una luce, un falò, visti sulle colline lontane, mi facevano gridare e rotolarmi in terra perch'ero povero, perch'ero

⁵⁴⁹ Vivere in Piemonte per alcuni anni è stato per me un valore aggiunto sia per ciò che concerne la ricerca sia come esperienza di vita che porterò sempre nel cuore; la possibilità di seguire le tracce di Pavese, l'immaginario delle Langhe, rivedere i posti di cui parla e provare a leggere i suoi versi con la luna che illumina le Langhe, vivere l'arsura estiva e i suoi colori, tutto ha rappresentato un'occasione indescrivibile. Inoltre questa terra denuncia costantemente le tragedie della storia, ma ne porta con sé soprattutto la fierezza della partecipazione e dell'azione, girando per le Biblioteche delle Resistenze oppure ascoltando e/o leggendo le interviste dei partigiani e delle staffette si avvertono queste radici forti e fiere che consentono di entrare nella storia e di riviverla con gli occhi e il cuore di chi l'ha scritta.

⁵⁵⁰ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 75

⁵⁵¹ Ivi, p. 50.

ragazzo, perch'ero niente. [...] Adesso a pensarci rimpiangevo quei tempi, avrei voluto ritrovarmici⁵⁵²»

«il bello di quei tempi era che tutto si faceva a stagione, e ogni stagione aveva la sua usanza e il suo gioco, secondo i lavori e i raccolti, e la pioggia o il sereno.⁵⁵³»

Il protagonista poi, ci riconduce ai tempi spensierati della prima giovinezza, alla scoperta della sessualità, quando osservava Silvia, Irene e Santina⁵⁵⁴ alla Mora, e i ricordi sono così vivi che pare che il tempo non sia trascorso; un aflore di mosto selvatico, intriso di sapori e colori della terra, appare tra le descrizioni dei personaggi e dei luoghi:

«Santina aveva le **scarpette rosse**⁵⁵⁵»

«Irene...aveva raccolto dei **fiori gialli**. Me li ricordo come fosse ieri⁵⁵⁶»

«Silvia era nera di capelli, vestita di rosso, meno alta d'Irene, ma tutt'e due figuravano più della matrigna. Avevano almeno vent'anni. Quando passavano col parasole, io dalla vigna **le guardavo come si guarda due pesche troppo alte sul ramo**⁵⁵⁷»

«forse Santina, ma non l'ho veduta da grande – avevano la bellezza della **dalia**, della **rosa** di Spagna, di quei fiori che crescono nei giardini sotto le piante da frutta.⁵⁵⁸»

«strappava un fiore o un rametto nel giardino – meglio, **una foglia rossa di vite vergine**...⁵⁵⁹ i due mazzi di fiori e di foglie rosse sul piano⁵⁶⁰»

« e sul cancello accesi una sigaretta e venni giù per quella strada adagio, in mezzo ai **bambù misti a gaggie e tronchi strambi, pensando com'è la terra, che porta qualunque pianta**⁵⁶¹»

⁵⁵² Ivi, pp. 100 - 101

⁵⁵³ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 104

⁵⁵⁴ Interessante, risulterebbe essere a tal proposito, la lettura di un componimento del 1931 dal titolo *Le maestrine*, di cui si propone di seguito la conclusione di uno studio di P. Vaccaneo: « è dunque lecito pensare che lo schema soggiacente l'insuccesso erotico presentato nel componimento *Le maestrine* (del 1931) fosse mitico, perché, da una parte era un rifarsi ad un modello dannunziano (*Venere d'acqua dolce*; come già si era rifatto ad alcuni stilemi futuristi per tracciare i personaggi della *Trilogia delle macchine*.), dall'altra era un contrapporre a quel modello mitologico (Venere) di amore generoso, soddisfacente e sempre vittorioso, un modello (Diana) avaro, schivo e crudele, che anticipasse e giustificasse le atroci frustrazioni cui sarebbe andato incontro. [...]» si legga P. Vaccaneo, *Pavese scopre il mito nel 1931*, in AAVV, *Quaderni del '900. Atti del Convegno Lotte di giovani: dialoghi con Pavese*, III, 2003, (a cura di L. Vitali), Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa/Roma, pp. 27 – 44.

⁵⁵⁵ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 95

⁵⁵⁶ Ivi, p. 108

⁵⁵⁷ Ivi, p. 94.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 115

⁵⁵⁹ Ivi, p. 121.

⁵⁶⁰ Ivi, p. 122; «La piccola Santa, che aveva allora tre o quattro anni, era una cosa da vedere. Veniva su bionda come Irene, con gli occhi neri di Silvia, ma quando si mordeva le dita insieme con la mela e per dispetto strappava i fiori, o voleva a tutti i costi che la mettessimo sul cavallo e ci dava calci, noi dicevamo ch'era il sangue di sua madre» si veda C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 126.

Il binomio donna/frutta continua a lambire gli inchiostri pavesiani, a intessere quelle strutture sinestetiche della mente e dei sensi che legano indissolubilmente la donna alla terra. Nuovamente, come si era già visto, le pesche vengono associate a figure femminili madide di purezza verginale, e le figure femminili si profilano come mimesi ancestrale con le stagioni⁵⁶² a cui è affidata una scansione ciclica di nascita – sviluppo – morte. Ai ricordi della Mora si legano poi le immagini di Teresa (Genova) e Rosanne (America), e a quest'ultima anche lo spettro di una paternità impossibile: «...da quel **ventre biondo nutrito di latte e di sugo d'arancia**, e da me dal mio sangue spesso⁵⁶³ [...] Eppure mi piaceva quella donna, mi piaceva come il sapore dell'aria certe mattine, **come toccare la frutta fresca** sui banchi degli italiani nelle strade⁵⁶⁴». Il romanzo schiude pian piano la storia a cui si intreccerà nella seconda parte, ripercorrendo l'adolescenza e i desideri di Anguilla da giovane e le drammatiche vicende delle figure femminili della Mora. Le figure femminili di questo romanzo nella sublime metamorfosi con i ritmi della terra e delle stagioni, rappresenterebbero i frutti della terra che devono ritornare alla madre; il romanzo pertanto, come scrive Calvino, converge verso la dimensione dei «sacrifici umani», dove il «*morire è diventare terra, cioè durata, ripetizione, immobilità: il morire paradossalmente, non è morire, ma assimilarsi all'eterno durare, è l'estrema forma del ritorno, il vero senso del paese, il luogo dove si nasce e si viene a morire*⁵⁶⁵»

Il personaggio di Silvia, sin dalle prime note, appare come scheggia impazzita, e sicuramente si situa tra i personaggi femminili, che derogano da quel paradigma comportamentale di matrice maschile. Gli sguardi di Silvia appaiono sin da subito più caldi, maliziosi... «scottanti⁵⁶⁶», «l'Emilia diceva che quest'uomo non era il primo, che il figlio del medico l'aveva già presa, in casa sua nello studio del padre. Fu una cosa che non si seppe mai bene; [...] era venuto il motociclista, e adesso tutti sapevano che Silvia era come matta, si faceva portare tra le canne e nelle rive... [...] Certi giorni si faceva attaccare il biroccio, andava a Canelli, lo guidava lei come un uomo.⁵⁶⁷». E mentre le scritture pavesiane si intessono e convergono in questo romanzo, all'immagine intraprendente di Silvia, seguita dagli occhi scrutatori e bramosi di Anguilla⁵⁶⁸, si contrappone l'immagine dolce e remissiva, anche se innamorata, di Irene; tuttavia per nessuna delle protagoniste

⁵⁶¹ Ivi, p. 127.

⁵⁶² E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., pp. 372 – 383.

⁵⁶³ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p. 113.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 113.

⁵⁶⁵ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, cit., pp. 380 – 382.

⁵⁶⁶ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., pp. 126 – 129.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, pp. 129 – 133.

⁵⁶⁸ «Io cercavo di cogliere sulla faccia di Silvia i segni di quel che faceva con Matteo. Quel settembre quando ci mettemmo a vendemmiare, vennero come negli anni passati sia lei che Irene nella vigna bianca, e io la guardavo accovacciata sotto le viti, le guardavo le mani che cercavano i grappoli, le guardavo la piega dei fianchi, la vita, i capelli negli occhi, e quando scendeva il sentiero guardavo il passo, il sobbalzo, lo scatto della testa – la conoscevo tutta quanta, dai capelli alle unghie dei piedi, eppure mai che potessi dire «Ecco, è cambiata, c'è passato Matteo». Era la stessa – era Silvia.» si veda C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., pp. 134 – 135.

si delinearà all'orizzonte un paesaggio diverso, un cambiamento positivo; tutte le ricerche convergeranno in una tragica fine. La storia di Silvia segue le vicende amorose che si dipanano come le stagioni, e quando sembrerebbe plasmarsi l'ipotesi di una qualche "normalità" con il ragioniere di Canelli, tutto viene sconvolto nuovamente, dalla speranza di riscatto, le promesse di cambiamento da parte di un uomo di Milano, Lugli. Nuovamente verrà abbandonata e questa volta porterà nel grembo le conseguenze, notizia che segna irrimediabilmente sor Matteo, e Silvia, per porvi rimedio, incontrerà inesorabilmente la morte: «Tornò con gli occhi cerchiati e con la faccia di una morta – si mise a letto e lo riempì di sangue. Morì senza dire una parola né al prete né agli altri, chiamava soltanto «papà» a voce bassa.⁵⁶⁹». Anche la vita, la delicatezza e i sogni di Irene si consumano lentamente in un grigio e amaro destino. L'immagine allora si sofferma sulla storia della piccola Santa, dalle scarpette rosse, ormai divenuta adulta, alla quale si affida un ulteriore e drammatico abbandono del nido; e allora ad Anguilla non resta che riflettere: «Di tutto quanto, della Mora, di quella vita di noialtri, che cosa resta? [...] La prima cosa che dissi, sbarcando a Genova in mezzo alle case rotte dalla guerra, fu che ogni casa, ogni cortile, ogni terrazzo, è stato qualcosa per qualcuno e, più ancora che al danno materiale e ai morti, dispiace pensare a tanti anni vissuti, tante memorie, spariti così in una notte senza lasciare un segno. O no? Magari è meglio così, meglio che tutto se ne vada in un falò d'erbe secche e che la gente ricominci. In America si faceva così – quando eri stufo di una cosa, di un lavoro, di un posto, cambiavi.⁵⁷⁰»

In *Nessuno torna indietro* era il personaggio di Emanuela, a partire alla volta dell'America, e alla partenza Vernier rifletteva che non esiste un paese, ma la vera patria dell'uomo è il ponte, ribadendo che solo l'immagine del viaggio è vera dimensione esistenziale, corrispondente ad una fuga dettata «dalla rabbia di non essere nessuno, la mania, più che di andare, di tornare un bel giorno dopo che tutti mi avessero dato per morto di fame⁵⁷¹», la stessa rabbia che aveva condotto Clelia, protagonista di *Tra donne sole*, a Roma, che l'aveva vista crescere, maturare e ritornare arricchita e con uno *status* sociale definito, ma sia per Clelia sia per Anguilla esiste l'amara constatazione che nessuno attende il loro ritorno. Un ritorno che, nel caso di Anguilla, differentemente dal «cugino» de *I mari del sud*, prelude ad un nuovo distacco. Discorrendo con Nuto, in questo

⁵⁶⁹ C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., p.155.

⁵⁷⁰ Ivi, pp. 136 – 137.

⁵⁷¹ Ivi, pp. 138. «L'immagine del ponte è forse la metafora più significativa del romanzo, quella che assume valenza universale, con uno scatto in più però per quanto concerne il gruppo di giovani donne di *Nessuno torna indietro*: perché l'enunciazione dello stato di transito avviene quando esse, già consapevoli di ciò, lo hanno assunto o lo stanno assumendo interamente e sono oltre il ponte stesso. [...]

“Non sai che tutto è possibile della vita, fuorché tornare indietro? Le strade sono tante, ognuno crede di prendere la buona, va, va, e poi a un tratto s'accorge che ha sbagliato. [...] è la più inesorabile forma di eguaglianza di tutti gli uomini di fronte alle leggi della vita.»

Si legga: L. Fortini, *Nessuno torna indietro*, cit., pp. 98 – 104.

andirivieni continuo tra passato e presente, Anguilla rivela, che al tempo, quando lavorava a Genova, era venuto a contatto con alcuni socialisti e si ritrovava con quest'ultimi per discutere, e siccome una sera era venuto a sapere che Guido e Remo erano stati arrestati, Teresa, che lo ospitava a casa, grazie a delle conoscenze, lo aveva fatto imbarcare su un bastimento diretto in America, spaccato, questo, che ricorda alcuni segmenti narrativi de *Il Compagno* (incontro con i militanti – arresto di Pablo e dei compagni, la figura di Gina), ma i discorsi vengono interrotti dall'incursione di Cinto e dall'incendio provocato dal mezzadro:

«**Diceva che suo padre aveva bruciato la casa.** – Proprio lui, figurarsi, - disse Nuto. – Ha bruciato la casa, - ripeteva Cinto. – Voleva ammazzarmi... Si è impiccato... ha bruciato la casa... - Avranno rovesciato la lampada, - dissi. – No no, - gridò Cinto, - ha ammazzato Rosina e la nonna. Voleva ammazzarmi ma non l'ho lasciato... Poi ha dato fuoco alla paglia e mi cercava ancora, ma io avevo il coltello e allora si è impiccato nella vigna... [...] nella luce della luna vidi il vuoto ... [...] Riflessi rossi morivano a piede del muro, sprigionando una fumata nera. C'era un puzzo di lana, di carne e letame che prendeva alla gola.⁵⁷²»

L'immagine di Valino, completamente in preda all'ira, all'impulso atavico, bestiale che picchia a morte Rosina, battendola come battesse il grano, si sovrappone a quella di Vinverra che picchia Gisella. Sarà Nuto a prendersi cura di Cinto, rimasto solo. Nuto rappresenta, infatti, un modello antitetico rispetto a quello scelto da Anguilla: dimostra che la maturazione può avvenire anche stando in paese, senza tradire la realtà a cui appartiene, divenendo quasi portatore di una coscienza collettiva legata ai riti e alla mentalità di provincia, simbolo di consapevolezza razionale e continuità della terra, che può svolgere il ruolo di guida e di promozione all'impegno. Tuttavia il viaggio – racconto di Anguilla non è concluso, la narrazione degli avvenimenti della casa della Mora e dei suoi protagonisti era stata interrotta, a causa di una bruciante e misera tragedia. Il racconto di Nuto, infatti, si era fermato alle triste note dell'epilogo della storia di Irene, restava però il mistero su Santina. Che fine aveva fatto? Nuto aveva ancora bisogno di raccontare. Prima di ripartire Anguilla, viene portato da Nuto per le sue colline, parlando ancora di quel passato lacerante, che ha visto la distruzione totale del nido alla Mora.

«...E Santina, chi sa com'è morta Santina... Nuto giocava con delle pietruzze e guardò in su. – Non vuoi che andiamo a Gaminella in alto? Andiamoci, è presto. Allora partimmo, e lui si mise avanti per i sentieri delle vigne. Riconoscevo la terra bianca, secca; l'erba schiacciata, scivolosa dei sentieri; e quell'odore rasposo di collina e di vigna, che sa già di vendemmia sotto il sole. C'erano in cielo delle lunghe strisce di vento, bave bianche, che parevano la colata che si vede di notte nel buio dietro le stelle. Io pensavo che domani sarei stato in viale Corsica e mi accorgevo in quel momento che anche il mare è venato

⁵⁷² C. Pavese, *La luna e i falò*, cit., pp. 140 – 142.

con le righe delle correnti, e che da bambino guardando le nuvole e la strada delle stelle, senza saperlo avevo già cominciato i miei viaggi.⁵⁷³»

«Tu, Santa a vent'anni non l'hai vista. Valeva la pena, valeva. [...] aveva gli occhi come il cuore del papavero...Ma una cagna... [...] Tanto vale che te lo dica, - fece Nuto d'improvviso senza levare gli occhi, - io so come l'hanno ammazzata. C'ero anch'io.⁵⁷⁴»

Ed è con la storia di Santa⁵⁷⁵ che si chiude il romanzo, poco più di otto pagine, ma intense e problematiche. La piccola Santa compare sin dalla prima descrizione con le sue scarpette rosse e con il suo caratterino, la si incontra nuovamente alla fine già donna. La figura di Santa – oltre che richiamare alla mente, come di consueto, la donna che aveva “tradito” Pavese⁵⁷⁶: Tina Pizzardo, insegnante anche lei, comunista – si pone sulla scia di un filone di ricerca molto significativo: il ruolo della donna durante la Resistenza. Sicuramente nell'immaginario maschile, anche in quel caso, si tentava di porre la donna in un modello, di incasellarla in relazione ad un uomo; si parlava infatti secondo immagini stereotipate di «ausiliare» o di «amanti del nemico»⁵⁷⁷, rispetto alla complessità, al

⁵⁷³ Ivi, pp. 164 – 165.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, pp. 165 – 166.

⁵⁷⁵ «Undici anni dopo la Concia “gaia e danzante” del *Carcere*, dopo aver fatto evolvere la donna di selva nella dea selvaggia, aver toccato le carni e sfiorato abbracci, Pavese somma ed esalta ogni donna – belva in Santa, crudele, orgiastica, bellissima. Con lei si ritorna alla selva: ma non rimane che cenere.» si veda G. Peruzzo, *La belva, la carne, l'abbraccio. L'eros nei romanzi di Cesare Pavese*, Q Press, Torino, 2005, pp. 79 – 86.

⁵⁷⁶ «La sua tragedia, ch'egli chiamava privata, incomincerà appena sarà costretto a rendersi conto che questa donna lo abbandona e lo respinge senza pietà. [...] Soltanto quando scende alla stazione di Torino l'emozione lo prende. [...] All'uscita ecco apparire il viso sorridente di Sturani. Pavese lo squadra senza una parola, senza accennare un saluto. Poi di scatto gli rivolge una domanda bruciante. «E lei?» Sturani perde il sorriso, non vuol rispondere, tenta inutilmente di prendergli di mano una valigia, ma Pavese ripete la domanda, perentorio. Sturani è costretto alla risposta. «Non pensarci più. Si è sposata ieri mattina.» Pavese impallidisce: si sentono due tonfi, quelli delle valigie che gli cadono dalle mani e il terzo tonfo, pesante, è quello del corpo di Pavese che s'abbatte al suolo come morto. [...] La notizia lo ha freddato. [...]» si legga D. Lajolo, *Il “vizio assurdo”, cit.*, pp. 96 -119 e pp. 200 – 202, e l'epistolario dal confino.

⁵⁷⁷ «Nel caso delle donne il giudizio per «collaborazionismo femminile» è un vero e proprio castigo di ordine morale prima ancora che giuridico, che consente di esplorare una vasta anatomia di atteggiamenti e personalità affatto riconducibili alle immagini stereotipate dell'«ausiliaria» e dell'«amante dei tedeschi». Dietro alla condanna delle «nemiche politiche», fortemente indirizzata contro quelle donne che hanno sovvertito i ruoli di genere, alle quali si attribuiscono caratteristiche non femminili e non umane, si nasconde il tentativo di rifondare la nazione attraverso la condanna simbolico-morale del fascismo, dal forte intento pedagogico. [...] Condanne e assoluzioni hanno infatti il senso simbolico dell'esclusione o della reintegrazione nella comunità nazionale che non concede sconti alla definizione del canone di donna italiana. Il «tipo criminale di donna» che si definisce nei capi d'accusa fa delle collaborazioniste l'emblema di tutti i disvalori della nazione: esse sono donne di facili costumi che sanno adescare gli uomini con le loro abilità di seduttrici». I capi d'accusa “muovono da un giudizio morale relativo alla sfera sessuale della donna”: le collaborazioniste, vere o presunte, sono definite donne leggere, di dubbia moralità, senza scrupoli, amanti di lusso. Ma non ci si limita allo slut-shaming: “Il loro aspetto fisico perde i tratti della dolcezza femminile per assumere quelli della bestia, secondo il vecchio tabù che fatica a riconoscere alla donna la capacità e la volontà di uccidere e di fare del male”, spiega Ponzani, “le donne accusate di «collaborazionismo» vestono con indumenti non femminili, hanno portato la divisa da uomo e usato le armi, producendo un sovvertimento dello stereotipo di genere; per questo, al di là del reato contestato, esse sono capaci di «azioni in contrasto con le leggi del [loro] sesso» oppure «precipitate nel più triste

coraggio e alla capacità di agire delle collaborazioniste. Sicuramente il personaggio di Santa, protagonista femminile dell'ultima sezione del romanzo, e che ne decreta l'epilogo, rappresenta un gomitolo semantico complesso: l'emancipazione femminile, l'incursione della storia, la dimensione complessa della verità, il dramma della guerra e i suoi compromessi, il tradimento. Un personaggio ambiguo, dicotomico, anche nel nome: una donna forte, coraggiosa, ma dalla figura delicata e bionda. Santa si impiega alla Casa del fascio, dopo il '43 la situazione si fa più difficile; sembra allora scegliere la strada della lotta partigiana: in un primo momento fornendo le notizie, diventa quindi spia per i partigiani, compromessa la sua situazione a Canelli, si rifugia con Baracca sulle colline, dove lotta, difendendosi come un uomo, contro i fascisti durante un rastrellamento, ricordando nella fierezza della scelta la Cate de *La casa in collina*, ma nuovamente la situazione cambia, si ribalta. Baracca convoca Nuto e gli comunica che Santa verrà giustiziata sulla base di prove certe attestanti che ella faceva la spia per conto dei fascisti, anzi, che aveva diretto delle operazioni contro i partigiani. E allora l'immagine si sposta su una donna vestita con abiti estivi, una donna disarmata, *con gli occhi offesi*, che guarda Nuto, spettatore inerme, *con una smorfia quasi da bambina* per l'ultima volta, ancora un vano tentativo di salvarsi, ma niente ... la si vede distesa in terra sull'erba davanti alle gaggie...

E allora si potrebbero porre in parallelo le figure di Cate (*La casa in collina*, Pavese), Santa (*La luna e i falò*, Pavese) e Agnese (*L'Agnese va a morire*, Viganò) tutte accomunate dal medesimo destino: incontrano la morte, perché partecipano alla Storia⁵⁷⁸. Non sono

pervertimento della loro stessa natura di donna commettendo atti che costituiscono non solo la colpa penale, ma l'ignominia e la vergogna della loro vita». M. Ponzani, *Guerra alle donne. Partigiane, vittime di stupro, «amanti del nemico» 1940 – 1945*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 257 – 258.

⁵⁷⁸ La questione cruciale circa l'*engagement* dell'intellettuale e, più in generale in riferimento alla partecipazione alla storia ci conduce nuovamente tra le pagine della scrittrice Alba De Céspedes. Gli anni di guerra, di Resistenza e dell'immediato dopoguerra segnano una fase decisiva del percorso esistenziale ed intellettuale della scrittrice sia sul rapporto con la ricerca letteraria e, più in generale, del rapporto con la scrittura, sia sul piano dell'impegno civile. Il percorso che conduce la scrittrice alla scelta di aderire all'antifascismo deriva da un lungo processo di autoanalisi e meditazione interiori, che affondano le radici in quegli interrogativi morali ed esistenziali riguardanti la coscienza degli italiani: il disagio morale e il senso di colpa derivanti dalla supina, corresponsabile e più che ventennale accettazione del regime fascista, come si legge dalle pagine del *Diario*: « Non ha colpa il popolo italiano delle montagne, delle remote frazioni, dei borghi sperduti. Siamo noi, noi, colpevoli. Ed essi ci accolgono, ci rifugiano, noi, che siamo stati, per primi, i loro nemici. [...]. E non vi sentirete colpevoli affatto, voi di tutto quel che è accaduto. Eppure la vostra indolenza, la vostra apatia, la vostra pigrizia erano altrettanto colpevoli, seppure in misura diversa».

«Bisogna rifare il popolo italiano e il miglioramento è etico naturalmente, occorre, insomma rifare noi stessi»

L'attivismo culminato nel progetto radiofonico di «Italia Combatte», nelle vesti di Clorinda, il cui pseudonimo richiama la donna vestita da uomo e, successivamente, fra il 1944 e il 1948, nella ideazione, fondazione e direzione della rivista «Mercurio», si spiega, pertanto, in relazione ad una coerente e meditata scelta etica e morale, più che come frutto di una repentina e circostanziale svolta politica. Da un progressivo abbandono dei toni roboanti della retorica fascista la radio clandestina si apre al pluralismo e alla sperimentazione, non disdegnando i ritmi d'oltreoceano, non abbandonando il tono persuasivo finalizzato

spettatrici, figurine o marionette, sono donne che agiscono, in modo diverso, ma che attestano la propria intelligenza e il proprio coraggio, in contrapposizione al modello femminile fascista⁵⁷⁹. Se a Cate viene affidato un ruolo fondamentale, quello di coscienza storica, di madre e di maturazione di una scelta, in contrapposizione a Corrado (autoisolamento – atteggiamento contemplativo), ella rappresenta l’emancipazione eticamente riuscita, ma che comunque vede *ab origine* la perdita della figura maschile, non già come l’Agnese, che lentamente matura la sua scelta di collaborazionista partendo proprio dalla perdita reale e concreta del marito Palita, ucciso dai tedeschi, ma la perdita ontologica di Corrado, la sua smaterializzazione come uomo – azione – marito/padre, per cui Cate diventa più robusta, più forte e combatte per la liberazione. Quindi sia Cate sia Agnese operano una scelta e mettono in conto le conseguenze, non scappano, ma affrontano a testa alta e con coraggio l’evoluzione della storia⁵⁸⁰. Nel personaggio di Santa confluiscono più elementi che la caratterizzano come personaggio fortemente dicotomico: le sue azioni non muovono da una perdita o da un’assenza maschile, – se non si fa riferimento alla morte del padre –, bensì da uno spaccato sociale, che la vede senz’altro protagonista delle sue azioni, ma che mette in luce tutto il dramma di un’emancipazione fallita dal nucleo familiare della Mora. La casa della Mora, infatti, è il nido infranto che si pone in parallelo alla casa della Minghina, bruciata ne *L’Agnese va a morire* e, come il primo nucleo viene in qualche misura frantumato dalle figure femminili,

alla diffusione dei valori della Resistenza. L’antifascismo di Clorinda è frutto, oltre che dei disagi provocati dalla guerra, di un disagio interiore, della difficoltà di riconoscersi nello stile di vita dominante: dall’odio verso la menzogna assume consistenza la sua condanna ai totalitarismi, che è morale prima ancora che politica. Inoltre interlocutrici privilegiate diventano proprio le donne, in quanto possono acquistare il ruolo di silenziose, ma fondamentali portatrici dei messaggi di lotta e resistenza; un esempio, è dato dagli appelli, che la De Céspedes, rivolge alle contadine e alle impiegate sulla necessità di rendersi protagoniste di piccoli, ma preziosi atti di sabotaggio. «Ora, miei cari ascoltatori, io sono una donna, e perciò forse di queste cose non me ne intendo molto. [...] Finora avevo sempre creduto a quello che sentivo dire dagli uomini: erano loro che andava al fronte, facevano la guerra, loro che sapevano tutte queste cose. **Ma questa volta al fronte ci siamo tutti, anche noi donne.**». Si legga P. Gabrielli, *«Italia Combatte»*. *La voce di Clorinda*, in AA.VV, *Scrittrici e intellettuali del Novecento*, cit., pp. 266 – 336.

⁵⁷⁹ «Nel 1941, Nicola Pende, un dubbio scienziato portato come un fiore all’occhiello dalla cultura fascista, aveva scritto su «Gerarchia»: “Noi non siamo quelli che credono alla inferiorità cerebrale della donna. Ma è indiscutibile che il cervello femminile è quantitativamente diverso dal maschile [...]”, fornendo al fascismo le sedicenti basi teoriche per imprigionare la donna all’interno del focolare domestico.» si veda V.Bessone – M. Roccaforte, a cura di, *Partigiane della libertà*, NFC edizioni, Rimini, 2015, p. 38.

⁵⁸⁰ «Onnipresenti, erano pressoché invisibili, tanto intimamente appartenevano all’ambiente; e il nemico, impotente a infrangere l’incubo di quest’ostilità senza volto, a spezzare la complicità protettiva che gli impediva di raggiungere i Partigiani, dava spesso sfogo al suo furore incendiario, massacrando. [...] Ignoranti di ogni retorica, le donne dei nostri villaggi caddero sostenute semplicemente dalla loro grandezza umana. [...] Le donne che più facilmente s’eran lasciate abbagliare dal fascismo eran state forse le impiegate, le dattilografe, le commesse: vittime d’un atteggiamento spesso retorico di fronte ai problemi della vita, dello squilibrio tra aspirazioni e possibilità di realizzazione pratica, avevano visto nella boria grandezza del regime un compenso ai loro desideri frustrati. La brutalità dei fatti aprì loro gli occhi alla vacuità degli ideali a cui avevano per il momento creduto e, collaborando lealmente con le altre donne, trovarono nella Resistenza una causa che valeva finalmente la pena di servire, a cui si potevano dedicare le proprie qualità d’intelligenza e di coraggio [...]» si veda, A. Marchesini – Gobetti, *Fecero tutte la loro scelta con coraggio e consapevolezza*, in V.Bessone – M. Roccaforte, a cura di, *Partigiane della libertà*, NFC edizioni, Rimini, 2015, pp. 29 – 30.

parimenti accade nel romanzo della Viganò⁵⁸¹: dissoluzione che si dipana in una storia acerba e deviante di emancipazione, fatta di scelte sbagliate, di disvalori. La figura di Santa si manifesta in tutta la sua ambiguità, tra esuberanza, corporeità e, al contempo, fuggevolezza e mistero; parabola ambigua dell'esistenza stessa, dove violenza e morte sono inscindibilmente connesse con l'amore e la generazione, che confluisce nella dimensione mitica e rituale di un falò, dove la vittima sacrificale vestita di bianco viene ricoperta dai sarmenti di vite, simbolo di rigenerazione e di vita.

⁵⁸¹ «Tutti e quattro li hanno ammazzati, - pensava, - proprio i loro amici tedeschi. **Non c'è niente di male metter via dal mondo quelli che fanno la spia.** Hanno fatto prendere Palita. Se non c'erano loro Palita sarebbe ancora qui. Mi dispiace per Augusto, lui non aveva detto niente, ma per le donne sono contenta». Sentì davvero di essere contenta, di aver messo il cuore in pace. Ma dietro il pensiero delle donne vennero su i ricordi di tanti anni, dei suoi rapporti con la famiglia da quando Augusto aveva comperato metà della casa e un pezzo di podere, e c'era andato con la Minghina, appena sposati. Fin da principio lei li guardava male, per la gelosia di avergli dovuto dare la terra. [...] Poi alla Minghina era nata la Maria Assunta, e poco dopo la Vandina. [...] Allora erano buone bambine, peccato si fossero guastate crescendo. La colpa fu della Minghina, avara, bugiarda, che insegnava alle figlie a portar via le uova, a sfilare la legna dal mucchio. [...] le bambine diventarono grandi e facevano l'amore con chi capitava. Così nessuno le voleva per fidanzate. Poi cominciarono ad andare coi fascisti. Che dispiacere aveva Palita! Ma tutto era stato per causa della madre...» si veda Renata Viganò, *L'Agnese va a morire*, Einaudi Tascabili, Torino, 1994, pp. 71 – 72.

Parte terza

CAPITOLO VIII

Le raccolte poetiche

Tra ombre vaghe e brevi finestre

«Che tutte le immagini non siano altro che uno sfaccettamento ingegnoso dell'immagine fondamentale: quale il mio paese tale io? Il poeta sarebbe un'immagine impersonata, inscindibile dal termine di paragone paesistico e sociale del Piemonte. [...] O non piuttosto scorrono semplicemente tra me e il Piemonte relazioni, alcune coscienti e altre inconscie, che io oggettivo e drammatizzo come posso in immagini: in immagini – racconto?»⁵⁸²»

La prima edizione di *Lavorare stanca* è pronta per la stampa già nel 1934; uscirà per la prima volta, con aggiunte e tagli imposti dalla censura, nel 1935 e nel 1936 nelle edizioni di «Solaria»⁵⁸³. Come ha osservato Vittorio Coletti⁵⁸⁴, esistono nella scrittura poetica di Pavese delle diversità profonde rispetto ai massimi esponenti della poesia italiana a lui coevi: si pensi, infatti, che la maggior parte dei testi viene scritta tra il '33 e il '34. Solo pochi anni prima, nel '31, erano usciti *L'allegria* di Ungaretti, la terza edizione di *Ossi di seppia* di Montale e nel '32, *Òboe sommerso* e *Odore di Eucalyptus* e gli altri versi di Quasimodo, *La casa dei doganieri* e altri versi di Montale, *Ammonizioni* ed altre poesie di Saba⁵⁸⁵. Una dimensione poetica che denuncia l'incomunicabilità dell'uomo, che

⁵⁸² C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2012, (11 ottobre 1935), p. 11.

⁵⁸³ A. Guiducci, *Invito alla lettura di Pavese*, Mursia, Milano, 1974, pp.11 – 12.

⁵⁸⁴ V. Coletti, *La diversità di Lavorare stanca* in C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2012, pp. V – XXIV.

⁵⁸⁵ «[...] in ultimo circostanziano una percezione coincidente e drammaticamente negativa – basti pensare al «falsato» di Sereni – della poesia nella sua stagione più fervida e creativa, gli anni Trenta. I cosiddetti Ermetici non sono i soli, nel trapasso fra anni Venti e Trenta, a inseguire il miraggio di un nuovo canone lirico, che possa incarnare il canone lirico del secolo. Accanto a Ungaretti, Gatto, Quasimodo, gli artefici della lingua poetica dell'Ermetismo, anche Montale o Bertolucci, legati entrambi a un retroterra crepuscolare, mettono in opera strategie omologabili. Persino Saba, tradizionalmente ai margini delle mode più corrive. La forza e il fascino della "grammatica ermetica" sta nel risolvere il problema della poesia nelle pure ragioni espressive, in un nuovo linguaggio formalizzato e in una nuova retorica: in altre parole, in una tecnica che combina abilmente scelte lessicali e legature sintattico – grammaticali il più devianti possibili dalla norma. L'antefatto crepuscolare – tutto sbilanciato dalla parte degli oggetti – trattiene Pavese dall'imboccare una strada così estrema, assicurando la tenuta di un piano referenziale coerente, per quanto modesto: quello che *Il mestiere di vivere* chiama racconto. Ma anche nelle poesie di *Lavorare stanca* si assiste ad un processo di rarefazione selettiva e intensa simbolizzazione: un nucleo ridotto di parole – immagine o parole – simbolo si stabilizza in moduli ripetitivi e intorno ad essi si rapprende una formalizzazione altrettanto spiccata del ritmo del verso.» si veda S. Giovannuzzi, *Pavese tra romanzo e*

s'immerge in un coro quasi come solista e ne diviene emblema assordante; probabilmente alcune radici, per ciò che concerne lo stile e il *modus*, dovrebbero essere rintracciate nella letteratura angloamericana, in Whitman⁵⁸⁶, nella poesia dialogica e narrativa, che ha prodotto lo *Spoon River* di Masters, nella narrativa e nello *slang* degli Stati Uniti, che Pavese in quegli anni traduceva e studiava. Fra il 1930 e il 1932 Pavese pubblicò soprattutto nella rivista «La cultura», più tardi rilevata da Einaudi e quindi diretta dallo stesso Pavese, anche numerose “letture” di romanzieri americani novecenteschi (Sinclair Lewis, Sherwood Anderson)⁵⁸⁷. Come la pagina narrativa di Pavese non fluisce, non accompagna per mano il lettore, ma lo arena, lo “sballottola” e lo graffia, similmente i componimenti, salvo alcuni momenti estremamente metafisici, intrappolano il lettore tra enumerazioni e scene che diventano sì familiari per la costanza delle ripetizioni, ma estranee e stranianti, perché enigmatiche e metaforiche. Interessante notare la *dispositio* delle liriche all'interno del canzoniere pavesiano. L'acuta analisi di A. M. Mutterle mette in evidenza l'esistenza di un lungo laboratorio, che vede, dopo l'intromissione censoria⁵⁸⁸, un rinsaldo del *corpus*, grazie ad elementi linguistici fortemente simbolici; difatti ogni microtesto sussiste per sé, ma trova senso compiuto quando si connette nel sistema. La coordinazione, la ripetizione, le scene ricorrenti e medesime, l'utilizzo dell'indeterminativo sono solo alcuni esempi dell'apparente semplicità strutturale della poesia – racconto di Pavese; ma sono tutti emblemi della complessità di un pensiero e di un magma sotteso che traspare in ogni lemma delle sue trame narrative e poetiche. La riproducibilità, la numerabilità del dato, l'essenzialità delle immagini, del lessico ripetuto e ancora l'utilizzo parossistico dei pronomi indefiniti (Nessuno, qualcuno...), la ploriferazione delle negazioni (non c'è, non trova...) ne sottolineano il tormento, l'inquietudine, la solitudine. Il pronome «nessuno», come osserva Coletti, è segno di distanza tra gli uomini, di individualità incomunicanti, di riserbo e perfino di durezza nei rapporti umani e sociali. «La parola in Ungaretti è isolata, in Pavese è isolato il parlante⁵⁸⁹». Emblematica, inoltre, risulta essere la consistenza del

angoscia per la perdita della poesia: “La terra e la morte” e “Verrà la morte e avrà i tuoi occhi” in AA.vv., «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba», Edizione dell'orso, Torino, 2001, pp. 243 – 270.

⁵⁸⁶ «L'influsso di Whitman, l'autore oggetto della sua tesi di laurea, è evidentissimo nella scelta degli argomenti e nell'andamento prosastico del verso, anche se Pavese chiaramente rifiuta il verso libero whitmaniano, per il «mugolio» che diverrà la lassa pavesiana di tredici sillabe. L'autore di *Leaves of Grass* è presente non solo nelle suggestioni legate ad un ideale di letteratura – antiletteraria, ma anche nella scelta dei temi, arricchiti dalle contemporanee traduzioni e letture di Anderson, Lewis e Melville...» si veda G. Venturi, *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973, pp. 8 – 26.

⁵⁸⁷ P. Fasano, *Il mito americano di Cesare Pavese*, in *Italica*, 85, n. 2 – 3, summer/autumn 2008, pp. 295 – 310.

⁵⁸⁸ «A quanto riferisce chi ha avuto modo di esplorare e descrivere le carte, queste prefigurano due possibili forme di canzoniere, entrambe a ridosso della stampa: un indice manoscritto, e una copia di bozze Solaria con fogli pinzati, ma non numerati. Esse contengono gli stessi componimenti, ma con una successione diversa; dunque 41 poesie, comprese le 4 (*Pensieri di Dina*, *Il dio – caprone*, *Balletto*, *Paternità*) che il censore vorrà espunte e, ovviamente, senza le 8 che verranno aggiunte per ultime.» si veda A. M. Mutterle, *Una forma virtuale di “Lavorare stanca”*, *Esperienze letterarie*, n.3/4, V. 25, 2000, pp. 103 – 120.

⁵⁸⁹ V. Coletti, *La diversità di Lavorare stanca* in C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2012, pp. XVII.

“bianco” tipografico, come ha sottolineato E. Tonani, in quanto, lungi dall’essere semplicisticamente un tratto grafico, l’utilizzo dello “spazio bianco” annotato da Pavese nelle bozze, diviene una metafora di senso, una dimensione complessa; la studiosa osserva tale dinamica compositiva all’interno delle opere narrative, nello specifico si sofferma su *Paesi tuoi*⁵⁹⁰ e su *Il Carcere*. E ancora di notevole interesse risulta essere uno studio di V. Mascaretti, che analizzando la raccolta del ’36 e la seconda edizione completa del ’43, si sofferma sul parallelismo tra il canzoniere pavese e il romanzo di formazione, seguendo le dinamiche letterarie antecedenti e coeve all’autore e gli appunti sul *Diario*, definendo la raccolta come «il più significativo esempio italiano di “poesia di formazione”⁵⁹¹».

«Il silenzio in Pavese è omissione della parola che comunica, se in Ungaretti il silenzio isola e rafforza la parola, in Pavese isola e scolpisce l’uomo. Non è però un’assenza del linguaggio metafisicamente precedente ogni parola, ma la sospensione della sua funzione abituale di comunicare; non è trepida attesa della sua manifestazione, ma paziente rinuncia ad usarlo⁵⁹²». E poesia, mito e infanzia si sublimano in un’esperienza che si rinnova in ogni componimento pavese:

«la poesia cerca sovente di rinverginarsi, ricorrendo al simbolismo, alle memorie dell’infanzia e anche ai miti. Confessa di sentire in queste forme spirituali un’alta tensione immaginativa che le fa gola, e s’illude che per derivare questa tensione nel suo campo basti un atto di volontà. Ricalca le forme del mito e del simbolo, sperando che in esse torni a battere magicamente il cuore. Ma dimentica che essa sa d’inventare, e che il mito vive invece di fede. [...] Si parla di quell’immagine o ispirazione centrale, formalmente inconfondibile, cui la fantasia di ciascun creatore tende inconsciamente a tornare e che più lo scalda con la sua onnipresenza misteriosa. Mitica è quest’immagine in quanto il creatore vi torna sempre come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza. Essa è il foco centrale non soltanto della sua poesia ma di tutta la sua vita. Quanto più essa è capace e robusta, tanto più ampia e vitale è la poesia che ne sgorga.

⁵⁹⁰ «Si parta da un dato: in *Paesi tuoi*, su nove divisioni tipografiche solo una coincide con un salto temporale e un’altra con un cambio di tema; solo due, cioè, hanno una funzione prettamente narrativa. Le altre, invece, cadono rispettivamente: a) in prossimità di riferimenti o allusioni sessuali [...]; b) in prossimità di una rivelazione – anche solo allusa – che comporta più che un avanzamento sul piano del plot, una nuova chiave interpretativa della psicologia dei personaggi e nuove risonanze nella costruzione mitico – simbolica che struttura il romanzo [...]; c) in concomitanza con un’atmosfera inspiegabilmente tesa (un caso), in cui la pausa spezza il continuum narrativo senza ragione apparente, almeno finché la prosecuzione della vicenda non vi getterà luce [...]» si veda E. Tonani, *Ritmo del destino e strutture narrative in Pavese. Risonanze del “Bianco” tipografico da “Paesi tuoi” a “Il Carcere*, in «Levia Gravia», X, 2008, pp. 105 – 117.

⁵⁹¹ Si veda V. Mascaretti, *Adolescenza e formazione in Lavorare stanca...*, in AA.VV., *Poetiche. Rivista di letteratura*, Vol. 7, n. 1/2005, pp. 131 – 162.

⁵⁹² V. Coletti, *La diversità di Lavorare stanca* in C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2012, pp. XVI.

Ma, inutile dire, non appena il creatore se n'è reso conto criticamente e continua a sfruttarla, la poesia si spegne⁵⁹³»

Se il mito si caratterizza per la sua unicità⁵⁹⁴, e trova proprio in essa e nella sua atemporalità il valore di rivelazione, l'unicità fa sì che *un prato* del passato, come nella memoria dell'infanzia, non sia un oggetto reale tra tanti, bensì *il prato, la spiaggia* proprio nella veste della prima rivelazione, che diedero forma all'immaginazione:

«Una piana in mezzo a colline, fatta di prati e alberi a quinte successive e attraversate da larghe radure, nella mattina di settembre, quando un po' di foschia le spicca da terra, t'interessa per l'evidente carattere di un luogo sacro che dovette assumere in passato. Nelle radure, feste fiori sacrifici sull'orlo del mistero che accenna e minaccia di tra le ombre silvestri. Là, sul confine tra cielo e tronco, poteva sbucare il dio. Ora, carattere, non dico della poesia, ma della fiaba mitica è la consacrazione dei luoghi unici legati a un fatto a una gesta a un evento.⁵⁹⁵»

La *mitopeia* infantile si concretizza non già nel vedere le cose per la prima volta, bensì nei ricordi che si possiedono di quell'originaria visione; fondamentale, dunque, è la seconda volta. Una visione di un'unicità passata, questa, che si manifesta come fortemente simbolica e polisemantica proprio attraverso un nuovo incontro, sicché per ognuno di noi esiste una mitologia personale. Il laboratorio poetico pavese affonda le radici in questa dimensione; l'immagine centrale che "*scalda come presenza onnipresente e misteriosa*", diviene simbolo di tutta l'esperienza del suo creatore/poeta. Il *corpus* poetico, d'altro

⁵⁹³ C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 126 – 131.

⁵⁹⁴ «Bisogna tener fermo a questa febbre d'unicità da cui trasuda il mito. [...] La vita si popola e arricchisce di eventi insostituibili che, appunto perché accaduti una volta per tutte e sovrastanti alle leggi del mondo sublunare, valgono come moduli supremi della realtà, come suo contenuto, significato e midollo, e tutte le vicende quotidiane acquistano senso e valore in quanto ne sono la ripetizione o il riflesso. Un mito è sempre simbolico; per questo non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture. Esso è un evento unico, assoluto; un concentrato di potenza vitale da altre sfere che non la nostra quotidiana, e come tale versa un'aura di miracolo in tutto ciò che lo presuppone e gli somiglia. Altra definizione non si può dare del simbolo se non che anch'esso è un oggetto, una qualità, un evento che un valore unico, assoluto, strappa alla causalità naturalistica e isola in mezzo alla realtà. Il più semplice dei simboli, un fazzoletto che l'innamorato ha avuto in dono dalla bella, è tale in quanto ha acquistato un valore assoluto che lo carica di significati molteplici, e questi durano finché dura l'esaltazione amorosa.» si veda C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 126 – 131.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, pp. 126 – 131; «Questa sera, sotto le rocce rosse lunari, pensavo come sarebbe di una grande poesia mostrare il dio incarnato in questo luogo, con tutte le allusioni d'immagini che simile tratto consentirebbe. Subito mi sorprese la coscienza che questo dio non c'è, che io lo so ne sono convinto, e quindi altri avrebbe potuto fare questa poesia, non io. Di qui ho pensato come dovrà essere allusivo e *all pervading* ogni mio futuro argomento, / allo stesso modo che doveva essere allusiva e *all – pervading* la fede del dio incarnato nelle rocce rosse, se un poeta se ne fosse servito. Perché non posso trattare io delle rocce rosse lunari? Ma perché esse non riflettono nulla di mio, tranne uno scarno turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia. Se queste rocce fossero in Piemonte, saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro un significato. Che viene a dire come il primo fondamento della poesia sia l'oscura coscienza del valore dei rapporti, quelli biologici magari, che già vivono una larvale vita d'immagine nella coscienza prepoetica» si veda C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (10 ottobre 1935), p. 10.

canto, conduce il lettore ad un fulcro ben preciso, ad un'immagine onnipresente, robusta e capace, come Pavese stesso scrive.

Secondo Sichera, il nucleo del primo *Lavorare stanca* andrebbe individuato nella *Bildung*, questo lungo processo di formazione del soggetto che dice «io» nella poesia⁵⁹⁶; l'itinerario poetico della prima raccolta vede un ragazzo/uomo che pone il suo sguardo al Paese, alla propria terra, ai ragazzi di ieri e ai vecchi di oggi e cerca di ritrovare se stesso nel rapporto con la propria terra, con il lavoro dei campi, con la donna. Il vivaio *poietico* dunque potrebbe essere, seguendo le fila del discorso sul mito elaborato da Pavese, specchio di quella mitologia individuale, che è propria del creatore/poeta/Pavese, che fa da *fievole eco di quell'altra*, ovvero la mitologia collettiva. Immagini onnipresenti dunque, ripetitive, in quanto polisemantiche, e univoche in quanto fortemente mitiche e simboliche risulterebbero essere: Collina, Estate, Città, Campagna, Vigna, Ragazzo, Uomo, Vecchio, Donna, Terra, Frutta, Spiaggia, Mare, Nubi, Finestra⁵⁹⁷. Il motivo della finestra è

⁵⁹⁶ G. Savoca – A. Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1997, pp. XXI –LVII.

⁵⁹⁷ Alcune di queste immagini – simbolo, come le vigne, le nubi, le colline e la luna, compaiono in alcune poesie, composte tra il '24 e il '26:

Le **vigne** tutte non hanno più un grappolo,
corron **rossastre sul fianco dei colli**,
l'aria è più fresca e il bel verde lontano
sta imbrunendo: io cammino pensoso,
senza un'idea che m'accenda l'anima,
calpestando nel fango le foglie aggrinzite.

Interessante come i colori e le immagini di questa prima raccolta rendono i versi madidi di sensazioni dense e contrastanti, riportandoci ad un Pavese, difatti più giovane...ma già inquieto, tuttavia ancora capace di sognare un'illusione:

D'estate

I.

Mi ondeggia ancora dinanzi agli occhi il ramo
dove come una freccia s'è involato
l'uccello via pe 'l cielo azzurro. L'erba
dove siedo, scintilla di rugiade
al sol nascente e su dai larghi boschi,
di tra le **foglie umide e verdi**, sale
innumerevole e vivo nel cielo
un pigolio un cinguettio immenso
inneggiante al risorgere della luce.

II.

[...] Dietro la chioma densa di un ontano
Sta il sole e a tratti getta scintillii
Per le foglie fluttuanti. Tutto il resto
È quiete, **silenzio**. Odo lontano
sui colli circonfusi nella luce
spandersi l'armonia che pe' i sensi
mi colma il cuore...

tra i più comuni della poetica pavesiana: «è in fondo l'essenziale atteggiamento dello scrittore di fronte alla vita nel quale dimostra la sua impossibilità di coglierla direttamente⁵⁹⁸».

I mari del sud

Camminiamo una sera **sul fianco di un colle**⁵⁹⁹,
in **silenzio**. Nell'ombra del tardo crepuscolo
mio cugino è un gigante vestito di bianco,
che si muove pacato, abbronzato nel volto,
taciturno. Tacere è la nostra virtù.
Qualche nostro antenato dev'essere stato **ben solo**⁶⁰⁰
- *un grand'uomo tra idioti o un povero folle* -
per insegnare ai suoi tanto **silenzio**.

L'esordio de *I mari del Sud* si presenta fin già dal primo verso in tutta la sua eccezionale singolarità. Il lettore ha la sensazione di ritrovarsi immerso in un fluire discorsivo continuo, che non ha né inizio né fine. La scelta della prima persona plurale, infatti, amplifica il carattere collettivo e la dimensione "unanimistica" del tono poetico. A ciò si aggiunge una dizione pseudo-fiabesca, che è perentoriamente rinnegata dalla posposizione del riferimento temporale («una sera») alla forma verbale («Camminiamo»), che dà l'abbrivio al discorso narrativo della prima lassa. Lo scarto dalla prassi diegetico-comunicativa (per un testo poetico che punta a "fare il verso" di una elocuzione epico-narrativa) è ancora evidente dall'apparentemente comune sintagma «sul fianco di un colle»: esso contiene diverse discrepanze dai più diffusi e quasi idiomatici sintagmi "in cima al colle" "ai piedi del colle"; "il fianco del colle", oltre ovviamente a possedere un effetto antropomorfo riferito al tipico simbolismo collinare pavesiano, sorprende il lettore focalizzandone l'attenzione sull'effetto, potremmo dire, "decentrante"

continua poi, una descrizione del cielo al tramonto, dove le nuvole sparse brillano **vermiglie** ...e mentre il tramonto infuoca l'aere dell'ultima parte del giorno, un vento tiepido cede il posto al crepuscolo «Le case sparse **sui larghi fianchi verdeggianti** di boschi e prati paion riposarsi nella freschezza dolce», il tutto conduce ad un notturno illuminato dal leggero **lume lunare** e nella campagna addormentata si ode lontano, lo stridio monotono di un grillo. Si veda C. Pavese, *Le poesie*, (a cura di) M. Masorero, Einaudi, Torino, 1998, pp. 149 – 159.

⁵⁹⁸ G. Venturi, *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973, pp. 8 – 26

⁵⁹⁹ La forte pausa alla fine del primo verso (coincidente con la virgola) che fa coincidere unità metrica e unità sintattica, sembra essere smentita dalla cellula quadrisillabica data dal sintagma «in silenzio» che, sebbene appartenga all'unità denotativa del primo verso, cui partecipa per complementarità semantico-informativa di tipo modale, viene fatta slittare al secondo verso, creando una forte cesura che spezza quella, pur cadenzata e distesa, continuità lirico-narrativa dominante nel primo verso.

⁶⁰⁰ Si ponga attenzione alla locuzione «ben solo»: l'aggettivo di marca negativa (la solitudine denota negatività) è rovesciato con un segno positivo grazie all'elemento avverbiale eliso "ben". Anche in questo caso lo scarto dalla consueta prassi comunicativa si giustifica in relazione allo spirito assolutamente originale della lirica. Il sintagma «nostra virtù» è sintomatico di un legame viscerale con la terra natale delle Langhe che l'io lirico ribadisce con assoluta fermezza.

dell'espressione. Il *fianco*⁶⁰¹ della collina non è la cima né i suoi piedi; il fianco evoca il decentramento, lo spostamento d'asse, ma anche l'incisione, la solcatura e quindi l'immersione in un dirupo simbolico-esistenziale dalla quale consegue una riemersione memoriale. Lo svelamento della materia narrativa fuoriesce dal fianco di un colle, che è solco e viatico, psicologico, esistenziale, memoriale e quindi anche lirico e narrativo. Su di uno sfondo cromatico grigio e crepuscolare - «ombra di un tardo crepuscolo» - fa da contrappunto visivo la comparsa del «cugino vestito di bianco» dalle movenze leggere e compite, «abbronzato nel volto»; chiara l'anticipazione ai soggiorni australi del protagonista presenti poi nella lirica. Questa presenza ingombrante e quasi fiabesca del gigante⁶⁰² domina tre versi della prima strofa ed è segnalata oltre che dalle tre qualità dominanti (compostezza, abbronzatura, silenzio), anche da una catena fonologica simile che si nota nelle desinenze dei lessemi coinvolti (cugino - taciturno; vestito - pacato - abbronzato - volto); la quale, laddove non crei rima interna produce omoteleuto. L'annominazione (taciturno - tacere) amplifica l'atmosfera di silenzio dominante fin già dal primo verso e contribuisce ancora una volta a creare un senso di attesa e sospensione. La sentenza dal valore gnomico-epigrammatico «tacere è la nostra virtù» è funzionale alla riflessione sugli antenati e sul patrimonio di saggezza (una saggezza intrisa di silenzio) da questi trasmesso alle successive generazioni verso cui l'io lirico sembra mostrare una sconfinata e pur sconcertata ammirazione («un grand'uomo fra idioti o un povero folle»).

⁶⁰¹ Anche in un componimento del '27 Pavese scriveva così:

Sul fianco d'una collina
 si stende il sentiero sassoso
 dalle larghe curve che s'indugiano nell'ascesa lenta
 alla vetta lontana.

C. Pavese, *Le poesie*, Einaudi, Torino, 1998, pp. 187 - 188; per le liste di frequenza si veda G. Savoca - A. Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, cit., p. 76.

⁶⁰² «Per istituire un parallelo tra *Lavorare stanca* e il *Bildungsroman* occorre dunque battere a ritroso la strada evidentemente percorsa dallo stesso autore. [...] Nella prefazione al romanzo (David Copperfield) Pavese fornisce infatti una indiretta, ma quasi scientifica definizione del modello narcissico descrivendo Steerforth come l'«idolo della vita di David, il mostro di straordinarie qualità e di vizi abietti, che possedendo in bene e in male tutto quanto manca a David, [...] trascorre perennemente desiderato e inafferrabile.» Il pregnante appellativo «mostro» non può non rimandare all'analogo, ma ben più bonario «gigante» attribuito al cugino dei *Mari del sud*, in assoluto la poesia più narrativa della raccolta, quasi un micro - romanzo di formazione in versi, nonché vero e proprio inno al modello narcissico. Il memorabile personaggio del cugino, positivamente affetto, agli occhi del protagonista, dal «gigantismo dell'esperienza» caratteristico di chi ha forgiato la sua solida statura morale attraverso una «regolare» formazione di viaggi e di lavoro, suscita infatti nell'io narrante (dapprima bambino, poi adulto) uno spontaneo processo di identificazione, favorito dal costante e quasi conradiano gioco di interlocutori e testimonianze di cui è intessuta la poesia. [...]. È una strategia narrativa tipica del *Bildungsroman* anche la focalizzazione interna variabile, in virtù della quale nei *Mari del Sud* sono gli occhi del bambino, dapprima, e dell'adulto, poi, a filtrare la descrizione del «cugino» e a compiere l'alchemica trasformazione del mare titanico - biblico, o melvilliano, vissuto da costui, nel conradiano mare dalla «magica atmosfera» da cui trae origine il titolo; più in generale, come la vicenda del cugino è osservata dal duplice punto di vista dell'io lirico, a sua volta quella dell'io poetico bambino è riconsiderata dal punto di vista dello stesso io ormai adulto. [...]» si veda V. Mascaretti, *Adolescenza e formazione in Lavorare stanca...*, in AA.VV., *Poetiche. Rivista di letteratura*, Vol. 7, n. 1/2005, pp. 131 - 162.

Possiamo a questo punto parlare di epizeusi per la parola tematica silenzio il cui significato è oggetto di variazione e ripresa all'interno dell'intera strofa. La prima strofa si conclude con il lessema «silenzio» che è quasi una parola-sigillo oltre che un nucleo tematico di assoluta importanza nell'intera silloge pavese.

Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto
se salivo con lui: dalla vetta si scorge
nelle notti serene il riflesso del faro
lontano, di Torino. "Tu che abiti a Torino... "
mi ha detto "...ma hai ragione. **La vita va vissuta
lontano dal paese: si profitta e si gode
e poi, quando si torna, come me a quarant'anni,
si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono**".

Tutto questo mi ha detto e non parla italiano,
ma **adopera lento il dialetto**, che, come le **pietre**
di questo stesso colle, è **scabro** tanto
che vent'anni di idiomi e di oceani diversi
non gliel'hanno scalfito. E cammina per l'erta
con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino,
usare⁶⁰³ ai contadini un poco stanchi.

Come in una *coblas-capfinidas* rovesciata, la seconda strofa inizia con le parole del cugino. Il cugino invita l'io lirico verso quella che è senza dubbio un'ascensione mitica alla vetta della collina. L'esperienza iniziatica è premessa da una richiesta («mi ha chiesto se salivo con lui»): ciò conferma il valore di "prova", che non può prescindere da una certa dose di adeguatezza. Da notare la movenza colloquiale, che privilegia l'indicativo al congiuntivo («se salivo») tipica del dettato pavese. Dalla vetta della collina si può intravedere più facilmente il baluginio del faro nelle notti torinesi. La lontananza simbolica della città dall'universo mitico delle Langhe è segnalato dal forte *enjambement* del verso 11, che proietta la città ad una distanza tale da costituire un traguardo da raggiungere, un itinerario esistenziale da percorrere per poi approdare, una volta

⁶⁰³ Da considerare l'utilizzo di un verbo "usare" che riprende in *variatio* sinonimica quello di "adoperare", ma che reggente di un oggetto "sguardo" con cui realizza un enunciato che, seppur sintatticamente convincente, non lo è altrettanto dal punto di vista lessicale. E' possibile avanzare l'ipotesi di un "effetto alone" (l'utilizzo di adoperare avrebbe fatto cadere la scelta di Pavese su quello di un suo sinonimo "usare"), che avrebbe condizionato la sequenza sintattica del periodo finale della strofa o, più semplicemente, ricondurre il sintagma ad un tratto linguistico di marca regionale e subregionale: in tal caso il verbo usare rappresenterebbe un uso pleonastico dovuto ad esigenze metriche in quanto la locuzione verbale "ho visto" sarebbe stata sufficiente oltre che corretta per la comprensione dell'enunciato. In definitiva è possibile ritenere, con una certa dose di ragionevolezza, che «lo sguardo raccolto che ho visto usare» scaturirebbe dal fattore condizionante di "adoperare" del periodo precedente. Inoltre "ho visto" reggerebbe contemporaneamente "lo sguardo" e "usare" con effetto zeugma.

raggiunta la maturità, alla propria terra («La vita va vissuta lontano dal paese»). L'approdo sentenzioso affermato dal cugino: «Le Langhe non si perdonano», oltre a denotare la propria terra come identità metastorica alla quale si è legati in senso viscerale, riflette ancora una volta su quel patrimonio di virtù e saggezza cui si è fatto riferimento nella prima strofa: una saggezza che sa esprimersi per sentenze e utilizza lentamente un codice comunicativo, il dialetto, che è un marchio indelebile e immarcescibile anche di fronte a “vent’anni di idiomi e di oceani diversi”. Il dialetto utilizzato dal cugino è definito “scabro”; esso è paragonato alle pietre del colle; ciò indica una dimensione mitica di immobilità e al tempo stesso di viva immediatezza: caratteristiche essenziali della propria terra. Il dialetto, dalla pronuncia lenta e cadenzata, è una pietra dagli angoli vivi, taglienti, non smussata, che incide, sentenziando, le sue linee scabre nel deserto del silenzio. Il poeta sembra farci toccare sinesteticamente quell’idioma fatto di guizzi estemporanei e tuoni roboanti. Il cugino ha uno sguardo «raccolto», che il poeta dice aver visto da bambino «usare ai contadini un poco stanchi».

Vent'anni è stato in giro per il mondo.

Se n'andò ch'io ero ancora un bambino **portato da donne**
e lo dissero morto. Sentii poi parlarne
da donne, come in favola, talvolta;
uomini, più gravi, lo scordarono.

Un inverno a mio padre già morto arrivò un cartoncino
con **un gran francobollo verdastro di navi in un porto**
e auguri di buona vendemmia. Fu un grande stupore,
ma il bambino cresciuto spiegò avidamente
che il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania
circondata da **un mare più azzurro**, feroce di squali,
nel Pacifico, a sud dell'Australia. E aggiunse che certo
il cugino pescava le perle. E staccò il francobollo.
Tutti diedero un loro parere, ma tutti conclusero
che, se non era morto, morirebbe.
Poi scordarono tutti e passò molto tempo.

Il racconto procede con la ripresa da parte dell'io narrante di altri nuclei interessanti: l'arrivo al padre di una cartolina recante «un gran francobollo verdastro di navi in un porto» e contenente gli auguri di una ricca vendemmia, l'incredulità del paese e l'accorata ed entusiastica rivelazione della provenienza di quella cartolina: l'isola di Tasmania, nel Pacifico, a sud dell'Australia. Si fa riferimento alla pesca delle perle, alla grandiosa e incontaminata bellezza dei mari del Sud, proliferanti di pietre preziose e pullulanti di squali feroci. Ritorna poi il coro compatto dei paesani scettici e disillusi sul destino del loro conterraneo. «Tutti diedero un loro parere, ma tutti conclusero che, se non era morto, morirebbe»: ove l'anadiplosi dell'indefinito “tutti”, così come l'annominazione –

poliptoto / morto – morirebbe proclama il monocorde e risentito dissenso del coro paesano, ribadito dall'anastrofe, che sigilla la strofa «Poi scordarono tutti».

E' possibile ipotizzare che la locuzione utilizzata per caratterizzare in modo apparentemente così particolare un dettaglio (il francobollo della cartolina), sottenda un'intenzione poetica ed una significanza più pregnante rispetto all'enucleazione di elementi narrativi tesi alla ricostruzione dell'episodio della notizia del cugino vissuto in Tasmania.

Innanzitutto c'è da verificare come Pavese utilizzi, secondo la consueta prassi tipologica italiana, l'anteposizione dell'aggettivo «grande» (in questo caso apocopato) in funzione accrescitiva e qualitativa: il «gran francobollo» di certo rimanda alla sua importanza più che alle sue dimensioni secondo la focalizzazione interna dell'io narrante. In secondo luogo è riferito un altro dettaglio determinante il soggetto: «verdastro di navi in un porto». Il sintagma aggettivale desta subito qualche curiosità dal punto di vista linguistico. Di certo Pavese ha voluto rendere una serie allitterante nei suoi picchi n-v-r; ma, a guardar più a fondo, si coglie un procedimento teso ad estrarre una qualità determinante (verdastro) riferita nel testo ad una sostanza determinata (il francobollo), e a sospingerla di poi verso un'altra sostanza determinata (le navi) che, peraltro, ne condivide il fascio semantico (il verdastro, infatti richiama il colore delle acque su cui galleggiano le navi attraccate al porto). Un sostantivo con funzione determinata, in questo caso, serve a determinare una qualità, per suo statuto determinante, come se fosse un vero e proprio aggettivo. Il medesimo procedimento si nota nell'altro sintagma impressionistico «feroce di squali» riferito al mar Pacifico «più azzurro» (un'espressione ellittica quest'ultima tesa ad accentuare ancor più la dimensione mitica in cui l'io narrante colloca la vicenda del parente lontano). Dal sostantivo "squali" si ricava la qualità "feroce" con inversione determinante-determinato. Il gioco è però complicato dal fatto che nell'insieme dei lessemi, Pavese ne introduca alcuni portatori dello stesso fascio semantico. L'effetto, pertanto, densamente poetico (oltremodo mirabile in una sequenza testuale di nuda fabula, peraltro in *Erlebnis*) è quello di disseminazione e diffrazione di unità semantiche bene amalgamate e pertanto testualmente coese.

Oh da quando ho giocato ai pirati malesi,
quanto tempo è trascorso. E dall'ultima volta
che son sceso a bagnarmi in un punto mortale
e ho **inseguito** un compagno di giochi su un albero
spaccandone i bei rami e **ho rotta** la testa
a un rivale e **son stato picchiato**,
quanta vita è trascorsa. Altri giorni, altri giochi,
altri squassi del **sangue** dinanzi a rivali
più elusivi: i pensieri ed i sogni.
La città mi ha insegnato infinite paure:
una folla, una strada mi han fatto tremare,

un pensiero talvolta, spiato su un viso.
Sento ancora negli occhi la luce beffarda
dei lampioni a migliaia sul gran scalpiccio.

La quarta strofa si apre con un tono maggiormente esclamativo. La narrazione viene filtrata soggettivamente e lo stacco dalle movenze narrative più propriamente estrinseche e oggettive - che si avvale della terza persona e dell'indiretto libero - si avverte mediante l'interiezione «oh», che funge da aggancio al punto di vista dell'io narrante e quindi all'utilizzo della prima persona. Vengono riportate in analesi le vicende e le avventure dell'io lirico proiettate in una dimensione mitico-letteraria, che contribuisce a distanziare nel tempo e nello spazio il grumo dei ricordi infantili⁶⁰⁴. Ed è oltremodo significativo che il riferimento temporale al periodo dell'infanzia sia esplicitato con un'espressione tipicamente "infantile" non rielaborata dall'io narrante adulto. In tal modo con l'attacco «da quando ho giocato ai pirati malesi», Pavese riesce a rendere bene "il racconto del pensiero" e del punto di vista del bambino, attraverso locuzioni, che ricalcano il suo idioletto. Riemergono poi dalla memoria episodi cui l'io lirico attribuisce una valenza esemplare: gli impavidi tuffi nelle zone più impervie del fiume «in un punto mortale» - si noti, peraltro, l'uso causale e attivo dell'aggettivo, che conferma un'attitudine diegetica tesa a non rielaborare ma a ricalcare il pensiero -, le spericolate rincorse ai compagni che terminavano fin sui rami degli alberi, le violente zuffe dagli esiti alterni «ho rotto la testa a un rivale e sono stato picchiato». Queste azioni - riferite con una *climax* ascendente (si va dalle prove di coraggio a contatto con la natura al corpo a corpo con i coetanei) creano una sospensione nel discorso accentuata dal polisindeto, che contribuisce a marcare il senso del tempo trascorso. La sospirata ed amara constatazione della "vita trascorsa" assume un significato più profondo al cospetto di ciò che viene riferito successivamente. Il presente si sostanzia di "altri giorni, altri giochi", con un'anadiplosi, che enfatizza il peso della vita con i suoi "giorni" e le sue sfide "giochi", e con una duplicazione paronomasia che ha in sé un tono cupamente beffardo. L'età adulta è connaturata, inoltre da «altri squassi del sangue»: il riferimento è qui al sensualismo oltre che alla violenza su cui si basano i rapporti umani; i quali appaiono contenuti in *nuce* nei corpi a corpi dell'età infantile. Nell'età adulta i rivali del passato fatti di carne e sangue si tramuteranno in larve oppressive ed elusive: «i pensieri e i sogni». La lezione più dura e più traumatica viene però dalla città che si pone come *magistra vitae* con il suo carico di «infinite paure». Si

⁶⁰⁴ «Anche i miti e le avventure d'infanzia Pavese volle trasporre nel clima delle "dure colline", nella fantastica esistenza che inseriva nel mondo circoscritto e non infrequentemente visto con gli occhi di crepuscolare delle colline e del fiume anche la favolosa balena bianca di Melville o le passioni macroscopizzate del Sud di Faulkner. In questo senso resta ancora esemplare, quasi emblematico, un testo come *I mari del Sud*, scritto nel '30, lavorato e rilavorato, che, a dir dello stesso Pavese, segna l'inizio vero della sua attività di scrittore e poeta, come «mondo poetico» e come scoperta di un linguaggio. [...]» si legga A. Seroni, *Il mito delle "dure colline"*, in *AAVV., Terra rossa terra nera* a cura di L. Lajolo - E. Archimede, Presenza Astigiana, 1964, pp. 13 - 15.

acuisce, qui, nella coscienza dell'io la percezione dell'universo cittadino in termini di opposizione all'universo contadino. La città, anonima, fredda e distaccata, subisce un processo di antropomorfizzazione «la luce beffarda dei lampioni», che è funzionale al suo intento di comunicarne tutta l'inautenticità, il suo carattere sfuggente e polimorfo «un pensiero..., spiato su un viso». Una dimensione, quella cittadina e dell'età adulta, insomma, che contrappone tutto il suo essere anonimo e artificiale rispetto a quella dell'infanzia dove le relazioni sono solide, autentiche e dove la natura è il luogo ove i rivali hanno un volto visibile e riconoscibile.

Mio cugino è tornato, finita la guerra,
gigantesco, tra i pochi. E aveva denaro.
I parenti dicevano piano: "Fra un anno, a dir molto,
se li è mangiati tutti e torna in giro.
I disperati muiono così".

Mio cugino ha una faccia recisa. Comprò un pianterreno
nel paese e ci fece riuscire un garage di cemento
con dinanzi **fiammante** la pila per dar la benzina⁶⁰⁵
e sul ponte ben grossa alla curva una targa-réclame.
Poi ci mise un meccanico dentro a ricevere i soldi
e lui girò tutte le Langhe fumando.
S'era intanto sposato, in paese. **Pigliò una ragazza
esile e bionda come le straniere**
che aveva certo un giorno **incontrato nel mondo**.
Ma **uscì ancora da solo. Vestito di bianco,
con le mani alla schiena** e il volto abbronzato,
al mattino batteva le fiere e con aria sorniona
contrattava i cavalli. Spiegò poi a me,
quando fallì il disegno, che il suo piano
era stato di togliere tutte le bestie alla valle
e obbligare la gente a comprargli i motori.
"Ma la bestia" diceva "più grossa di tutte,
**sono stato io a pensarlo. Dovevo sapere
che qui buoi e persone son tutta una razza"**.

⁶⁰⁵La coraggiosa e pionieristica iniziativa imprenditoriale, che mira ad introdurre elementi di modernità nel contesto rurale delle Langhe, è sottolineata dalla scelta di termini tecnico-gergali, che rendono ancor più variegato e complesso l'impasto linguistico pavesiano. Infatti ai termini popolari, alle espressioni colloquiali e ai lessemi tecnico-gergali che caratterizzano il dettato, si accompagna sempre un'aggettivazione potentemente evocativa ed talvolta espressionistica, fortemente connotata in senso soggettivo, sebbene sia inserita in una materia densamente oggettiva. E' il caso della «pila per dar benzina» definita «fiammante»: un aggettivo, che ne esalta di certo la visibilità, ma che non può non suggerire l'idea delle fiamme che metaforicamente avvolgeranno il suo progetto e quindi in tal senso un preludio ad un fuoco distruttivo.

La quinta strofa si apre con l'enucleazione di un importante snodo narrativo: il ritorno del cugino al paese, reduce dal primo conflitto mondiale. La ripresa del racconto delle sue vicende, dopo la parentesi dedicata al recupero memoriale delle avventure e degli «squassi del sangue» dell'io narrante, è segnalata ancora una volta, oltre che dalla collocazione incipitaria di strofa, anche dal riutilizzo in leggera, ma significativa *variatio*, del qualificativo "gigante". La forma derivata «gigantesco», infatti, può rimandare ancor più alla statura eroica ed eccezionale del reduce di guerra, contribuendo, quindi all'accentuazione dell'ammirazione da parte del soggetto narrante. Ancora una volta, al cospetto di questo evento, il coro paesano è monocorde e sollecito ad esprimere il suo inviolabile e scettico disappunto, venato di tragico fatalismo. Il cugino, pur disponendo di un discreto gruzzolo messo da parte, sarebbe destinato a scialacquarlo, con l'inevitabile conseguenza di riprendere il suo itinerario alla ricerca di fortuna. Si noti il passaggio repentino dei tempi verbali: «...è tornato»; «aveva denaro»; «i parenti dicevano»; «...se li è mangiati tutti»; «i disperati muoiono così»: questa proliferazione di tempi verbali, che distribuisce il racconto della vicenda su piani temporali diversi, oltre a rendere il dettato estremamente mosso e vivace, fa acquisire ad ogni tempo verbale una funzione narrativa ben specifica. Il passato prossimo è utilizzato per snocciolare le diverse peripezie del cugino di fronte alle quali si dà spazio alle reazioni immediate del soggetto; l'imperfetto disloca le sequenze narrative in una dimensione, che non ha più legami con il presente connotandole di un'implicazione iterativa; il passato remoto ha invece la funzione di enucleare le azioni e gli episodi che riguardano la vita del cugino distante dal paese con funzione di aoristo, solcando maggiormente la distanza fra il presente immobile del paese e il passato dinamico della città; infine Pavese ricorre al tempo presente allorché riporta in discorso diretto i cori sentenziosi del paese: in tal modo la ricorsività, il fatalismo e l'immobilità sono ulteriormente marcate da un tempo, che acquisisce il significato di una chiusura monologica in un mondo altrettanto chiuso ed immobile. La vocazione agli affari e la caparbia determinazione, che quasi si leggono nei tratti del volto del cugino che ha «una faccia recisa», lo spingono a portare a termine un progetto che ha previsto l'acquisto di un garage di cemento e l'impianto di un distributore di benzina con tanto di «targa-réclame» per pubblicizzarlo ai potenziali utenti presso la curva del ponte, e quindi affidato alla gestione di un meccanico adibito all'erogazione del servizio. Il cugino, racconta ancora Pavese, ha sposato una donna «esile e bionda» simile alle donne straniere incontrate nel mondo (il termine dilata a dismisura gli spazi che il cugino ha percorso e visitato), frequenta le fiere paesane, contratta cavalli; il suo è un atteggiamento cauto, attento e sornione al tempo stesso. Rivela, quindi, il suo proposito di meccanizzare il sistema di trasporti della valle, costringendo gli abitanti all'acquisto di mezzi motorizzati (siano essi trattori e veicoli), che avrebbero pian piano rivoluzionato i ritmi di lavoro e di vita dell'immobile universo langarolo. Un'impresa, questa, che si rivela un netto fallimento motivato dallo stesso cugino dalla sua assurda e pretenziosa convinzione di mutare e scardinare prassi e abitudini che fanno parte dell'identità più

profonda della gente del paese. Sarcastica ed amara al tempo stesso la conclusione del suo discorso: «Dovevo sapere che qui buoi e persone son tutta una razza». Il mondo contadino, avvolto dal suo arcaico e lento scorrere della vita, rivela tutta la sua concorde e monolitica compattezza che frantuma il sogno di un uomo che in fondo non è mai entrato in sintonia con esso. Difatti non si è cimentato in prima persona nell'attività di erogazione dei carburanti – preferendo affidarla in gestione ad uno sprovveduto meccanico del posto -, ed infine è rimasto solo nel suo girovagare per le Langhe. La proposizione avversativa: «Ma uscì ancora solo» indica, pertanto, una mancata integrazione e fusione con la “razza del paese” e la reiterazione di una diversità comprovata ancora una volta dai dettagli del «vestito bianco», che si contrappone in modo ancor più evidente alla terra simbolica e reale di cui fa parte, delle «mani alla schiena» che alludono al suo profilo di imprenditore-osservatore più che di lavoratore implicato e coinvolto in prima persona nelle attività; ed infine ritorna il connotato del «volto abbronzato», che rimanda alle esperienze e alle vicissitudini di quelle terre lontane, di quei mari del Sud che gli hanno impresso quella abbronzatura che è marchio indelebile della sua ormai avvenuta separazione dal cordone della terra natale.

Camminiamo da più di mezz'ora. La vetta è vicina,
sempre aumenta d'intorno il frusciare e il fischiare del vento.
Mio cugino si ferma d'un tratto e si volge: "Quest'anno
scrivo sul manifesto: - *Santo Stefano*
è sempre stato il primo nelle feste
della valle del Belbo - e che la dicano
quei di Canelli ". Poi riprende l'erta.
Un profumo di terra e di vento ci avvolge nel buio,
qualche lume in distanza: cascine, automobili
che si sentono appena; e io penso alla forza
che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al mare,
alle terre lontane, al silenzio che dura.
Mio cugino non parla dei viaggi compiuti .
Dice asciutto che è stato in quel luogo e in quell'altro
e pensa ai suoi motori.

La sesta strofa riprende l'attacco in prima persona plurale dell'*incipit* della lirica. Tuttavia, se nel primo caso, la forma verbale «camminiamo» declinata al verbo presente è deputata a ricoprire una funzione storico-perfettiva, con il riferimento ad un'azione che si colloca in una dimensione di un passato rievocato dall'io lirico e riemerso alla memoria ed emotivamente rivissuto con la scrittura, in questo lo stesso verbo, flesso nella medesima forma, è funzionale alla demarcazione temporale e alla puntualizzazione cronologica nell'arco temporale del racconto. Entro questa prospettiva il «camminiamo» assorbe in sé un coefficiente di progressività e istantaneità che ha l'effetto di coinvolgere con maggiore pathos il poeta fino all'arrivo sulla vetta collinare. «La vetta è vicina»: il sospirato

raggiungimento è segnalato dal «frusciare e fischiare» del vento. La dittologia sinonimica, il cui effetto fonico è accentuato dalla rima interna, segnala la rinnovata disposizione d'animo al cospetto del mutare dei segni della natura. Ma il percorso ascensionale, ormai giunto al limite, è interrotto bruscamente («d'un tratto») da una affermazione perentoria del cugino, da Pavese riportata in prima persona. Essa contiene l'intenzione del cugino di riportare sul locale manifesto pubblicitario l'assoluto primato di Santo Stefano in materia di «feste paesane» rispetto alle altre comunità paesane della valle del Belbo. Santo Stefano Belbo, a detta del cugino, godrebbe di un'indiscussa leadership nel circondario tale da suscitare invidia e smuovere antiche ruggini fra gli abitanti delle località limitrofe come Canelli: «e che la dicano quei di Canelli» è il giro sintattico dalla movenza popolareggiante e regionale, che denoterebbe una persistente impronta di orgoglio campanilistico, che qui è sinonimo di riappropriazione delle proprie radici. Il cammino riprende «Poi riprende l'erta». Il paesaggio naturale è di nuovo al centro del discorso con una forte accentuazione lirica: «un profumo di terra e di vento ci avvolge nel buio»; l'ascesa alla vetta è accompagnata pertanto da toni di intermittenza, ma intensa suggestione lirica. Ed è in tale frangente, che il poeta pensa alla «forza» trasmessagli dal cugino, che lo ha «strappato al mare, alle terre lontane», conducendolo fin a lui e che lo ha condotto a rompere il suo «silenzio». Indubabilmente efficace è la scelta di Pavese di ambientare e collocare questa magica «trasmissione di forza» sulla vetta della collina. L'ascensione mitico-simbolica acquisisce in tal senso un ulteriore significato di un'investitura, di un simbolico passaggio di consegne che avviene fra personaggi appartenenti a due diverse generazioni. Una trasmissione di potere che avviene sulla base del rituale del ritorno e che si situa all'avvicinarsi di una tappa di avvenuta maturazione. La vetta raggiunta, pertanto è destinata a siglare questo passaggio cruciale nell'esistenza dell'uomo. Il passato del cugino, pur essendo denso di esperienze e vicissitudini ha senso soltanto in un'ottica complessiva, che sussume in sé il lascito e l'eredità, che ne derivano in termini di saggezza e maturità. Si ricordi l'equivalenza della prima strofa «Tacere è la nostra virtù». Il cugino non parla, se non sfiorandolo *en passant*, del suo passato pur ricco di viaggi e peregrinazioni.

Solo un sogno
gli è rimasto nel sangue: ha incrociato una volta,
da fuochista su un legno olandese da pesca, il cetaceo,
e ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole,
ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue
e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia⁶⁰⁶.
Me ne accenna talvolta.

⁶⁰⁶ «Solo che la fuga, stavolta, è sul mare, luogo dove risuona più profondo il richiamo mitico e simbolico – il viaggio di Melville è come quello di Ulisse, e come quello di Ulisse approda all'esperienza, forma, fa crescere. La grecità di Melville è, nella lettura di Pavese, il miracoloso equilibrio che si esprime nel *Moby Dick* fra la cultura puritana bibliceggiante e uno «spregiudicato atteggiamento razionalistico», fra

Ma quando gli dico
ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora
sulle isole più belle della terra,
al ricordo sorride e risponde che il sole
si levava che il giorno era vecchio per loro.

La strofa successiva è dedicata alla rievocazione dell'unico sogno del cugino rimastogli «nel sangue»; un'espressione questa, che evidenzia la connotazione fortemente espressionistica e crudamente realistica dell'esperienza, che sta per raccontare. Il sogno riguarda l'inseguimento e la caccia alla balena a bordo di un'imbarcazione olandese. Questa lotta, commenta il poeta, avveniva con il supporto di pesanti uncini «ramponi», finalizzati ad arpionare le balene, che fuggivano in preda al panico e spesso sanguinanti a largo dei mari del Sud solcati dai violenti colpi di coda degli stessi cetacei. Un unico sogno, quello sedimentatosi nel profondo del suo animo e che allude alla lotta feroce e sanguinosa dell'uomo contro il suo simile.

L'io lirico gli rammenta, nella strofa finale, la fortuna di aver assistito al sorgere delle aurore «nelle isole più belle della terra». Il cugino sorride indicando che il lavoro e la fatica del marinaio iniziano molto prima dell'alba: «il giorno era vecchio per loro». Questa sua affermazione finale conferma la disposizione e l'atteggiamento improntati ad un'etica della durezza della vita, che ha connaturati in sé il senso della fatica, della pena, della violenza. I bagliori e i facili entusiasmi qui magistralmente espressi con un'immagine tanto semplice quanto intensa - «l'aurora sulle isole più belle della terra» -, che rimanda all'idea di una natura selvaggia ed incontaminata, sono subito smentiti dal monotono andirivieni del sole, che agli occhi dei marinai rimarca la dura fatica del quotidiano e, per estensione, la fatica del vivere.

Gente Spaesata

Troppo mare. Ne abbiamo veduto abbastanza di mare.

[...]

Vedo solo colline e mi riempiono il cielo e la terra
con le linee sicure dei fianchi, lontane o vicine.
solamente, le mie sono scabre, e striate di vigne
faticose sul suolo bruciato. L'amico le accetta

trascendente e razionale, fra mistero e lucidità. [...] la rappresentazione della “vita misteriosa e piena di presagi che Melville sa trarre dal suo Oceano», da un lato, e “la lucidità del narratore epico” che dettaglia realisticamente la tecnica sapiente della caccia alla balena, dall'altro. [...] E la narrazione è quella dell'esperienza americana, letteraria sostituzione della “maturazione” del viaggio, espressa attraverso lo sdoppiamento fra il più giovane io che parla - canta, e la figura paterna del cugino (un cugino come appaiono gli adulti ai bambini), portatore appunto dell'esperienza fatta, il grande viaggio nei mari del Sud. [...]» si veda P. Fasano, *Il mito americano di Cesare Pavese*, in «Italica», A. Ciccarelli Editor, V. 85, n. 2 – 3, Summer/Autumn 2008, p. 301.

le vuole vestire di fiori e di frutti selvaggi
per scoprirvi ridendo ragazze più nude dei frutti.

[...]

...potremo incontrar per le vigne
qualche scura ragazza, annerita dal sole,
e, attaccando discorso, mangiarle un po' d'uva⁶⁰⁷.

L'anno di composizione della poesia è il '33, un anno particolare... un anno di grande meditazione taciturna, basti pensare che nell'epistolario manca proprio quest'anno. Il mare, non è ancora il mare del confino, non è quello calabro che inonderà gli occhi del poeta, cullandolo nell'inquietudine della fissità del tempo, dell'inafferrabilità dell'esistenza; è il mare del tormento, e il tormento non deriva soltanto dalla sofferenza, ma maggiormente corrode l'animo quando muta in distacco e indifferenza:

«Non è la disperazione, la sofferenza, che ci deve far paura – questo è nulla, è anzi ciò che ci può rendere più meraviglioso un altro incontro – ma il momento che non soffriremo più, che non ce ne importerà più, questo è terribile.⁶⁰⁸»

E mentre guardano il mare, il soggetto lirico e l'amico rimangono in silenzio, avvolti dal fumo; in assenza di dialoghi si fissa il mare, ma i sogni, allo scroscio delle onde, sono ripetitivi, monotoni, per cui i due finiscono col chiudersi in una tampa a bere e a fumare, poiché nell'acqua/specchio in realtà non si vedono che colline screziate di fiori e cascate, ma anche sulla superficie del bicchiere di vino si riflettono le verdi colline, e allora sognando le colline, il soggetto lirico lascia che l'amico parli del mare, di quell'acqua cristallina, che consente di guardare il fondo. Il poeta, allora, ripensa alle colline, le colline dai fianchi e dalle linee sicure, e ancora la collina presenta sembianze femminili. La grande madre qui è ancora una ragazza distesa, in attesa dell'uomo; tuttavia le colline del poeta sono scabre, sono lavorate con fatica, striate di vigne e bruciate dai falò. È lo scenario delle Langhe, della sua terra, che permea la scrittura del poeta, che si nutre di un paesaggio collinare e nebbioso in autunno, ma bruciato e vivo con la presenza del sole in estate. Le colline del poeta sono il poeta, sono la sua poesia: nell'aggettivo scabro c'è tutto un tessuto semantico che innerva la scrittura e la poetica pavesiana. Le colline sono

⁶⁰⁷ C. Pavese, *Gente spaesata in Lavorare stanca*, cit., p.13. «Ripenso agli occhi della donna, abbronzata anche lei. Sarà tutta abbronzata? Certo non ne ha bisogno: non è questo che importa. Prende del sole quanto basta, camminando. Lo stesso sole che matura le campagne e fa frutto, e che qui bevono nel vino. L'uva annerisce anche coperta dalle foglie. L'importante è che sotto sia il corpo» si veda C. Pavese, *Nudismo*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 144 – 151. «In *Lavorare stanca* la collina assunta sempre più distintamente come il *terminus ad quem* del ritorno, anche se spesso più come oggetto di un desiderio che di una realizzazione. Il titolo stesso di «Gente spaesata» identifica l'assenza della collina come uno stato di dislocamento e di perdita d'identità. La città viene paragonata al mare che riesce a produrre solo sogni scialbi. La collina, invece, è presente nei sogni del protagonista in modo vivissimo ed opera la catalisi del desiderio del ritorno – il titolo originario della poesia era appunto *Ritorno a casa*.» si veda A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito*, cit., pp. 21 – 37.

⁶⁰⁸ C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 109 – 110.

sono ruvide come la vita del poeta, brulle ed aride come l'assenza vissuta fino alla saturazione dell'essere; come lo stile e la parola, essenziali.

Chi è quest'amico che accetta le colline/pene del poeta? Vuole ritornare alla natura selvaggia, non quella coltivata/lavorata/violata dall'uomo, che ne ha deciso il paesaggio...è l'altro Pavese, l'istinto che vorrebbe tornare alle origini, è il primitivo selvaggio che vorrebbe godere di fiori e frutti selvaggi liberamente; è l'istinto sessuale che vorrebbe incontrare ragazze nude.

[...] ... **Le donne** non fumano
e non bevono, sanno soltanto fermarsi nel sole
e riceverlo tiepido addosso, **come fossero frutta.**

L'aria, cruda di nebbia, si beve a sorsate
come grappa, ogni cosa vi esala un sapore.
Anche l'acqua del fiume ha bevuto le rive
e le macera al fondo, nel cielo. Le strade
sono come le donne, maturano ferme.⁶⁰⁹

Il parallelismo tra le donne e i frutti, come si è visto, è motivo ricorrente nella produzione pavese: alle mele (Gisella), alle arance (Elena), ai fichi (Concia) e alle ciliegie (Gabriella), tipologie quindi ben precise, corrispondono, in questo componimento poetico, i frutti in generale, che senza buccia, rappresenterebbero le ragazze nude, distese e annerite dal sole: solari, dunque, e pronte all'amore. E infatti il poeta propone di salir per quelle colline e magari «mangiarle un po' d'uva»: scenario metaforico questo di un incontro sessuale, dove la metamorfosi del corpo della donna trova la sua espressione maggiore nella vigna lavorata dall'uomo che produce uva. Il poeta così dalla visione da lontano delle colline, prima immaginate, poi viste nel riflesso dell'acqua e del vino, si augura di incontrarle nuovamente, di tornare alla madre⁶¹⁰, bevendo da essa i suoi succhi. L'idea del mangiare la frutta, come immagine sensuale dell'incontro amoroso, la ritroviamo ad esempio in *Paesi tuoi*:

⁶⁰⁹ C. Pavese, *Grappa a settembre* in *Lavorare stanca*, cit., p.32

⁶¹⁰ «La campagna è la *mater* primitiva accarezzata nell'elegia e nel ricordo (*Gente spaesata*, 1933) ed è luogo di riti ancestrali (*Il dio caprone*), ma è anche la natura che imbestia e obbliga al lavoro che è duro destino.» si veda G. Venturi, *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973, p. 17; «... e l'immagine della **capra** come presenza mitica che già incontrammo nella figura di Concia di *Il carcere* e che fa presagire la fruizione in senso simbolico che di questo motivo Pavese farà in *Feria d'agosto*. Ne *Il dio – caprone*, la **biscia**, presenza del male, isterilisce la capra [...]. Anche nel romanzo *Paesi tuoi* la capra ha la sua funzione mitica, nella notte piena di tremori e di angosce in cui Berto attende Gisella, un breve riso umano rivela la presenza nella notte dell'animale, annunciatore del sesso e del male ed i ragazzi, ritrovata la capra, favoleggiano del potere misterioso della capra e della biscia...», *ibidem*, pp. 61 – 62.

«A mezzogiorno vengono a chiamarmi si mangiò un'altra volta il minestrone di verdura, e le acciughe e il formaggio. Era così che quelle donne crescevano spesse, ma Gisella, che adesso mi guardava ridendo, sembrava invece fatta di frutta. Perché, una volta finito, chiedo a Talino se non aveva delle mele, e lui mi porta in una stanza dove ce n'era un pavimento, tutte rosse e arrugginite che parevano lei. Me ne prendo una sana e la mordo: sapeva di brusco, come piacciono a me.

Sono le mele di Gisella⁶¹¹ / Io le dico che mangio una mela di sua figlia, se è permesso, per lavarmi la bocca. Lei che sembrava davvero una mela secca...⁶¹²»

Dal sapore d'arancio e dal cuore di mela è anche Mila, protagonista di *Ecloga fluviale* di D'Annunzio, un idolo misterioso, una donna – talismano, che racchiude in sé vitalismo ed inquietudine melanconica. Come si è visto, già nella produzione dannunziana, si evince un legame forte tra donna – terra, e nella dinamica triadica si esplica l'intreccio donna – sesso/frutto – uomo. La luna, come dea della sessualità, offre uno scenario vermiglio e rossastro sullo spazio lacustre in cui si incontra la bellissima Mila:

«a lui tra la lascivia segreta del novilunio appariva erta l'immagine di Mila ridente dalle iridi violacee, tutta discinta nei cenci, tutta calda in quella sua **pelle colorita d'arancio e abbronzita all'amor del sole**. [...] Ella aveva il **grembo colmo di mele acerbe** e ficcava i denti in quella **polpa verde** con una cupidigia di scoiattolo famelico; la testa era immersa nell'ombra; il petto libero fioriva di giovinezza. Ella **divorava le frutta**, così, tutta bella nella pace pomeridiana⁶¹³»

Mila desta inquietudine anche in *un poledro*: «le gengive rosse gli si scoprivano nel desiderio delle mele»; lori vede per la prima volta questa zingara in un momento gioioso e fiorente, estremamente connesso all'invito sessuale, e per seguire quella metamorfosi donna – terra, che intesse sia la prosa sia la produzione poetica paveseana, ritroviamo in questa novella dannunziana uno scambio osmotico tra la figura femminile e la natura rigogliosa:

«Ora fioriva così Mila, come una pianta, come un tronco tutto felice di germi [...] ...dal verde fosco della gonna le gambe uscivano ignude; sotto la tela crespata il seno viveva con una mollezza di fiore dormente. [...] Ora Mila fioriva... [...] gli si stringeva sul petto con una voluta di edera vivente... [...]

E guardava quella vergine alta, color d'oro opaco, che aveva quel bel nome strano. Ed ella parlava: era un rivo melodioso di suoni, interrotto da accenti aspri, da parole nuove che lori non capiva... [...]

- Il mio viso è come un arancio... [...]

...le iridi si schiusero fra il bianco simili a due fiori [...] e su quel viluppo muliebre ed equino ferivano le prime saette del dio sole.⁶¹⁴»

⁶¹¹ C. Pavese, *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino, 2012, pp.34 – 35.

⁶¹² Ibidem, p.42.

⁶¹³ G. D'Annunzio, *Ecloga fluviale* in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1992, p. 59.

⁶¹⁴ G. D'Annunzio, *Ecloga fluviale* in *Tutte le novelle*, cit., pp. 60 – 69.

La figura femminile diviene ninfa della terra e pronuncia suoni/parole incomprensibili, e alla metamorfosi della donna, si affiancano parallelamente il mostro della gelosia⁶¹⁵ e la metamorfosi dell'uomo/bestia. Queste metamorfosi trovano la loro risonanza letteraria nella triade Talino – Gisella – Berto in *Paesi tuoi* e, parimenti, nella novella dannunziana si osserva nella relazione: Zaza – Mila – Iori.

Al 1933 appartengono altri due componimenti intitolati *Paesaggio*; nel primo, che si incontra nella raccolta, protagonista dello scenario collinare è un eremita, che ormai non lavora più e vive in una caverna sulla collina, la cui vetta è stata bruciata dal sole. L'eremita vive un processo di metamorfosi con la collina, difatti è del colore delle felci bruciate: l'annerimento delle carni e la solitudine, come dimensione scelta, diventano una risposta possibile all'arsura delle carni provocata dal duro lavoro; secondo Bart Van Den Bossche: «collina e eremita tendono a confondersi in un'unica realtà, e tra l'uomo e la natura si stabilisce così un'identificazione stretta, definita dallo stesso Pavese come un "rapporto fantastico". [...] l'eremita sembrerebbe l'incarnazione antropomorfa di un arcaico dio della vegetazione...»⁶¹⁶. Al paesaggio desolato e arso della vetta si contrappone la valle brulicante di vigneti, vegetazione verdeggiante e gruppi di ragazze vestite a colori violenti, che sacrificano capre; si vedono, poi, i villani che recano ceste di frutta sul capo, ma non salgono in cima, stremati per il troppo lavoro e assetati, sollevando lo sguardo alla vetta bruciata, bevono vino e «sogghignano ai gruppi di donne⁶¹⁷ o domandano quando, vestite di pelle di capra, siederanno su tante colline a annerirsi nel sole⁶¹⁸». L'unica purificazione possibile è nascondere le carni e bruciarle al sole, entrando nel tessuto della terra e ritornando alla *Magna Mater*, ma anche spogliarsi dell'ipocrisia della civiltà e lasciarsi guidare dal selvaggio, che soggiace all'illusoria coscienza. In tale componimento l'eremita a riposo e i villani ancora in fermento definiscono un ulteriore campo semantico, insolito ma possibile; l'invito malizioso dei

⁶¹⁵ «Era una forma muliebre guizzante, piegante, provocante in tutti i suoi atteggiamenti più vivi della voluttà: fuor del turbine luminoso quelle membra ignude s'inarcavano con una vivacità di serpi, come impazienti di allacciare di avviticchiare di bruciare; le carni prendevano i toni più alti dell'arancio e dell'oro; la bocca s'apriva come una ferita fresca e fremeva nell'avidità di suggerire; le punte del seno rosse ed erte si dilatavano; tutto era falso, spasmodico in quella eccitazione, in quella frenesia di sensi. E Ziza vi s'inoltrava cupidamente, Ziza afferrava la larva della sua zingara con le mani quasi irrigidite dal piacere, cercava con gli occhi arsi le parti più lascive, fiutava l'odore...Ma, ecco, una grande ansia gli toglieva il respiro; pareva che il sangue gli si arrestasse; la larva illanguidiva, le linee tremolavano confondendosi, i colori sfiorivano con la vita. Allora un'angoscia l'opprimeva tutto. Ella non era sua, ella non voleva essere sua, ella gli gettava in faccia quei turbini di risa metalliche con uno sprezzo da regina. Perché? Chi era quell'altro?» si veda G. D'Annunzio, *Ecloga fluviale* in *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1992, p. 71.

⁶¹⁶ Bart Van Den Bossche, *La rappresentazione della campagna in "Lavorare stanca": il caso di Paesaggio [1] e Il Dio – caprone*, in AA.vv., «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba», Edizione dell'orso, Torino, 2001, pp. 73 – 84; ovviamente in tutta la produzione di Pavese si evince l'interesse e il fascino di alcune letture come ad esempio J. G. Frazer, *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Secondo Fraser, l'uomo primitivo tendeva a considerare alcuni animali o persone come incarnazioni dello spirito della vegetazione, in base ad un rapporto metonimico con un certo tipo di vegetazione o con un determinato luogo o elemento naturale.

⁶¹⁷ «Tali feste, celebrate da gruppi di ragazze che salgono regolarmente la collina, assumono l'aspetto di un culto di fertilità dai connotati vagamente orgiastici e dionisiaci /folli gruppi/ di ragazze, vestite a colori violenti...» si veda Bart Van Den Bossche, *La rappresentazione della campagna in "Lavorare stanca": il caso di Paesaggio [1] e Il Dio – caprone*, in AA.vv., «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba», Edizione dell'orso, Torino, 2001, pp. 73 – 84

⁶¹⁸ C. Pavese, *Paesaggio in Lavorare stanca*, cit., pp. 11 – 12.

villani rivolto alle fanciulle («su tante colline») potrebbe condurre alla metafora dell'incontro sessuale dove le colline diverrebbero un simbolo fallico, inglobato dalla *Mater*, come ulteriore metafora di fertilità.

L'altro componimento omonimo, invece, si sofferma su un quadretto dal sapore verista. Nuovamente c'è contrapposizione tra la vetta della collina, che biancheggia e domina il territorio, mentre più in basso, tra i vigneti, dominano ombra e fogliame. Il sapore odoroso di bosco, fogliame impastato e tartufi, domina il componimento dalle forti sinestesie interne. Il vecchio proprietario della villa fa la guardia alle sue vigne, ormai scarse, perché depredate dai ladri, che approfittano dell'oscurità, mentre sulla grande collina, dove si distinguono le macchie degli alberi neri e radi, il povero vecchio potrebbe far la guardia dalla casa e vedrebbe di sicuro i ladri. Tuttavia la vigna, seguendo la parabola del simbolo – ricordo, ben si plasma e si costituisce in quel nucleo di immagini onnipresenti, corporee e polisemantiche, che rappresentano la mitologia individuale del poeta, il luogo in cui può raggiungere, come osserva la studiosa Saccà, un'estasi immemorabile⁶¹⁹; a tal proposito, si legga proprio, tra i racconti, quello intitolato *La vigna*:

«Una vigna che sale sul dorso di un colle fino a incidersi nel cielo, è una vista familiare, eppure le cortine dei filari semplici e profonde appaiono una porta magica. Sotto le viti è terra rossa dissodata, le foglie nascondono tesori, e di là dalle foglie sta il cielo. È un cielo sempre tenero e maturo, dove non mancano – tesoro e vigna anch'esse – le nubi sode di settembre. Tutto ciò è familiare e remoto – infantile, a dirla breve, ma scuote ogni volta, quasi fosse un mondo. La visione si accompagna al sospetto che queste non siano se non le quinte di una scena favolosa in attesa di un evento che né il ricordo né la fantasia conoscono. Qualcosa d'inaudito è accaduto o accadrà su questo teatro. Basta pensare alle ore della notte, o del crepuscolo, in cui la vigna non cade sotto gli occhi e si sa che si distende sotto il cielo, sempre uguale e raccolta. Si direbbe che nessuno vi è mai camminato, eppure c'è chi lavora tralcio a tralcio e alla vendemmia è tutta gaia di voci e di passi. Ma poi se ne vanno, ed è come una stanza in cui da tempo non entra nessuno e la finestra è aperta al cielo. Il giorno e la notte vi regnano; a volte vi fa fresco e coperto – è la pioggia -, nulla muta nella stanza, e il tempo non passa. Neanche sulla vigna il tempo passa; la sua stagione è settembre e torna sempre, e appare eterna. Solamente un ragazzo la conosce davvero; sono passati gli anni, ma davanti alla vigna l'uomo adulto contemplandola ritrova il ragazzo. Il sospetto di ciò che deve – che è dovuto – accadere, la mantiene la stessa e risuscita nel ricordo d'infanzia. Ma nulla è veramente accaduto e il ragazzo non sapeva di attendere ciò che adesso sfugge anche al ricordo. E ciò che non accade al principio non può accadere mai più⁶²⁰.

⁶¹⁹ «Così il protagonista, sdoppiatosi in ragazzo ed adulto, rivive nell'impossibilità e nel silenzio della vigna l'istante che è attesa, che è desiderio. [...]. E la vigna, sia pur lavorata «tralcio a tralcio», rimane il dionisiaco luogo d'esperienza primigenia, vissuta come grumo pre – coscienziale che determina il destino, come momento inebriante, tradotto da Pavese in «estasi immemorabile», dove l'estasi (*ex – stasis*) permette lo sdoppiamento uomo /ragazzo, mentre l'immemorialità segna il fermarsi del tempo.» si veda A. Saccà, *Pavese e il luogo degli incontri: dal sacro al profano* in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978, pp. 172 – 173.

⁶²⁰ «noi ammiriamo della realtà soltanto ciò che abbiamo già ammirato. Ma siccome ammirare significa esprimere entro se stessi, il paradosso è risolto accettando che la prima scoperta della realtà ci viene fatta

[...]

Davanti al sentiero che sale all'orizzonte, **l'uomo non ritorna ragazzo: è ragazzo**. Per un attimo, in cui giunge a far tacere ogni ricordo, si trova entro gli occhi la vigna immobile, istintiva, immutabile, quale ha sempre saputo avere nel cuore. E non accade nulla, perché nulla può accadere che sia più vasto di questa presenza. Non occorre nemmeno fermarsi davanti alla vigna e riconoscerne i tratti familiari e inauditi. **Basta l'attimo dell'incontro e già il ragazzo e l'uomo adulto han cominciato il loro dialogo che, ricco di giorni, dall'inizio non muta.**⁶²¹»

La complessità delle figure, che popolano la scrittura pavesiana, vive una particolare mimesi con la terra, come il mendicante ne *Il carcere*:

«era **seminudo e coperto di croste**, d'un **colore bruciaticcio** come la sua barba... [...]. La **carne nuda** fra i **brandelli** di sacco appariva e riappariva **inerme e oscena** come carne di piaga: il corpo vero di quel vecchio erano i cenci e il sudiciume, le bisacce e le **croste**; e intravedere sotto tutto ciò una **carne nuda** faceva rabbrivire [...]. Stefano invece lo fantasticava, e a poco a poco ne faceva in quella strada riarsa un esotico oggetto vagamente **orribile**, qualcosa come un **rachitico groviglio di fichidindia**⁶²², **umano e crostoso di membra invece che di foglie**. Erano atroci quelle **siepi grasse**, ammassate **carnosamente** come se l'aridità della terra non conoscesse altro verde, e quei fichi giallicci che incoronavano **le foglie fossero davvero brandelli di carne**⁶²³.»

Si esplicherebbe in questo groviglio narrativo quella triade concettualizzata dal Mutterle per quanto concerne l'analisi di *Lavorare stanca*: primitivo – selvaggio – mostruoso; quasi una ricerca continua, una sorta di fantasticheria sull'impossibile, che acuisce il senso di una metamorfosi continua tra primitivo e civilizzato, ove i confini non esistono, anzi permane una compenetrazione vicendevole tra città e campagna, tra uomo e bestia, tra uomo e natura, una mimesi spettacolare e mostruosa al contempo⁶²⁴.

attraverso le espressioni esemplari che di questa realtà si sono date intorno a noi...» si veda C. Pavese, *Stato di grazia*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 132 – 136. «La sostanza degli strati subconsci infatti è tutta formata da ricordi legati all'infanzia – natura e ad attraversare decisamente quella materia, c'è il rischio di smarrire i contatti con la realtà e con l'urgenza attuale delle istanze sentimentali.» si veda E. Gioanola, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano, 1972, pp. 233 – 237.

⁶²¹ C. Pavese, *La vigna*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 140 – 141.

⁶²² «...e fiutavo la terra, la luna, il caprifoglio. Passammo sotto il ciglione dei **fichidindia**. I cespugli e i tronchi sulle coste scoperte facevano mille giochi di luna. C'era un fiato leggero che pareva il respiro della notte» C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., pp. 88 – 89. Si legga inoltre: «Le alte spalliere di **fichidindia**, **ispide**, **carnute e stravolte**, o le siepi di **rovi secchi e di agavi**, le muricce qua e là screpolate erano di tratto in tratto interrotte da qualche pilastro cadende che reggeva un cancello scontorto e arrugginito, o da rozzi e squallidi tabernacoli, i quali, nella solitudine immobile, guardati dagli ispidi rami degli alberi gocciolanti, anziché conforto ispiravano un certo sgomento [...]», tratto da L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, Mondadori, Milano, 1984, pp.9 -10.

⁶²³ C. Pavese, *Il Carcere*, Einaudi, Torino, 2012, p. 52

⁶²⁴ «Il caso più impressionante di **condensazione mostruosa** è offerto da una variante di *Ritratto d'autore*:

il collega, che puzza, disteso con me

Inoltrandosi nel *corpus* delle liriche, si può notare che al 1934 appartengono ben tre componimenti recanti il medesimo titolo; nel primo, incontriamo proprio un mendicante, anch'egli barbuto «tra la barba e il gran sole la faccia va ancora⁶²⁵» come l'eremita e il mendicante del romanzo; un viso segnato dal sole, tuttavia, tra le toppe, la pelle del corpo **biancheggia** tremante, le carni nude e lacere «tra i **buchi della pelle**» non riescono a celarsi neppure a causa dello sporco, neppure per via del sole... ma è un dolore vissuto in silenzio tra l'indifferenza del mondo, i villani lo guardano, ma nessun gesto d'aiuto li spinge verso quell'uomo. Durante la notte il mendicante fa razzia nei campi e tra i filari, e allora durante la notte egli pare un villano notturno, anch'egli proprietario, senza proprietà, e rapisce ogni cosa e si trascina un altro po':

Nella notte le grandi campagne si fondono
In un'ombra pesante, che sprofonda i filari
E le piante: **soltanto le mani conoscono i frutti.**
L'uomo lacero pare un villano, nell'ombra,
ma rapisce ogni cosa e i cagnacci non sentono.
**Nella notte la terra non ha più padroni,
se non voci inumane.** Il sudore non conta.
Ogni pianta ha un suo freddo sudore nell'ombra
E non c'è più che un campo, per nessuno e per tutti⁶²⁶.

E nella notte la terra rivela un volto inquietante, tuttavia la notte demolisce i confini, non esistono proprietà, esiste solo la nuda terra e le nude mani che riconoscono i frutti, si comprende nell'immagine conclusiva del componimento, quando il villano supera il mendicante moribondo e morente, perché ha troppo lavoro e corre alla terra, l'inutilità della corsa all'accumulo, alla fatica senza umanità...una condanna alla fredda indifferenza dell'uomo verghiano della roba; la notte, infatti, rivela la nuda verità: nulla permane, nulla ci appartiene, solo la solidarietà potrebbe portare conforto al cuore, ma la nostra è una terra di nessuno, è madre e matrigna al contempo, anche Padrino ne *La luna e i falò*, rimasto solo diventa mendicante per campagne e fiere:

nella pubblica strada, per prendere il fresco
s'è levato i calzoni. Io mi levo la maglia.
C'è, così **l'uomo nudo** – due **gambe da toro**
E un **torace d'anguilla** – ma non passa nessuno.

La donna alla finestra, polo di attrazione dell'amico peloso che essa accoglierà in casa [...], non sa di trovarsi in presenza di un essere mostruoso, un toro – anguilla composto di due nudità che non sono più umane. Nella versione definitiva, la mostruosa metamorfosi verrà ridimensionata dalla soppressione dell'ultimo distico. Ma per quanto il significato sia stato reso meno esplicito, esso sarà tuttavia persistente in notazioni allusive puzzo e pelo che conferiscono a questo rito erotico una assoluta equivalenza tra sessualità, bestialità, sacro [...]» si veda A. M. Mutterle, *Una forma virtuale di "Lavorare stanca"*, Esperienze letterarie, n.3/4, V. 25, 2000, pp. 103 – 120.

⁶²⁵ C. Pavese, *Paesaggio in Lavorare stanca*, cit., p. 23.

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 23.

«il Cola l’aveva ancora intravisto, con un barbone bianco e pieno di paglie, l’anno prima della guerra. Era morto finalmente anche lui, sull’aia di una cascina, dov’era entrato a mendicare⁶²⁷»

Capolavoro compositivo il secondo *Paesaggio*⁶²⁸ del ’34: in uno scenario metaforicamente collinare, le colline insensibili mostrano un soffio di vita all’alba, poi di giorno, bruciate dal

⁶²⁷ C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2003, p. 56.

⁶²⁸ «Programmaticamente denunciata e respinta l’«astrazione introspettiva» della poesia contemporanea, l’io poetico pavesiano si configura come quanto di più lontano esista da un soggetto psicologicamente inteso, e vive al contrario concependosi continuamente come rapporto con l’altro da sé: con le cose, con i personaggi, con la lingua, con la storia, quasi in una insospettata tensione dantesca. [...] Del resto, l’ammirazione pavesiana per Melville deriva proprio dall’attenzione dello scrittore americano nei confronti di «blocchi di realtà, esperienze angolari che gli ritmano e cadenzano e ricamano il discorso» piuttosto che di «patologie significative e profonde». [...] Una volta sancito che l’io pavesiano si esprime, piuttosto che attraverso un effusivo soggettivismo romantico, tramite il suo peculiare rapporto con la realtà, occorre anche cercare di sorprendere quale sia la forma che tale rapporto assume. L’espressione di G. Bàrberi Squarotti «oggettivazione assoluta» ci sembra a tal proposito davvero felice, [...] ovviamente non si tratta dell’oggettivazione fino all’impersonalità del discorso naturalista»: permangono sempre, anche «se sottilmente celati nelle pieghe del discorso poetico, evidenti segni della presenza di un altro “io” oltre il personaggio, quasi una sorta di super – io che “vede” il paesaggio e la situazione dall’alto e la condiziona attraverso l’inserzione, sulla narrazione naturalistica, dell’immagine, ossia del rapporto fantastico fra personaggio e paesaggio». [...] Pier Vincenzo Mengaldo ha scritto che queste «*short stories* chiuse e tette di personaggi tipizzati oscillano fra referto naturalistico e proiezione dell’autore stesso. [...]» Sebbene il paesaggio pavesiano risulti essere palpabile e dai contorni familiari, è pur vero che esso nasconde esplicitandolo un «*oltre da sé*». «la collina non è un luogo, ma “un aspetto delle cose”: per intenderci, il paesaggio visibile è il corpo che veste il concetto. In tal senso tende al dantesco, nel significato individuato da Pavese per cui:

Dante sul Purgatorio non si volta mai a contemplare il panorama, per la ragione che non descrive realisticamente un viaggio, ma espone un simbolo dove si ricorre alla scena, al visibile, solo in quanto si veste di corpo un concetto. Non ha quindi obblighi di rispettare la logica naturalistica del reale.

[C. Pavese, *MV*, cit., 26 novembre 1938, p. 163]

Il paesaggio pavesiano è il luogo in cui avviene qualcosa che non rimane vincolato a quell’esclusivo ambiente [...]. *Paesaggio* [V] è forse delle nove poesie del paesaggio quella più esplicita nello slargamento delle misure naturalistiche verso problemi di natura ultima. [...] L’urgenza più essenziale che scuote il poeta che osserva è quella del **senso** delle cose e delle persone, sicché la domanda «Hanno un senso» ha come oggetto non solo le «coste» del mare, ma ogni emergenza possibile del reale. [...] La domanda che anima, insomma, l’io che osserva il paesaggio è quella di conoscere quale sia il senso della realtà e dell’uomo. [...] il senso non dipende da un luogo celeste, sollevato da terra, potremmo dire parafrasando questo *Paesaggio*, bensì proprio dall’affondare /dentro la terra, dentro il magma del presente, con tutto ciò che di «buio» e di oscuro esso veicola. La direzione conoscitiva pavesiana è fondamentalmente quella di un attraversamento piuttosto che di un oltrepassamento, di uno scavo piuttosto che di una sublimazione, di uno sfondamento del muro (alla Melville, potremmo dire) piuttosto che di uno scavalcamento (alla Montale).[...]» si veda V. Capasa, *Paesaggio e conoscenza in «Lavorare stanca» di Cesare Pavese*, in AA.VV., *Otto/Novecento*. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria, Anno XXX, n. 2, maggio/agosto 2006, pp. 109 – 129. Interessante sempre leggere il *Mestiere di vivere*: «Il simbolo di cui si parla il 6 nov.’38(II) e il 4 dic. ’38 (i Fioretti), è un legame fantastico che tende una trama sotto al discorso. [...] che additano in uno degli elementi materiali del racconto un persistente significato immaginoso (un racconto dentro il racconto) – una realtà segreta, che affiora. Esempio, la “mammella” dei *Paesi tuoi* – vero epiteto, che esprime la realtà sessuale di quella campagna. Non più *simbolo allegorico*, ma *simb./immaginoso* – un mezzo di più per esprimere la «fantasia» (il racconto). Di qui il carattere dinamico di questi simboli; epiteti che ricompaiono nel racconto e ne sono persone e s’aggiungono alla piena materialità del discorso; non sostituzioni che

sole, restano immobili quasi fossero secoli...arse e brulle, sarebbe una gioia vederle verdeggianti, rinvigorite, giovani e vedere tra il verde la frutta e le case:

Ricoprirle di verde sarebbe una gioia
e nel verde, disperse, le **frutta** e le **case**⁶²⁹.

Rigogliose e vive, pregne di rugiada all'alba, le piante rappresenterebbero la vita, dando un senso alle nuvole; e nuovamente mare e collina vengono posti in parallelo in una mimesi sublime, dove il mare racchiude in sé ogni cosa e quando piove ogni goccia è perduta, come il vento sulle colline che cerca disperatamente le foglie, ma non trova altro che pietre:

Nell'alba, è un'istante:
si disegnano in terra **le sagome nere**
e le chiazze vermiglie. Poi torna il silenzio.

Una natura silente, lontana e ostile fatta di pietre, di coste rocciose e nude, di colline senza vegetazione anch'esse nude, ma al contempo impenetrabile; solo in un momento, all'alba, pare dare un guizzo di sé... ma così repentino e fugace che all'uomo – osservatore non rimane che il silenzio, e l'inquietudine di una ricerca di senso, un senso che anela, ma che è irrimediabilmente perduto⁶³⁰. E le coste rocciose senza fili d'erba sono come le case cittadine, sterili e amucchiate, arse e asciugate dal sole, silenziose, metafisiche, senza vegetazione, prive di vita. L'unica via di scampo, l'unico altrove possibile che restituisca al mondo il suo significato è il ventre della terra, le sue radici, i suoi succhi vitali:

Per coprire le case e le pietre di verde
- Si che il cielo abbia un senso – **bisogna affondare
dentro il buio radici ben nere**. Al tornare dell'alba
scorrerebbe la luce **fin dentro la terra**
come un **urto**. **Ogni sangue sarebbe più vivo:**
anche i corpi son fatti di **vene nerastre**.
E i villani che passano avrebbero un senso.

La discesa tra le radici della terra è motivo ricorrente nell'opera paveseana, e trova la sua massima espressione – come si è visto – nel romanzo *Il diavolo sulle colline*. E la trasformazione continua, le radici ben nere della terra diventano le vene nerastre

spogliano la realtà di ogni sangue e respiro, come il simbolo statico...[...]» C.Pavese, *MV*, cit., 10 dicembre 1938, p. 165.

⁶²⁹ C. Pavese, *Paesaggio in Lavorare stanca*, cit., p. 47.

⁶³⁰ Si veda: E. Montale, *I Limoni*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1984, pp. 11 – 12.

dell'uomo; a separarle il guscio di pelle biancastra che per tornare alla madre deve annerirsi e compenetrarsi con essa per recuperare il significato perduto.

Si legge nel racconto *Nudismo*:

«è un'altra la mia inquietudine, del resto non priva di inquietudine. Ogni volta il mio stato di assoluta nudità mi sbigottisce e mi stupisce, quasi fosse una gran cosa attuarlo qui senza un pensiero. Ogni volta che stendo sull'erba le mie lunghe gambe e rovescio la nuca, so che il sole mi vede e mi fruga quale sono dalla testa ai piedi e non c'è nulla di diverso da me a un sasso, a un tronco, a una biscia screziata, se non appunto il turbamento che provo a mostrarmi. Ormai l'acqua e il sole mi han tornito e velato, e anche in questo mi par di capire che la natura non sopporta il nudo umano e con tutti i suoi mezzi si sforza, come fa coi cadaveri, di appropriarselo. Ma le occorre del tempo, e dovrei stare giorno e notte in mezzo a lei. Ogni giorno invece ricompaio, e torno nudo spogliandomi. Così le resisto e insieme mi abbandono ai suoi sguardi con quel godimento che posso. C'è qui una conca di erbe alte, acquitrinose, sempre in ombra, dove alle volte mi aggiro. Le erbe mi danno al ventre e i piedi sguazzano, ma non è il fresco che cerco. Entro qui per nascondermi, e uscirne improvviso, più nudo di prima. [...] Qui tutto continua come se io non ci fossi... [...] sono nudo come un tronco sotto la corteccia, fresco e nudo come l'aria che tocco. Vedo che il cielo dietro gli alberi è nudo anche lui. Nudo e raccolto⁶³¹»

Anche il ragazzo, protagonista di *Civiltà antica*, respirando il fresco del mattino nascosto dalle imposte, attraverso la chiara fessura, guarda la natura affogata nel sole, e nella strada assolata e deserta, che è di tutti, vorrebbe uscir fuori nudo. In città non si può, mentre sarebbe possibile in campagna, se non fosse per lo sguardo frugante del cielo:

«Si potrebbe in campagna,
se non fosse, sul capo, il profondo del cielo
che atterrisce e avvilisce. C'è l'erba che fredda
fa il solletico ai piedi, ma le piante che guardano
ferme, e i tronchi e i cespugli son occhi severi
per un debole corpo slavato, che trema.
Fino l'erba è diversa e ripugna al contatto.
[...]
Il ragazzo non osa guardarsi nel buio,
ma sa bene che deve affogarsi nel sole
e abituarsi agli sguardi del cielo, per crescere un uomo⁶³²»

per tornare alla madre terra, per poter esser degni di esserne nuovamente parte, bisogna cancellare il biancore del corpo, se l'annerirsi al sole, come si è visto, funge da rituale

⁶³¹ C. Pavese, *Nudismo*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 144 – 151.

⁶³² C. Pavese, *Civiltà antica* in *Lavorare stanca*, cit., pp. 41 – 42.

primitivo, simboleggiando quasi un rito di purificazione, emerge ancor più, sia dal racconto sia dal componimento lirico, una certa repulsione della natura nei confronti dell'uomo. La complessità dell'impossibile ritorno, il torpore della caduta delle illusioni plasma un «io» intriso di inquietudine: nascondersi, scomparire, diventare parte della terra e delle sue radici rappresentano delle immagini costanti nella ricerca poetica del sé. Se il mondo è viziato dall'oblio dell'umano tormento e dalla monotonia di un domani sempre uguale, allora la brama di un corpo nudo potrebbe rappresentare illusoriamente la conquista di essa, ma la ricerca si rivela fallimentare e si impantana in un abisso senza luce.

«Non saprei dire quel che vedo e che penso. Le parole sono erba e radici, sono sassi, mota, fulgore – non ce n'è altre – ma il mio corpo non le accetta. Entrar nell'erba, entrar nel sasso: questo il mio corpo lo direbbe, ma non basta. Questa conca è una materia senza nome; bisogna muoversi, sentirla, toccarla. Devo fare uno sforzo per non stringere le radici, arrampicarmi su nel bosco, tra le spine e i tronchi verdi. Mi contengo tastando il mio corpo.⁶³³»

L'ultimo *Paesaggio* del '34 è preludio di alcune scene del romanzo *La spiaggia*, dove Clelia, la protagonista – come si è visto – instaura con il mare un rapporto totalizzante ed esclusivo, metaforicamente sensuale e rituale. L'*incipit* della poesia descrive due uomini che fumano a riva; tale immagine, dell'uomo – osservatore, compare spesso in Pavese, e allo stesso modo nel romanzo l'io narrante/il professore e Doro, sono sulla riva in silenzio e osservano il mare e Clelia che si perde tra le acque. Come la *brevitas vitae* di oraziana memoria:

“Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi / finem di dederint, Leuconoe, nec Babylonios/ temptaris numeros. Ut melius, quicquid erit, pati! / Seu pluris hiems seu tribuit Iuppiter ultimam, / quae nunc oppositis debilitat pumicibus mare/ Tyrrhenum, sapias : vina liques et spatio brevi / spem longam reseces. Dum loquimur fugerit invida aetas: carpe diem, quam minimum credula postero⁶³⁴”

⁶³³ C. Pavese, *Nudismo*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 144 – 151.

⁶³⁴ «la tranquillità dell'animo è impossibile per gli illusi ed erranti non illuminati dalla saggezza; ma illusioni ed errori hanno le loro cause nella condizione, nella natura umana; le cause permangono anche per il saggio che si è ritirato nel suo “porto” o nella sua “rocca”, fuori dalle tempeste. Si direbbe che Orazio lasciata da parte la discussione con gli altri, si trovi faccia a faccia con la natura immutabile dell'uomo. La condizione umana è caratterizzata innanzitutto dalla temporalità, che pone il suo suggello più chiaro con la morte. L'incertezza del domani e la paura della morte sono per l'epicureismo e per Orazio la causa prima dell'infelicità e dei vizi dell'uomo [...] Il saggio si libererà dall'angoscia del futuro cogliendo e gustando il piacere dell'ora presente, senza rimandarla al domani: dice una bellissima sentenza di Epicuro (6,14 Arr.): “Nasciamo una volta sola; due volte non è concesso: in eterno non saremo più. Tu, pur non essendo padrone del domani, rimandi al domani la gioia: la vita si spreca così nell'indugio e ciascuno di noi muore senza aver mai goduto del riposo”. Il saggio non sarà mai certo del domani: vivrà come se il domani non dovesse arrivare e, se arriverà, lo considererà come un'aggiunta inattesa. [...]» si legga A. La Penna, *Saggi e studi su Orazio*, Sansoni Editore, Firenze, pp. 93 – 110.

anche la finestra⁶³⁵, *Leit motiv* in Pavese, appare spesso breve; la breve finestra, come il breve orizzonte, è il fulmine della vita dell'uomo, è l'unico lampo che gli è concesso, il breve orizzonte racchiude il senso effimero dell'esistenza e la caducità di quest'ultima. Il corpo della donna che s'immerge nel mare⁶³⁶, non vede che il verde del suo breve orizzonte e nel fluire pare perdere corporeità e diventare parte del verde marino che l'avvolge...ma «sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». E mentre si compie il rito, tutta la natura partecipa immobile, le nuvole sono immobili, l'erba è immobile e nessuno pronuncia parole, tutto stagna nel sole e nel silenzio di una giornata al mare dove solo il primo sciacquo dell'incontro della donna con l'acqua permane nell'aria. E quando la donna ritorna alla vita, il corpo annerito intriso di mare sorge tra i tronchi, è questo un parallelismo tra il corpo annerito e i tronchi dispersi sulla sabbia anch'essi asciugati dal sole e dalla salsedine; mentre l'uomo sebbene estraneo al rito, pensa a quel verde che ha abbracciato e posseduto quel corpo bramato. Infine si getta anch'egli nel verde marino, pensando di poter carpire, «piombandoci dentro (con violenza)», il segreto e smuove quel verde immobile e senza pudore, attraversa quelle acque che hanno accolto la donna.

⁶³⁵ Pavese, nel racconto *Stato di grazia*, parla dei simboli che costituiscono la propria mitologia personale e «Questo qualcosa è sovente un nonnulla. So di un uomo che una semplice finestra di scala, spalancata sul cielo vuoto, mette in stato di grazia. Forse ci furono nella sua vita più finestre di scala che in un'altra? Perché di tutte le possibili figure d'infinito, scelse proprio questa? Ognuno è sensibile all'idea d'infinito, e già il Leopardi ne ha chiarito l'operazione, ma perché una finestra invece che una fuga di piante o il profilo di una balaustra sul mare? Comunque l'accento a Leopardi suggerisce un sospetto. Quanto, nel costituirsi di queste nostre scoperte – ricordo, gioca l'influsso della poesia, la scuola della lettura, dell'audizione, della contemplazione? Per quanti di questi simboli andiamo debitori ai poeti che ce ne hanno scavata in cuore l'impronta? [...] i simboli, le scoperte – ricordo della nostra sostanza, sono bensì un fatto di gusto, ma di gusto attivo, sono la risposta del nostro istinto alle sollecitazioni della cultura. Può darsi che la scala – finestra fosse quella della scuola dove si sono passati i primi anni e frequentati, sia pure con insofferenza, i poeti, ma ciò che in essa contava e conta ancora è il cielo vuoto e immemorabile. Non dunque il privilegio di chi fa della poesia è questo tesoro di simboli, che pure a far poesia sono indispensabili, ma bagaglio sovranamente umano, necessario a serbare la coscienza di sé e insomma a vivere» si veda C. Pavese, *Stato di grazia*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 132 – 136.

⁶³⁶ Il tema del mare è centrale in una delle poesie del confino, *Donne appassionate*, che presenta appunto una scena di ragazze riunite sopra una spiaggia, che vivono col mare un rapporto di attrazione – repulsione: temono di essere «viste» dagli occhi del mare e catturate dalle alghe, che – come fossero mani – ghermiscono i corpi nudi, e intanto soggiornano nei suoi pressi e «tentano» anche il bagno. Che si tratti di una metafora dell'iniziazione sessuale ci viene confermato dal *Carcere*, il romanzo del confino, dove si narra esplicitamente della spiaggia appartata delle ragazze di Brancalione, appunto a motivo della loro ritrosia ad essere toccate dall'uomo. D'altra parte, ne *La spiaggia*, Clelia «tradisce» i suoi uomini bagnandosi in mare rigorosamente da sola. In *Primo amore* la simbologia dell'acqua viene utilizzata in maniera trasparente per indicare il potere sessuale dell'uomo, che Berto deve imparare a padroneggiare per diventare adulto. [...] In *Schiuma d'onda*, poi, il mare è metafora dell'inesausto affanno del desiderio, ma rappresenta anche l'elemento vitale in cui è dato sciogliersi dolcemente e scomparire (probabile influsso whitmaniano [...]) si veda G. Savoca – A. Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1997, pp. XXXIII. Ricorda *Falsetto* di Montale: «L'acqua è la forza che ti temprava, nell'acqua ti ritrovi e ti rinnovi: noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo, come un'equorea creatura/ che la salsedine non intacca/ ma torna al lito più pura.» (E. Montale, *Falsetto*, Tutte le poesie, cit., p. 15).

Il 1935 è un anno significativo per Cesare Pavese, nel maggio viene arrestato per detenzione di corrispondenza, che proverebbe i suoi rapporti con Altiero Spinelli e gli antifascisti di "Giustizia e libertà"; trascorre pertanto alcuni mesi alle «Nuove» di Torino e a «Regina Coeli» di Roma, subendo un processo e la condanna a tre anni di confino politico a Brancaleone Calabro; nell'agosto dello stesso anno arriva a Brancaleone e inizia il periodo di confino, dopo qualche mese inizierà a scrivere il diario. Al '35 appartiene un altro componimento recante il titolo *Paesaggio*, ed è già presente il tema del ricordo⁶³⁷; la città appare nella nebbia come un ricordo⁶³⁸. Sebbene la nebbia mescoli i colori e li renda acquarellati, le donne – come nella poesia iniziale dell'eremita - si dirigono comunque in collina e, come erano un tempo sorridenti e dai **vivi colori** (i colori, in *Paesaggio* del '33 erano violenti) si apprestano a consumare riti ancestrali e dionisiaci: «per strada può accadere ogni cosa. Può accadere che **l'aria ubriachi**⁶³⁹». Un mattino che ridesta, «aspirato» come si aspira un bicchiere di grappa, *Grappa a settembre*:

«e il tabacco va intinto di grappa. È così che le donne
non saranno le sole a godere il mattino⁶⁴⁰»

Altra figura ricorrente è il mendicante, presente anche in questo componimento; anche il pezzente per strada si inebria dell'aria mattutina e aspira il mattino come si aspira un bicchiere di grappa a digiuno...è una sensazione di ebbrezza e al contempo di ultima promessa di vita:

«Val la pena aver fame o esser stato tradito
dalla bocca più dolce, pur di uscire a quel cielo

⁶³⁷ «I simboli che ciascun di noi porta in sé, e ritrova improvvisamente nel mondo e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto, sono i suoi autentici ricordi. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo.» si veda C. Pavese, *Stato di grazia*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 132 – 136.

⁶³⁸ «Il secondo *Lavorare stanca* ruota attorno alla figura dell'«uomo solo», erede diretto di quel ragazzo aperto alla vita e all'esperienza – soggetto di puro desiderio al di là di ogni sottomissione ai canoni sociali del lavoro faticoso, del possesso egoistico, del dominio sessuale – che aveva occupato la scena nella raccolta del '36. È un uomo costantemente proteso verso la conquista di quella donna – casa da cui il ragazzo rifuggiva, ma nello stesso strutturalmente incapace di farla sua, proprio a motivo di un legame simbiotico inscindibile con l'origine materna, spazio di libertà – per il ragazzo – dal ciclo naturale del desiderio, e ora – per l'uomo solo – ostacolo insormontabile verso la «normalità». Non resta, al «personaggio» principale delle nuove poesie di Pavese, che il rifugio nella dimensione memoriale (il «ricordo»), sia come luogo di elaborazione del proprio vissuto di scacco e di sconfitta (oltre che di riparo dalla realtà del dolore), sia come forma di resistenza estrema alla «normalità», in quanto residuo, seppur involontario, della virtù contemplativa del ragazzo. [...]» si veda A. Sichera, *Pavese nei dintorni di Joyce: Le «due stagioni» del Carcere*, in *Esperienze letterarie*, n.3/4, V. 25, 2000, pp. 121 – 152.

⁶³⁹ C. Pavese, *Paesaggio* in *Lavorare stanca*, cit., pp. 72 – 73.

⁶⁴⁰ Ivi, p. 32.

ritrovando al respiro i ricordi più lievi⁶⁴¹»

questo *Paesaggio* è completamente avvolto nel ricordo, tutto schiuma in una memoria che ha il sapore dell'innocenza, ma ha anche il ricordo di una felicità mai raggiunta, pregustata, tuttavia, in qualche angolo del cuore quando ancora la nuda verità era lontana; e allora ogni angolo della casa, conserva schietto gli antichi tremori, a cui però il ragazzo di oggi non può abbandonarsi⁶⁴². Si intravede poi la figura dell'uomo che torna al suo paese, dal quale era scappato quando era ancora ragazzo⁶⁴³, e in quella bruma mattutina, dimentica gli affanni della vita e le fedeli tradite, per fermarsi ad un angolo a "bere" il mattino⁶⁴⁴.

«Val la pena tornare, magari diverso⁶⁴⁵»

Il 1940 è sicuramente un anno estremamente significativo; storicamente, dal '39 al '40 avvengono molti eventi significativi: l'occupazione della Cecoslovacchia da parte dei tedeschi, la stipula del «Patto d'Acciaio» fra Italia e Germania, e anche il patto di non aggressione l'inizio quindi della II guerra mondiale. Sempre nel '39 escono *Le Occasioni* di Montale, mentre per Pavese è l'anno in cui conclude *Il carcere*, pubblica la traduzione di Dickens, *David Copperfield*, scrive *Paesi tuoi* e stringe amicizia con Giaime Pintor. Tuttavia il '40 è l'anno dell'ingresso in guerra dell'Italia e mentre Roosevelt viene rieletto presidente degli USA, in Italia si diffonde il mito della letteratura americana e Pavese collabora con Vittorini all'antologia «Americana», scrive *La bella estate* e comincia la stesura de *La spiaggia*, pubblica le traduzioni di G. Stein, *Tre esistenze* e di H. Melville, *Benito Cereno*; è il periodo in cui si lega a Fernanda Pivano. Al '40 appartengono altri due paesaggi: Paesaggio VII e Paesaggio VIII.

⁶⁴¹ Ivi, pp. 72 – 73.

⁶⁴² «alla maturità raggiunta, alla consapevolezza di sapere il destino non rimane altro che la solitudine che basta a se stessa, l'accettazione del dolore significa l'accettazione della maturità» si veda G. Venturi, *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973, p. 25; «...allorché Pavese mette a fuoco quel concetto del destino – carcere che inesorabilmente lo porterà a perdersi entro la ferrea legge della irripetibilità delle cose e dei gesti avvenuti una volta per tutte nell'istante mitico, quando la coscienza non è ancora memore del compimento unico della nostra sorte», *ibidem*, p. 37.

⁶⁴³ «...del termine *ragazzo* nei romanzi pavesiani, ci accorgeremmo che esso ha sempre più una denotazione negativa. Essere ragazzo significa non capire e non accettare la realtà, anche se l'adolescenza rimane il mitico mondo della felicità che si va perdendo. L'aspirazione pavesiana è di raggiungere quella maturità che significa serena accettazione del dolore e delle responsabilità che il ragazzo nella sua libertà interiore rifiuta» si veda G. Venturi, *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973, p. 48.

⁶⁴⁴ «Nulla ormai poteva abolire la realtà miserabile della mia esistenza. Della dolcezza dell'ora coglievo soltanto il silenzio, il profumo, la calma. Era notte avanzata, e avevo vagabondato più del solito per distrarre nella novità della cosa la mia umiliazione. Non potevo rassegnarmi all'idea che mi sarei svegliato l'indomani e nel breve dormiveglia dell'alba mi sarei ritrovato in cuore, prima ancora di aprire le palpebre, questo tormento familiare. [...] Decisi allora di attendere giorno per le strade.../Nacque così tra me e la notte un'intimità vaga... [...] Il mattino non mi avrebbe più colto a tradimento come usa; l'ora insolita che vivevo aveva già assopito ogni amarezza, e io gli andavo incontro come a qualcosa di mai visto e di mio...» si veda C. Pavese, *Risveglio*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 83 – 85. Se tra il protagonista si istaura di notte una vaga intimità, è il mattino protagonista del racconto... un risveglio che sarà sicuramente traumatico, come metaforicamente traumatico è il risveglio dall'infanzia e l'ingresso nel mondo adulto...un processo inesorabile e irreversibile.

⁶⁴⁵ C. Pavese, *Paesaggio in Lavorare stanca*, cit., pp. 72 – 73.

«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 racconto⁶⁴⁶.» [Diario, 1 gennaio 1940]

Appartengono al diario di quegli anni queste riflessioni, che sembrano prender forma proprio nel primo componimento, composto tra il due e il sette gennaio del '40. Il fotogramma che si appresta al movimento vede come protagonista nella prima strofa un essere femminile, comprensibile dalla ripetizione del pronome «la» (la invade/la trova/la guarda), si percepisce un gioco sottile di allusioni metaforiche, dove l'immagine appunto diviene simbolo fantastico. È l'alba e questa figura femminile viene in parte illuminata dal giorno che sta per nascere, ma il giorno non reca con sé né gioie né illusioni, anzi, quando gli occhi di lei, chiari come il fondo dell'acqua vengono colpiti dal giorno, è invasa dall'ira e il sole rende visibile la scabrezza del fondo. Nuovamente è il mattino ad essere personificato, a incontrare una presenza ancora tristemente viva, speranzosa forse di non vedere alcun raggio di luce filtrare dalle finestre. La figura femminile è costretta a prender parte nuovamente alla roulette quotidiana, mentre il Mattino la guarda immobile, quando sta tra le case fatte di pietra che dal basso impediscono di godere della visione del cielo. Dall'ambiente chiuso della casa, si passa nella seconda strofa ad un ambiente aperto, ovvero la strada. Il piccolo corpo, destato forzatamente dal sole, è costretto ad uscire ad aggirarsi tra il sole e l'ombra dei viottoli, e il suo andamento è guardingo; si guarda intorno come un lento animale e vede attorno a sé solo colori. La schiuma di colori che l'ambiente cittadino restituisce non infonde conforto alcuno al personaggio che lambisce la strada, anzi le ombre vaghe, che vestono la strada e il suo corpo, la rendono ancora più cupa, più triste; essa prova vergogna, ha gli occhi socchiusi come un'acqua, dove ecco che si affaccia flebile un'altra ombra. Le persone che sono per strada non son altro che colori, ma sono ancor di più ombre, cupe ed incorporee, sottolineate dall'aggettivo «vaghe», che incupiscono la presenza che attraversa le strade, come la intristisce il suo corpo, in netta contrapposizione, dunque, alle ombre popolanti la città e al piccolo corpo che attraversa quella foschia straniante, dove i colori nitidi del paesaggio non fanno altro che riflettere un cielo calmo, mentre il passo lento sembra imprimere la sua traccia sui ciottoli, sulle cose «calca i ciottoli/calchi le cose» come il freddo e vuoto sorriso che ignora le cose, che le scorre come l'acqua chiara (in parallelo gli occhi della presenza nella prima strofa erano chiari come il fondo dell'acqua) con uno sguardo che è emblema dell'indifferenza e della superficialità dell'uomo. Alla dimensione trasparente dell'acqua si contrappone però una ruvidezza del fondale, una non chiarezza della dimensione interiore, se all'apparenza la sembianza sembra fatta d'acqua trasparente, il sole smarrisce l'avida illusione e rivela la cruda realtà, e ancora, dentro l'acqua, fluttuano minacce vaghe; ritorna, quindi, l'aggettivo «vaghe», prima attribuito alle ombre. L'ombra dell'uomo rivelata dal sole non fa altro che restituire all'individuo la sua triste inquietudine e la sua presenza minacciosa.

«Ogni cosa nel giorno s'increspa al pensiero

⁶⁴⁶ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (1 gennaio 1940), pp. 170 – 171.

che la strada sia vuota, se non per lei⁶⁴⁷»

«Non si ricordano i giorni, si ricordano gli attimi⁶⁴⁸»
[Diario, 28 luglio 1940]

«La vita non è ricerca di esperienza, ma di se stessi. Scoperto il proprio strato fondamentale ci si accorge che esso combacia col proprio destino e trova pace⁶⁴⁹»
[Diario, 8 agosto 1940]

Nuovamente sono i ricordi⁶⁵⁰ ad essere protagonisti di un componimento, mentre il vento, il fiume e il mare vengono personificati. E alla sera, quando Pascoli pensa ai suoi cari, quindi i ricordi mesti affiorano alla mente, parimenti per Pavese:

«I ricordi cominciano nella sera⁶⁵¹»

E mentre si sente sul volto il fiato del vento, si ascolta la voce del fiume, ormai son passate delle stagioni, la giovinezza è irrimediabilmente perduta, ma di notte l'acqua è la stessa, non riflette alcuna immagine e torna all'origine, è la stessa degli anni morti. E mentre tutto tace, e il buio regala un completo silenzio, da lontano si percepiscono confuse delle voci e delle risa, un colore vano, poiché lontano, un'estate di voci; ma l'estate non è che il preludio dell'autunno, non è che la rivelazione del tempo che è trascorso, preannuncia nell'ultimo guizzo di vita l'inesorabile fine; per cui quelle voci, che offrono un barlume ancora di vita sono informi e manifestano colori vani, informi e indefiniti:

«Ogni viso contiene
come un **frutto maturo** un sapore andato⁶⁵²»

l'ultima strofa trasuda un ricordo che pare si concretizzi nella figura di un'ombra vaga (come nel precedente paesaggio), e l'ombra vaga è come quel viso che porta con sé i sapori della terra e del mare, di quella vita trascorsa; ed è come un mare notturno schiumante di disii e brividi antichi:

«Le voci morte
assomigliano al frangersi di quel mare»

⁶⁴⁷C. Pavese, *Paesaggio VII* in *Lavorare stanca*, cit., p. 95.

⁶⁴⁸C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (27 luglio 1940), p. 196.

⁶⁴⁹Ivi, (8 agosto 1940), p. 198.

⁶⁵⁰ «Lo stesso uomo evoca dal fondo del suo animo i mostri, le cose, la selvaggia natura e le contrappone al suo destino di cui si sente artefice e succube, ma alla fine, egli sarà il vincitore, quando nella speranza e nel ricordo potrà riscattarsi. Mnemosine concede ad Esiodo il dono del ricordo...» si veda G. Venturi, *Pavese*, cit., pp. 86 – 87.

⁶⁵¹C. Pavese, *Paesaggio VIII* in *Lavorare stanca*, cit., p. 109.

⁶⁵²*Ibidem*, p. 109.

la consapevolezza che una determinata stagione non possa più tornare sembra sempre più evidente, sebbene la pelle venga sfiorata dall'antico brivido, dalla violenza di un sentire che si trasforma in quiescenza apparente, ma che filtra i pensieri e i tormenti; e dormiente si desta in ogni notturno, quando anche solo il soffio del vento riporta alla mente la vita, la vita solo pregustata...mai vissuta concretamente, totalmente, sicché le voci lontane, ormai morte, sembrano violare quel mare notturno come le onde, destarlo, e, in brevi attimi, ricondurlo alla vita: soltanto l'immagine sbiadita e vana di una nuova illusione. Amaro è il bilancio di Pavese, che non riesce a prendere parte alla vita, non riesce a non essere spettatore, continua a vedersi vivere, a giudicarsi, a giudicare; il poeta resta seduto sulla riva, silente e lontana, a fissare le onde del mare notturno, del suo inesorabile notturno dell'anima.

L'adolescente che si affaccia al mondo adulto è protagonista in molte delle composizioni poetiche di Pavese; è un ragazzo deluso e un ragazzo che scappa⁶⁵³ ed abbandona la terra natia, per poi ritornare, magari diverso. Il ragazzo che lascia la dimensione colorata dell'infanzia, vive il mondo adulto con ribelle stupore, tuttavia è ancora un ragazzo, e «impara presto a dare pugni nell'aria e a piangere da solo». Si comprende bene come è amaro il sapore della crescita, la consapevolezza dell'inutilità di qualsiasi ribellione e il magma silente dell'incomunicabilità di cui è intrisa la spoglia vacua dell'illusoria esistenza. Divenuto adulto, pur non essendo solo, ha imparato che, se non ha risposte da dare, può anche restare in silenzio, può farne a meno: «la rinuncia». Nel suo presente legge i segni di uomini del passato; il poeta si sofferma sull'immagine degli antenati, quasi come gli antichi leopardiani⁶⁵⁴: saldi, padroni di se stessi, che pur non conoscendo, non avendo

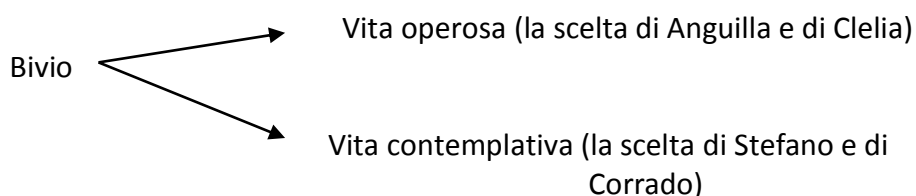
⁶⁵³ Una delle immagini onnipresenti nelle composizioni pavesiane è proprio quella dello «scappato di casa», come scrive lo studioso Pappalardo La Rosa, individuando nel componimento *I mari del Sud* un «magma di tipiche situazioni pavesiane». La dimensione della fuga, definita dalla psicanalisi «fuga puberale» alimenta il sostrato evolutivo del ragazzo – uomo; il ragazzo cerca disperatamente di sottrarsi ad un'intima tensione divenuta insopportabile, poiché ingloba in sé paure, depressioni, angosce, tentazioni e sensi di colpa. La fuga, rappresenta un doloroso passaggio che conduce alla maturità, di qui lo spaccato campagna/città diventerebbe correlativo oggettivo di questa dinamica di maturazione; fondamentale tuttavia per tale passaggio è comunque la scoperta del sesso e della corporeità... ed ecco che la fuga crea un circolo vizioso, poiché il ragazzo che scappa non riesce comunque a fuggire da se stesso portando con sé il fardello del magma inquieto interiore. Si pensi a *Civiltà antica*, il ragazzo rimane nascosto dietro la finestra, è nudo ed è al buio, la dinamica compositiva suggerisce l'esistenza di una soglia che divide l'interno dall'esterno, come metafora adolescenza/maturità necessaria, quest'ultima troverebbe significato in questo necessario «affogare nel sole». Come scrive La Rosa, riprendendo l'analisi di Gioanola, la maturità, significativamente, viene intesa dal ragazzo come iniziazione sessuale: «il sesso diventa la soglia misteriosa che introduce al mondo degli adulti e la sua scoperta costituisce l'avvenimento centrale della vita dell'adolescente»; il ragazzo insomma, accorgendosi di essere nudo intuisce il probabile rimedio traumatico alla solitudine, rimedio che lo condurrà in un'altra più tragica solitudine che è la fine dell'adolescenza. Si veda F. Pappalardo La Rosa, *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Ed. Dell'Orso, Alessandria, 1996, pp. 7 – 21.

⁶⁵⁴ «Quindi deducete le solite conseguenze della superiorità degli antichi sopra i moderni in ordine alla felicità. 1. L'immaginazione come ho detto è il primo fonte della felicità umana. Quanto più questa regnerà nell'uomo, tanto più l'uomo sarà felice. Lo vediamo nei fanciulli. Ma questa non può regnare senza l'ignoranza, almeno una certa ignoranza come quella degli antichi. La cognizione del vero cioè dei limiti e definizioni delle cose, circoscrive l'immaginazione. E osservate che la facoltà immaginativa essendo spesse volte più grande negli istruiti che negli ignoranti, non lo è in atto come in potenza, e perciò operando molto più negli ignoranti, li fa più felici di quelli che da natura avrebbero sortito una fonte più copiosa di piaceri [...]. », G. Leopardi, *La teoria del piacere da Lo Zibaldone*, [165 – 172] in G. Baldi – S. Giusso – M. Razetti – G.

delle risposte erano calmi, senza quella corrosiva inquietudine che appartiene al suo tempo.

«La somma felicità possibile dell'uomo in questo mondo, è quando egli vive quietamente nel suo stato con una speranza riposta e certa di un avvenire molto migliore, che per esser certa, e lo stato in cui vive, buono, non lo inquieti e non lo turbi coll'impazienza di goder questo immaginato bellissimo futuro. Questo divino stato l'ho provato io di sedici e diciassette anni per alcuni mesi ad intervalli, trovandomi quietamente occupato negli studi senz'altri disturbi, e colla certa e tranquilla speranza di un lietissimo avvenire. E non lo proverò mai più, perché questa tale speranza che sola può render l'uomo contento del presente, non può cadere se non in un giovane di quella età o almeno, esperienza.⁶⁵⁵»

Si concretizza nella poesia *Antenati* un evento quotidiano e prosaico quale l'apertura di un negozio; la donna, in questo componimento, assume una veste noir; da un lato è calcolatrice, spietata e meschina nelle vesti di un'ipotetica cliente, dall'altro è un essere che non ha importanza nella famiglia: silenziose ed operose le donne subiscono il parto, spesso dopo la nascita di un figlio, s'annullano. La modernità è rappresentata dall'apertura del negozio, che va in fallimento, e allora, è il cognato, che leggeva romanzi, a venire in soccorso, contrapponendosi al nonno, che,, dopo esser stato truffato da un contadino, ha lavorato lui la terra e i vigneti, per poter vedere un lavoro ben fatto. Il poeta, pensando ai due del negozio, sicuri di sé che hanno subito il fallimento, si sente più forte e ripensa a suo nonno. Lajolo riprende proprio la poesia *Antenati* e la pone in relazione alla figura del padre e alla ricerca, da parte di Pavese, di una parte di sé: «Ma il padrone di questo negozio, il padre di Pavese, è ben diverso dagli altri. Distratto, non interessato, ostile a far di conto, affezionato ed abituato alle cose tra le quali vive, anche agli oggetti che dovrebbe vendere e che, invece, egli tiene più volentieri per sé [...] E quando la richiesta lo impegnerebbe alla ricerca nelle scansie, si limita a rispondere che l'oggetto richiesto è esaurito. Poi torna a sedersi al suo posto a riprendere la lettura del romanzo che aveva di malavoglia interrotto. [...] Nel padre che legge romanzi nel negozio di S. Stefano, Cesare ritrova se stesso. Come una giustificazione orgogliosa della sua tendenza alla lettura ed alla solitudine⁶⁵⁶.»



E in questa discendenza atavica, la donna stilla nel sangue qualcosa di nuovo e poi s'annulla; ma l'uomo inetto, pieno di vizi e orrori continua a durare: potere, comando e

Zaccaria, *Il piacere dei testi*, Paravia, Torino, 2012, pp. 21 – 22. G. Leopardi, *Zibaldone dei pensieri*, Vol. I, Mondadori, Torino, 1983, pp. 134 – 146.

⁶⁵⁵ G. Leopardi, *Zibaldone dei pensieri*, 76, Vol. I, Mondadori, Torino, 1983, p. 73.

⁶⁵⁶ D. Lajolo, *Il "vizio assurdo"*, cit., pp. 22 – 24.

inettitudine si fondono e si tramandano, tuttavia una vergogna non li toccherà mai: essi non saranno mai schiavi come accade alle donne. La parentesi dedicata alla donna nel componimento illude il lettore che si tratti di un attacco a quest'ultima, mentre invece tutta la lirica condanna l'uomo e la sua ancestrale inettitudine distillata nel sangue all'origine; un orrore e un vizio questi incancellabili che si tramandano di generazione in generazione, perché *lavorare stanca*:

«Ho trovato una terra trovando i compagni,
una terra cattiva, dov'è un privilegio
non far nulla, pensando al futuro.
Perché solo il lavoro non basta a me e a miei amici,
noi sappiamo schiantarci, ma il sogno più grande
dei miei padri fu sempre un far nulla da bravi.
Siam nati per girovagare su queste colline,
senza donne e **le mani tenercele dietro la schiena.**»

e ancora traspare un disio, una brama di vita contemplativa, che possa placare ogni tormento terreno, che costringa l'uomo (le mani dietro la schiena/girovagare) al lavoro e al sesso (senza donne).

«Vestiti di bianco,
con le mani alla schiena...»

la propensione al non lavoro, come dice A. M. Mutterle, come si evince anche ne *I mari del Sud*. E in una lettera ad Augusto Monti, del 18 gennaio 1950, distante, quindi, circa un ventennio dal componimento in questione, Pavese scriverà:

«Mi pare che i due racconti in questione (*Diavolo e Donne* [...]) **distinguano l'umanità proprio in chi lavora, in chi è utile a qualcosa, e in chi, non lavorando e non essendo utile, va in cancrena e puzza.** [...] *Il Diavolo* è un inno giovanile di scoperta della natura e della società; ai tre ragazzi tutto pare bello, e soltanto a poco a poco prendono contatto ciascuno a modo suo con la sordidezza del mondo «futile» - un certo mondo borghese che non fa nulla e non crede a nulla, su cui non vedo perché dovrei tirare un velo. Lo stesso si dica per le *Donne*: **qui non sono più ragazzi, qui non si canta la scoperta, qui una dura esperienza di persona che lavora, che si è fatta, che basta a sé, viene a contatto, con che? Col solito mondo futile di chi non crede a nulla** o crede a delle balle – soprattutto perché è scioperato -, e osserva questo mondo putrefarsi e uccidersi. Ma persino di questo mondo si cerca di salvare il salvabile: la suicida è una vittima, in fondo, ingenua, è la più innocente di tutti, *e se muore è proprio perché di tutti è l'unica ancora capace di sentire quel che le manca* (salvo, beninteso, la Clelia).⁶⁵⁷»

⁶⁵⁷ C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 229 – 230.

Il componimento dal titolo *Canzone di strada*⁶⁵⁸ reca come data il 1933; mancano ancora due anni all'esperienza carceraria da parte dello scrittore; tuttavia aleggia, come pensiero dominante, il senso angusto di una prigione che non ha sbarre di ferro, ma reti più sottili e perverse. La lirica si suddivide in due strofe. La complessità della dimensione di chi è uscito di prigione e ha pagato il suo tempo e di quanti, fra coloro che si incontrano per strada, sono stati in prigione; in questa prima strofa è ancora la giovinezza a parlare, quella di un ragazzo che da adolescente scherza con le ragazze, poi, ne sente l'attrazione e iniziano i primi appuntamenti e le notti sensuali. Tuttavia di notte, nonostante la compagnia femminile, l'uomo – ragazzo pensa al mattino, a quando nuovamente uscirà di prigione nel fresco del sole. L'altra strofa si brina dei vapori del vino, i compagni ubriachi suonano e cantano come tornati all'età spensierata, ma è soltanto illusione, e non importa se di notte non ci sono più lungo le strade delle belle ragazze:

«troveremo ben noi l'ubriaco che ride da solo
perché è uscito anche lui di prigione stanotte
e con lui, strepitando e cantando, faremo il mattino⁶⁵⁹»

La complessità del mondo raccontato da Pavese si delinea in una poesia, che ha l'immagine di quel ragazzo che scappa; di un ragazzo, che fugge la consapevolezza dell'amara stagione di una maturità, della consapevolezza del lavoro. Alla corporeità che si evince in *Tradimento* si affiancano i componimenti come *Una stagione* e *Maternità*, dove il corpo femminile diviene metafora di un sacrificio che dà vita e trova la morte. In *Una stagione* - come si è visto - l'immagine della donna è quella di una figura che si deforma a causa della maternità, proprio la ragazza che vive la sua metafora dello sfiorire di una bellezza ostentata fino alla vergogna provata nel mostrare il corpo gravido. Tale

⁶⁵⁸ C. Pavese, *Canzone di strada* in *Lavorare stanca*, cit., p. 16; immagine che si ritroverà ne *La spiaggia*. Ancora la notte diventa protagonista del componimento successivo, dal titolo *Due sigarette* (C. Pavese, *LV*, p.17), analogia emblematica di un incontro casuale...due fiammelle destinate a spegnersi. E l'andirivieni notturno diventa più rado, ogni volto è una storia diversa che schiuma nella notte ventosa, si dipanano protagoniste le luci dei lampioni e accolgono un volto di donna, che prova ad accendere una sigaretta, che presto si spegne.

«Leviamo gli sguardi
Alle tante finestre – occhi spenti che dormono –
e attendiamo.»

e nel notturno, in un'atmosfera ventosa e fredda la donna racconta dello smarrimento della sciarpa a colori donatole da un marinaio. Come un lampo i colori permeano la scena e scompaiono nuovamente nell'immagine suggestiva di un transatlantico proveniente da Rio; ma il nuovo incontro restituisce il brio della vita, anche se solo per una notte, e la donna afferma di esser contenta di aver perso la sciarpa, perché ha incontrato lui...

«Sull'asfalto c'è due mozziconi. Guardiamo nel cielo:
la finestra là in alto – mi addita la donna – è la nostra.
Ma lassù non c'è stufa. La notte, i vapori sperduti
hanno pochi fanali o soltanto le stelle.
Traversiamo l'asfalto a braccetto, giocando a scaldarci.»

⁶⁵⁹ C. Pavese, *Canzone di strada* in *Lavorare stanca*, cit., p. 16

metamorfosi diviene macabra presenza nel corpo del neonato, che sarà il ragazzo del domani, dimentico di chi ha infuso in lui la vita:

«Ogni donna c'infonde nel sangue qualcosa di nuovo/ ma s'annullano tutte nell'opera e noi, /rinnovati così, siamo i soli a durare⁶⁶⁰»

Proprio come la terra, la donna nutre i suoi figli:

«...un sentore di linfe/ il sentore che aveva da giovane il corpo
tra le vesti superflue. Un sapore di terra bagnata,
che ogni marzo ritorna. Anche dove in città non c'è viali
e non giunge col sole il respiro del vento,
il suo corpo viveva, esalando di succhi
in fermento, tra i muri di pietra. Col tempo, anche lei,
che ha nutrito altri corpi, si è rotta e piegata.
Non è bello guardarla, ha perduto ogni forza⁶⁶¹»

Il componimento *Maternità* si apre con la scena di un uomo con i suoi figli, i quali dovrebbero somigliargli, tuttavia in loro è ben evidente la presenza di un altro corpo che si è annientato in loro, quello della madre, morta di parto. I ragazzi non sanno che nei loro occhi e nelle loro movenze hanno una vita che un tempo riempiva quella del padre, ma anche loro cresceranno e pian pian saranno meno evidenti i segni di quella vita e ciclicamente ripeteranno quella del padre:

«La donna c'è stata,
una donna dal solido corpo, che ha sparso
su ogni figlio del sangue e sul terzo c'è morta.
Pare strano ai tre giovani vivere senza la donna
che nessuno conosce e li ha fatti, ciascuno, a fatica
annientandosi in loro. La donna era giovane
e rideva e parlava, ma è un gioco rischioso
prender parte alla vita. È così che la donna
C'è restata in silenzio, fissando stravolta il suo uomo

...

Nessuno di loro
sa di avere negli occhi e nel corpo una vita
che a suo tempo era piena e saziava quell'uomo⁶⁶²»

più legate al tema civile, *Legna verde* e *Una generazione* rappresentano il momento di massima tensione politica di Pavese: la prima riporta al solito tema della solitudine evocata nell'immagine dell'uomo solitario a cui si contrappone quella dei compagni che in città soffrono la prigione, che non è solo quella materiale, ma anche quella ben più dura

⁶⁶⁰ Ivi, p. 10.

⁶⁶¹ Ivi, p. 24.

⁶⁶² Ivi, p. 62.

del destino; la seconda, il cui titolo forse si riferisce alla gioventù bruciata dall'esperienza politica contro la dittatura, risolve in un nodo assai stretto il rapporto politica – adolescenza per cui i moti operai del 1922 vengono rivisti nella memoria come violenza, orrore che insegna al ragazzo la realtà delle cose⁶⁶³.

Anche la strada diviene simbolo osmotico e ricorrente, che compare sia in prosa sia in poesia; personaggio simbolico anch'essa: il luogo degli incontri, ma anche della grande solitudine.

Mania di solitudine

Il torpore di un vuoto inconsolabile che languisce all'idea di incontrarsi con l'altro, dove l'altro si costituisce come *punctum* come ferita, come caos. E allora fa comodo pensare di bramare la solitudine, oppure convincere il lettore per convincere il proprio "io" di non aver bisogno dell'altro; pur avendone un disperato bisogno⁶⁶⁴.

Il componimento si apre con l'immagine del poeta che cena e osserva il cielo alla finestra, «mangio cena» riflette il parlato piemontese; la stanza è al buio e un po' di chiarore deriva dalla finestra, dalla chiara finestra. La finestra è un elemento ricorrente, un ponte tra l'interno e l'esterno, un ponte tra la vita e la non – vita, tra la partecipazione e l'inettitudine, di chi rinuncia a vivere e osserva la vita scorrere. Dalla finestra si vedono le vie tranquille, le strade sembrano familiari e sembrano di notte perdere quella caoticità del quotidiano smarrirsi nel fiume di folla cittadina. E sono tranquille come persone e conducono, infatti, in aperta campagna. Ancora una volta elementi chiave della poetica pavese sono la campagna e l'ambiente cittadino, nel reciproco contrasto. E mentre guarda il cielo, l'io poetante pensa che anche tante donne stanno cenando a quell'ora, ma il suo corpo è tranquillo, stordito dal lavoro quotidiano, e pare, al pensiero di un corpo di donna, rimanere tacito e assorto nella contemplazione del cielo. E l'immaginario si

⁶⁶³ G. Venturi, *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973, p. 19.

⁶⁶⁴ «P. è senza dubbio un uomo insolito [...]. La sua tendenza fondamentale è di dare ai suoi atti un significato che ne trascenda l'effettiva portata; di fare dei suoi giorni una galleria di momenti inconfondibili e assoluti. Nasce di qua che, qualunque cosa dica o faccia P. si sdoppia e mentre pare prendere parte al dramma umano, altro intende nel suo intimo e già si muove in una diversa atmosfera che traspare nelle azioni come intenzione simbolica. Questa, che parrebbe doppiezza, è invece un inevitabile riflesso della sua capacità di essere – davanti a un foglio di carta – poeta. Per quanto sia convinto che arte e vita vanno tenute nettamente distinte, che scrivere è un mestiere come un altro [...], non gli riesce di prendere la sua esistenza altro che come un gigantesco spettacolo che *lui* recita. Ma chi paragona la vita a uno spettacolo, solitamente sottintende che lo spettacolo non va preso sul serio, che la vita è una menata, e cose simili. A P. succede invece di recitare terribilmente sul serio, di scatenare in ogni scena importante della sua vita tanta pienezza passionale e tanto fervore di chiarezza rivelatrice, che in sostanza ha tutta l'aria di un poeta tragico che salga tra i suoi personaggi a uccidere o a farsi uccidere. [...] Ora, P., che senza dubbio è un solitario perché crescendo ha capito che nulla che valga si può fare se non lontano dal commercio del mondo, è il martire vivente di queste contrastanti esigenze. Vuol esser solo – ed è solo -, ma vuol esserlo in mezzo a una cerchia che lo sappia. Vuole provare – e prova – per certe persone quei profondi attaccamenti che nessuna parola esprime, ma si tormenta giorno e notte e tormenta queste persone per trovare la parola. Tutto ciò è, senza dubbio, sincero e per disgrazia s'intrica con l'esigenza espressiva della sua natura di poeta. P. chiama anzi tutto ciò bisogno di espressione, di comunicazione, di comunione e la sua mancanza, tragedia della solitudine, incomunicabilità delle anime [...]» si veda C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 164 – 167.

completa con l'immagine di un cielo stellato, dove le stelle⁶⁶⁵, comparse nel cielo, spente le luci artificiali, giungeranno a toccare la terra sulla larga pianura, e il verso restituisce nell'immane bellezza la sensazione del tatto, del tocco leggero e luminoso delle stelle. Tuttavia la bellezza delle vive stelle non vale quanto il gusto delle ciliege che il poeta sta mangiando da solo. E ancora una volta compaiono le ciliege, ancora una volta i frutti rossi si insinuano nell'immaginario sinestetico che il poeta ci restituisce, e accanto al frutto rosso si insinua l'immaginario erotico, dell'incontro notturno che avviene in alcune case.

«fra i tetti di ruggine/qualche lume già brilla e che, /sotto, si fanno rumori⁶⁶⁶»

Si evincono alcuni richiami:

«Là solo una casa bisbiglia
...
Dai calici aperti si esala
l'odore di fragole rosse
splende un lume là nella sala⁶⁶⁷»

il frutto rosso è presente nelle due poesie, «ciliegia» in Pavese, «fragola rossa» in Pascoli; ancora la presenza della casa e del lume e del brusio che rompe il notturno.

«Un gran sorso e il mio corpo assapora la vita
delle piante e dei fiumi e **si sente staccato da tutto**.
Basta un po' di silenzio e ogni cosa si ferma
Nel suo luogo reale, così com'è fermo il mio corpo»

E per qualche attimo, nel silenzio notturno, affacciato alla finestra il poeta respira e gusta quel brio vitale, che proviene dalla natura; e per un attimo, si sente pieno di vita e staccato da tutto. Nel silenzio i sensi percepiscono le cose, ogni cosa è nuda e isolata e il corpo l'accetta quiescente; un brusio di silenzio (ossimoro)

Il poeta sente che nel silenzio notturno la conoscenza è più piena, come la consapevolezza del sangue che scorre nelle vene e la metamorfosi avviene: i corsi d'acqua sono come le vene che scorrono nella pianura ed è come un banchetto, come se la pianura nutrisse tutte le cose. La madre terra ancora compare e nutre l'uomo:

«Ascolto i miei cibi nutrirmi le vene di ogni cosa che vive su questa pianura...»

⁶⁶⁵ «Pace tetra e immobile, poiché postula sempre al suo interno il misterioso dialogo con un infinito inattingibile, quella "stella minuta" che anticipa i "pianeti" di Gadda (che «perseguono nella vacuità degli spazi senza senso l'ellisse del nostro disperato dolore») e anch'essa sembra aver bisogno di compagnia (« non basta a se stessa [...]») per non svanire nello sgomento metafisico, un *gouffre* pascaliano, che qui Pavese sembra ridurre, con un voluto contrasto, all'assenza della donna.[...] Il paesaggio delle Langhe si trasforma dunque in femminilità consolatrice, in vita che metamorfizza nella donna la percezione sgomenta.» si veda B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno Editrice, Roma, 2003, p. 189.

⁶⁶⁶ C. Pavese, *Mania di solitudine* in *Lavorare stanca*, cit., p. 28 – 29.

⁶⁶⁷ G. Pascoli, *Il gelsomino notturno*, in *Canti di Castelvecchio*, DeAgostini, Novara, 2005, pp. 136 - 137;

E la notte non ha importanza, dalla stanza si evince soltanto un quadrato del cielo, che gli sussurra tutti i fragori e c'è una stella, minuta e inquieta, che disperatamente cerca "troppe" compagne; e la stella è come una donna che non basta a se stessa, mentre il corpo del poeta, al buio e solitario si sente padrone e tranquillo; tuttavia il titolo del componimento esplica in realtà il dramma sotteso alla parvente *imago* di un uomo solitario e tranquillo, un'immagine del tutto metafisica e sinistra, dal momento che il concetto stesso di mania, nella sua accezione primaria, non può addurre nulla di placido e sereno, bensì conduce alla metafora dell'uomo contemporaneo, in quella continua metamorfosi: da cercatore di compagnia a lupo solitario bramante il silenzio, nella consapevolezza amara di un'impossibile comunicazione reale con l'altro⁶⁶⁸.

La raccolta poetica di Pavese rappresenta un lungo racconto in versi, dove permane la presenza – assenza di questo ragazzo, "un ragazzo che scappa"; l'immagine di un ragazzo che s'allontana dal suo paese, che fugge dalla vita, che pensa di poterlo fare e di tornare magari diverso⁶⁶⁹. La drammaticità che Pavese tende ad esplicitare attraverso i suoi componimenti è l'incomunicabilità dell'uomo e la fuggevolezza del tempo, come nel romanzo *La spiaggia* il giovane studente manifesta la sua fretta a crescere:

⁶⁶⁸ **Il dramma dell'incomunicabilità** che affigge l'uomo d'ogni tempo, si legga a tal proposito un passo tratto da *Il fischio del merlo*: «Oppure tutto il dialogo consiste nel dire all'altro "io sto qui", e la lunghezza delle pause aggiunge alla frase il significato di un «ancora», come a dire: «io sto ancora qui, sono sempre io». E se fosse nella pausa e non le fischio il significato del messaggio? (Il fischio sarebbe in questo caso solo un segno di punteggiatura, una formula come «passo e chiudo»). Un silenzio, in apparenza uguale ad un altro silenzio, potrebbe esprimere cento intenzioni diverse; anche un fischio, d'altronde; parlarsi tacendo, o fischiano, è sempre possibile; il problema è capirsi. Oppure nessuno può capire nessuno: ogni merlo crede d'aver messo nel fischio un significato fondamentale per lui, ma che solo lui intende; l'altro gli ribatte qualcosa che non ha nessuna relazione con quello che lui ha detto; è un dialogo tra sordi, una conversazione senza capo né coda». Ma i dialoghi umani sono forse qualcosa di diverso? ...», si veda I. Calvino, *Il fischio del merlo* in *Palomar*, cit., p. 24; e interessante diviene la lettura in parallelo di un componimento di Montale dal titolo *Motivi*:

Forse non era inutile
tanta fatica
tanto dolore.

E forse pensa
così di noi e di sé
questo pseudo merlo orientale
che fischia nella sua gabbia
e imita la nostra voce.

C'è chi fischia di più
e c'è chi fischia di meno
ma anche questo è umano.

Si veda E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1984, p. 654.

⁶⁶⁹ «Con tanto che ho fatto, veduto e capito del mondo, mi succede dunque che le cose più mie sono un mucchio di sassi dove mi sedevo allora, una griglia di cantina dove ficcavo gli occhi, una stanza chiusa dove non potevo entrare. E il bello è che quell'impressione di sfiorare un mondo libero come l'aria, di sentire per un momento che io e questo mondo siamo una cosa sola e, se l'impressione continuasse per un po', dovrei credermi chi sa chi e vivere in tutt'altro modo, quest'impressione potevo già provarla, senza neanche capirlo, da ragazzo. [...]» si veda C. Pavese, *Una certezza*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 81 – 83.

«Ma tutti gli anni sono stupidi. È una volta che sono passati che diventano interessanti⁶⁷⁰»

Tuttavia nella consapevolezza che tutto può cambiare e nulla cambia, ma, che una volta adulti, irrimediabile è l'arida presa di coscienza, il ragazzo non diventa uomo, ma rimane un abbozzo non finito e vana, spasmodica e violenta diventa la sua ricerca, sicché non c'è ambiente che possa placare la sorda inquietudine, poiché la città è straniamento, la campagna è arsura, è fatica; allora soltanto la campagna bambina, quella estiva, che si stilla nella memoria in anfratti dolci, soltanto quella potrebbe restituire allora un'epifania, ma è un lampo, è un attimo, poiché la natura sottende anch'essa misteri e succhi...nutrimento e follia.

Il male oscuro s'annida dunque sordo nella cupa consapevolezza che qualcosa è perduto, ma l'uomo è sordo nel suo silenzio e parla da solo. La solitudine permea e dirama tra i versi, si insinua nella pelle dell'uomo e ne diventa una seconda armatura; un'armatura pesante che conduce alla consapevolezza che squarciarla potrebbe essere l'unica liberazione. La contrapposizione vecchione/vecchiotto, che emerge nella poesia *Il tempo passa*, rimette in luce il Leitmotiv della ciclicità e delle stagioni: un tempo quel vecchio era stato ragazzo. Il vecchione, una volta, attendeva che il figlio gli portasse un pollo strozzato; capitava, talvolta, che non avesse eseguito bene il compito per cui lungo la strada gli spiegava come fare. All'ora del crepuscolo facevano razzie tra viti e frutteti:

«Nel crepuscolo fresco marciavano sotto le piante
Imbottiti di frutta e il ragazzo portava
sulle spalle una zucca giallastra. Il vecchione diceva
che la roba nei campi è di chi ne ha bisogno
tant'è vero che al chiuso non viene. Guardarsi d'attorno
bene prima, e poi scegliere calmi la vite più nera...⁶⁷¹»

Il dramma, poi, si acuisce in città, e il povero vecchio, ormai ubriaco e povero, si è ridotto a far il mendicante; ma in città non c'è nulla da cui trarre sostentamento per vivere un altro po', sicché il vino che beveva tranquillo da giovane lo conduce stramazzato a terra, mentre uno sbronzo, che lo aiuta a rialzarsi, gli fruga nelle tasche. Anche lui viene gettato fuori dalla tampa, mentre immagina il passato, mentre invano vorrebbe quella zucca giallastra e distendersi sotto le viti. E ancora una volta un vecchio lacero diviene protagonista di un componimento, e, come si era visto per *Paesaggio*, di notte la terra offre sempre i suoi frutti secondo il mendicante che fa razzia nelle vigne.

⁶⁷⁰ C. Pavese, *La spiaggia*, Einaudi, Torino, 2001, p. 72.

⁶⁷¹ C. Pavese, *Il tempo passa* in *Lavorare stanca*, cit., p. 30 – 31.

Parole del politico

Si passava sul presto al mercato dei pesci
a lavarci lo sguardo: ce n'era d'argento,
di vermigli, di verdi, colore del mare.
Al confronto col mare tutto scaglie d'argento,
la vincevano i pesci. Si pensava al ritorno.

Belle fino le donne dall'anfora in capo,
ulivigna, foggiate sulla forma dei fianchi
mollemente: ciascuno pensava alle donne,
come parlano, ridono, camminano in strada.
Ridevano, ciascuno. Pioveva sul mare.

Per le vigne nascoste negli anfratti di terra
l'acqua macera foglie e racimoli. Il cielo
si colora di nuvole scarse, arrossate
di piacere e di sole. Sulla terra sapori
e colori nel cielo. Nessuno con noi.

Si pensava al ritorno, come dopo una notte
tutta quanta di veglia, si pensa al mattino.
Si godeva il colore dei pesci e l'umore
delle frutta, vivaci nel tanfo del mare.
Ubriachi eravamo, nel ritorno imminente.

(1935)

Appartenente alla sezione dedicata alle poesie aggiunte, tale componimento diventa una sorta di ritratto in versi di alcuni romanzi; ciclicamente si parte dal mare e ad esso si ritorna nell'ultima strofa. Sono gli anni del confino, Pavese vive il senso profondo dell'allontanamento e del distacco, ma scopre anche sotto il sole calabro una terra brulicante di colori e miti primitivi. La prima strofa restituisce una mirabile descrizione di un mercato mattutino quando Pavese – confinato – osservatore si imbatte nella vivacità di un mercato del pesce fresco, trasudante di mare. Mirabile descrittore, il poeta restituisce al lettore le sensazioni quasi vive di ciò che sta osservando... e compaiono i colori, resi più vivi dai residui dell'acqua di mare, ma sono "I" colori, ovvero il vermiglio, l'argento, i verdi quelli che troviamo a pennellate vive nei racconti e nelle prose. Tutto quello sfavillio argenteo, metaforicamente trasformato in scaglie, era in tale quantità da vincere sul mare. Il quadretto si sofferma poi sulle varie "donne – Concia", che possono popolare un paesino brullo e marino come quello calabro; si ricorderà, infatti, l'immagine di Concia, che sbuca dai sassi e reca con sé delle anfore. L'anfora, come nel romanzo *Il Carcere*, assume in un'analogia consueta e mirabile al contempo forma di donna, l'anfora ulivigna è infatti «foggiate sulla forma dei fianchi mollemente», e dalle anse come fossero braccia si sviluppa il corpo dell'anfora che "mollemente" riproduce l'andamento dei fianchi del corpo femminile: morbido, e che si fa guardare e osservare. Infatti il poeta dice

«ciascuno pensava alle donne», le donne vengono osservate mentre camminano, parlano e ridono, ma intanto sul mare piove. Le strofe terminano con degli incisi: Si pensava al ritorno/ Pioveva sul mare / Nessuno di noi, quasi ad indicare la vivacità del tutto e l'estraneità di chi è alla finestra, una finestra metaforica che è l'osservazione della vita, senza prendervi parte. E dalla terra calabra marina ci si sposta all'interno della terra e compare il pantano, il mosto della terra fatto di foglie e racimoli, che si troveranno ne // *diavolo sulle colline*. E la terra, la madre terra produce terra fertile e negli anfratti della terra vi sono delle viti nascoste dove l'acqua crea una mistura tra foglie e racimoli. Il cielo si colora di nuvole scarse, che personificate arrossiscono di piacere e di sole, mentre nel cielo si riflettono e si espandono i colori e i sapori della terra, ma «nessuno di questi è con noi», ancora una volta un noi corale restituisce l'immane solitudine dell'uomo che pure nella coralità di una presenza avverte la nuda realtà di un'assenza inesorabile:

Si godeva il colore dei pesci e l'umore
delle frutta, vivaci nel tanfo del mare.
Ubriachi eravamo, nel ritorno imminente.

E mentre si "beve il mattino", come metafora di un sorso di vita, dell'ora d'aria dal carcere che è la vita stessa. Un sorso, dunque, tra i colori, tra pescato fresco e umore di frutta, gli umori e i succhi della terra, «vivaci nel tanfo del mare»: allora, occorre l'ebbrezza per poter tornare, per poter tornare nuovamente al chiuso. E il componimento ha una chiusa tutta pavesiana dove ricorrono nell'immaginario il vino e l'ebbrezza come parentesi illusoria all'acre sapore del ritorno alla lucidità, alla dimensione reale e concreta.

ESTERNO

Ancora una volta è l'immagine di un ragazzo che scappa a far da protagonista di un componimento⁶⁷². Un ragazzo è fuggito, lasciando sul campo all'alba gli strumenti del lavoro...è inquieto e ribelle, dentro di sé sente che è giunto il momento di andare, di esplorare, ma nessuno lo segue, nessuno riesce a sentire gli umori della terra come il ragazzo. Il ragazzo bestemmia, imita gli adulti, ma non sa fare discorsi:

«Era un'alba bruciata
di febbraio, **ogni tronco colore del sangue**
aggrumato. Nessuno sentiva nell'aria

⁶⁷² Nell'analisi di Mutterle si legge proprio questa dinamica simbolica, che inizia con una sorta di dichiarazione della propria ritrovata identità contadina, un piccolo *nostos* che si afferma nella coppia di poesie – manifesto *I mari del Sud – Antenati* e che si conclude con l'insita *curiositas* verso l'evasione, segnata nel finale con la proposta di *Esterno*, che sottolinea la vitalità oppositiva della fuga dell'adolescente contrapposta alla schiavitù sostanziale di chi soggiace agli orari della fabbrica...» si veda A. M. Mutterle, Una forma virtuale di "Lavorare stanca", *Esperienze letterarie*, n.3/4, V. 25, 2000, pp. 103 – 120.

il tepore futuro⁶⁷³.»

Il ragazzo cerca di crescere, ribellandosi al lavoro quotidiano, e si getta su certe colline, sperando di poter incontrare le risposte che insegue. Il ritmo del lavoro in fabbrica intorpidisce le menti e, allora, gli operai al mattino riprendono il lavoro perpetuo: unica dimensione possibile, che diventa cibo e fumo. Sarebbe belle restarsene distesi nel sole a far nulla, ma anche se il lavoro spacca la schiena non si può non lavorare:

«Ma c'è un umido dolce che morde nel sangue

e alla terra dà brividi verdi»

il contatto con la madre – terra restituisce alle membra qualcosa di antico, riecheggia allora nel sangue un brivido, che restituisce l'antica meraviglia scomparsa, e, al piano di un possibile ritrovarsi, si contrappone l'amaro liquore cittadino: quello della nuda realtà e della necessità del lavoro. L'uomo viene paragonato ad una bestia, una bestia che vorrebbe starsene al sole tranquilla, e il ragazzo è come le bestie, perché percepisce il tempo e mentre il lavoro ricomincia e gli operai si dirigono in fabbrica come un gregge svogliato, ci si chiede se il ragazzo – definito dalla voce della massa anonima e indistinta “testardo”, testardo perché non ha accettato la vita così com'è – ha mangiato oppure è morto affamato, come dei cani gettati nel fosso, se anche il ragazzo morto di fame è stato gettato lì oppure se è ritornato alla madre, alla «terra che prende tutto».

LUNA D'AGOSTO

«Al di là delle gialle **colline** c'è il mare⁶⁷⁴,
al di là delle nubi. Ma giornate tremende
di colline ondegianti e crepitanti nel **cielo**
si frammentano prima del **mare**. Quassù c'è l'**ulivo**
con la pozza dell'**acqua** che non basta a specchiarsi,
e le stoppie, le stoppie, che non cessano mai.

⁶⁷³ C. Pavese, *Esterno in Lavorare stanca*, cit., p.52.

⁶⁷⁴ «È una delle poesie della raccolta *Lavorare stanca* in cui Pavese, come Conrad, contrappone un'immagine di libertà e di salvezza – uno scorcio di mare lontano – all' «orrore» della terra. Il poeta manifesta così il suo anelito al viaggio e il suo disperato tendere verso un'irraggiungibile meta. L'*incipit* del componimento diventa qui non solo declinazione di uno dei tanti modi dell'erranza moderna, ma emblema di tutta l'esperienza odepórica del Novecento letterario italiano.», il viaggio dunque come occasione d'incontro e di confronto tra differenti autori, lo “sguardo oltre mare” e i suoi significati sono analizzati da P. Montefoschi, *Il mare al di là delle colline. Il viaggio nel Novecento letterario italiano*, Carocci Editore, Roma, 2012. La studiosa sottolinea e descrive la parabola di un'America senza viaggio, vissuta e in qualche modo ricercata attraverso le traduzioni; e scrive: «Anche per Cesare Pavese la lingua americana, così come la cultura da cui nasce, è mescolanza di aromi diversi, risultato della perfetta fusione dell'inglese classico con altri idiomi.» si veda P. Montefoschi, Pavese: il viaggio come «avvenimento della creazione linguistica» in *Il mare al di là delle colline. Il viaggio nel Novecento letterario italiano*, Carocci Editore, Roma, 2012 pp. 202 – 213.

E si leva la luna...⁶⁷⁵»

Il linguaggio pavesiano non poteva essere semplicisticamente inteso, dunque la presenza costante dell'acqua, di questa ritualità: il rito del dissetarsi e il sapore dell'acqua, che rimanda a elementi connessi all'immagine femminile, suggerisce la non estraneità di alcune letture che Pavese/studioso aveva senz'altro incontrato: miti, leggende e credenze di popolazioni lontane. Il paradigma acquatico che si dissemina tra le opere pavesiane riconduce alla simbologia dell'acqua; essa ricca di germi, feconda la terra, gli animali, le donne. Ricettacolo di ogni virtualità, fluida per eccellenza, sostegno del divenire universale, l'Acqua è paragonata o direttamente assimilata alla Luna (altro personaggio significativo delle notti pavesiane). I ritmi lunari e acquatici sono orchestrati dallo stesso destino; comandano la comparsa e la scomparsa periodica di tutte le forme, danno al divenire universale una struttura ciclica. Per questo, fin dalla preistoria, il complesso Acqua – Luna – Donna era percepito come il circuito antropocosmico della fecondità⁶⁷⁶. Un circuito che pare trovare la sua concretizzazione letteraria nelle parole di Oreste e del padre nel romanzo *Il diavolo sulle colline*:

«il **corpo** sano è **come un campo** che dà frutti. /La **terra è come la donna**... Tutti i giorni la donna ha qualcosa: ha mal di capo, ha mal di schiena, ha le lune. Ma sí, dev'essere l'effetto del mese, la luna che monta e che cala...⁶⁷⁷»

La luna è un astro che vive una parabola continua, essa è soggetta alla legge universale del divenire, della nascita e della morte; infatti cresce, cala e sparisce. Questo eterno ritorno alle sue forme iniziali, questa periodicità senza fine, fanno sì che la Luna sia per eccellenza l'astro dei ritmi della vita. Fin da tempi molto antichi lo stesso simbolismo collega fra loro la Luna⁶⁷⁸, le Acque, la Piovra, la fecondità delle donne, quella degli

⁶⁷⁵ C. Pavese, *Luna d'agosto* in *Lavorare stanca*, cit., p.68.

⁶⁷⁶ M. Eliade, *Le Acque e il simbolismo acquatico* in *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri,, Torino, 1999, pp. 169 – 194.

⁶⁷⁷ C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 50.

⁶⁷⁸ «Nel cielo chiaro, sulle canne, la falce bianca della luna dava un'aria magica, emblematica, al giorno. **Perché c'è un rapporto tra i corpi nudi, la luna e la terra?**» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 94; «Uscimmo dall'albergo a fare quattro passi e **la luna ci mostrò la strada**. [...] **La luna bagnava ogni cosa**, fin le grandi colline, in un vapore trasparente che velava, cancellava ogni ricordo del giorno. I vapori del vino bevuto facevano il resto: non stavo più a chiedermi che cosa Doro avesse in mente, gli camminavo accanto, sorpreso e felice che avessimo ritrovato il segreto di tanti anni prima. [...] ...può darsi che a renderle tali nel mio ricordo abbiano contribuito **la luna e il vino**... [...]. Eravamo sullo stradone, **sotto la luna**, ... [...] Io sentiamo gridare nel silenzio della luna/ ...spaccando **il bianco della luna** che l'inondava. [...] Descrissi il mio ulivo come una **vegetazione lunare**, anche quando non c'era la luna.» si veda C. Pavese, *La spiaggia*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 14 – 24; p. 47; «Quella sera rientrai sotto **un'ombra di luna**... [...] La **luna** cadeva dietro le piante. [...] **Sotto la luna** la vedevo bene. Era la stessa ma sembrava un'altra. [...] Cate disse qualcosa: **io parlai della luna**. [...] Dietro alla luna venne l'alba, e avevo freddo, fame e paura» si veda C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino, 1994, pp. 19 – 21; p. 117; «**C'era proprio la luna, una luna pesante, colore del caldo**. [...] ...maledetta la luna/ - Qui sotto la luna, non vorrà, - dicevo; - e se volesse soltanto parlare? [...] Ma Gisella non veniva, e accendevo e fumavo e la stoppia era un po' bianca e un po'

animali, la vegetazione, il destino dell'uomo dopo morto e le cerimonie iniziatiche⁶⁷⁹. Al simbolo di rinascita cui sembra corrispondere l'immagine della Luna, si potrebbe affiancare, come osserva Barsacchi, anche una simbologia in negativo, che vede lo scenario lunare intrinsecamente correlato alla dimensione oscura del sangue e della morte; si pensi, ad esempio, allo strano racconto *Il prato dei morti*, che pare voglia suggerire una stretta connessione fra la luce della luna e una serie di morti violente, per assassinio...quasi facendosi la luna sinistra divinità che presiede ai delitti⁶⁸⁰; così come appare ad Anguilla ne *La luna e i falò*:

«C'era una luce rossastra, scesi fuori intirizzito e scassato; tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura. Rimasi a guardarla un pezzo. Mi fece davvero spavento.»⁶⁸¹

L'incipit di *Luna d'agosto* rimanda pertanto alla summa tematica del gorgoglio poetico pavesiano, che in *nuce* è radice stessa delle opere in prosa. «Al di là...» oltre, un *oltre* tipicamente leopardiano che conduce al di là delle colline, della barriera ondeggiante nel caldo estivo, sono giornate tremende, di lavoro e di arsura sotto il sole d'agosto. E in primo piano compare l'ulivo, presenza costante anche nel racconto *La spiaggia*, quasi un personaggio in attesa, un personaggio presente e silenzioso...nodoso e linfatico. E l'acqua compare a tratti; l'acqua, sempre presente, è ora ridotta a sprazzi radi...il caldo estivo fa evaporare l'acqua e secca la terra, per cui le stoppie aumentano e delineano un paesaggio arso e brullo. Emergono dalle brume occulte della terra dei messaggi ancestrali, dove il binomio sole – luna si ripropone in tutta la sua complessità semantica. Lo stesso Plinio, come sottolinea Citati, nel parlare della luna ne sottolineava l'ammirazione mista ad angoscia da parte di studiosi e viandanti che vi si imbattevano, perché ne percepivano la mutevolezza, la complessità delle sue metamorfosi⁶⁸². La stessa superficie lunare così maculata e imperfetta, così intrisa di zone d'ombra diviene terreno fertile per fantasie e ipotesi complesse. Se Elios e Selene diventano poi immagini speculari dell'immaginario maschile e femminile, acquisiscono anche quelle che sono le caratteristiche dei due sessi, per cui il sole assumerebbe le funzioni generative e attive, mentre la luna quelle ricettive

nera, **secondo che andava la luna**. [...] Lassù arrivava un po' di luna... [...] L'estate è così. In un momento ritornò il sereno e non c'era che **luna e collina**, fresche e lavate come sotto i lampioni. Queste sono le notti che Gisella fa il bagno, pensavo; che si toglie il sudore e si rinfresca la pelle...» si veda C. Pavese, *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 44 – 61; si propone un ventaglio di esempi che lambisce la produzione pavesiana per comprendere quanto la luna sia personaggio sempre presente nella sua complessità simbolica e mitologica.

⁶⁷⁹ M. Eliade, *La luna e la mistica lunare in Trattato di storia delle religioni*, cit., pp. 138 – 139.

⁶⁸⁰ M. Barsacchi, *Il sorriso degli dèi*, Jouvence, Roma, 2005, pp. 33 – 50.

⁶⁸¹ C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2000, p. 63.

⁶⁸² «...mentre chi può calcolare la varietà incessante, la molteplicità inquieta delle metamorfosi della luna? Mai immobile, sempre in aumento o in diminuzione, ora disegna una lieve falce delicata, ora mostra la rotondità di un cerchio perfetto, ora la metà di se stessa: ora scompare completamente alla vista...» si veda *La luna e il sole* in P. Citati, *Leopardi*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 96 – 120.

e passive. Ma il sole è anch'esso mimesi di un'ambiguità latente⁶⁸³, da un lato immagine di vita e linfa vitale, dall'altro, con la sua azione bruciante, diviene spettro amorfo della morte, poiché i suoi raggi «bruciano, ardono, disseccano, cancellano la vegetazione fiorente, rendono arido e inabitabile il suolo; fanno trionfare il secco, l'igneo e l'asciutto dove regnava la dolce potenza materna dell'umidità. [...] Lucano immaginava il momento in cui la tensione disseccante del sole, dopo aver completamente prosciugato le Sirti, avrebbe consumato tutte le acque del nostro globo. [...] Mentre l'elemento "secco" dipende dal sole, quello "umido" deriva dalla luna⁶⁸⁴». La luna assume dunque una pluralità di campi semantici, la seconda strofa in *Luna d'agosto* si intesse di immagini violente e sanguigne:

«E si **leva** la luna. Il marito è disteso
in un campo, col cranio spaccato dal sole
- una sposa non può trascinare un cadavere
come un sacco - . **Si leva la luna, che getta un po' d'ombra
sotto i rami contorti.** La **donna nell'ombra**
leva un ghigno atterrito al faccione di sangue
che coagula e inonda ogni piega dei colli.
Non si muove il cadavere disteso nei campi
Né la **donna nell'ombra.** Pure *l'occhio di sangue*
pare ammicchi a qualcuno e gli segni una strada.»

Un cadavere compare sotto la luce lunare, e una donna immobile e atterrita osserva in silenzio il massacro; il cranio spaccato dal sole, l'uomo è morto nei campi...e il sangue bagna e inonda la terra. La donna e la luna compaiono insieme, per entrambe Pavese utilizza il verbo «levare», e mentre la luna getta un po' d'ombra, la donna è nell'ombra davanti all'immane delitto.

Vengono brividi lunghi per le **nude colline**
di lontano, e la donna se li sente alle spalle,
come quando correvano **il mare del grano.**
Anche invadono i rami dell'ulivo sperduto
in quel **mare di luna**, e già l'ombra dell'albero
pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei.

⁶⁸³ «Il mito biblico di Caino e Abele si ripete nella vicenda di Esaù e Giacobbe; il mito della luna come "astro del narratore", come segno positivo, viene rapportato alla storia; ed ancora la trasfigurazione, tipico elemento divino, diventa un fatto umano. Nella concezione manniana la luna è simbolo di Dio e del bene, mentre il sole del male e della morte: Giacobbe guarda la luna ed essa si riflette sul suo volto, ed egli riflette la sua mitezza anche sul volto di Esaù, che è invece riarso dal sole, «Per la benedizione del padre, Giacobbe era definitivamente diventato l'uomo della luna piena e "bella"; Esaù, invece, l'uomo tenebroso, l'uomo del sole, l'uomo degli inferi» si veda C. Olivero, *Del mito, d'amore e d'altro: riflessioni pavesiane sulla prosa di Thomas Mann*, in «Levia Gravia», VII, 2005, pp. 125 – 140.

⁶⁸⁴ P. Citati, *Leopardi*, cit., pp. 99– 100.

I brividi percorrono la schiena della donna e le colline, ancora una volta sinesteticamente la metamorfosi vede il corpo della donna farsi collina e viceversa. L'ulivo solitario e sperduto compare ancora come protagonista silente di un atroce delitto, mentre la luna inonda la pianura, l'ombra pare infittirsi e inghiottire anche la donna immobile.

Si *precipita* fuori, nell'orrore lunare,
e la segue il fruscio della brezza sui sassi
e una sagoma tenue che le morde le piante,
e la doglia nel grembo. *Rientra* curva nell'ombra
e si *butta* sui sassi e si *morde* la bocca.
Sotto, scura la terra si bagna di sangue.

La donna ha uno scatto ed esce fuori dall'ombra, esce «nell'orrore lunare», ma la insegue la brezza e una sagoma sottile le afferra i piedi e le procura dolore nel grembo. Rientra pertanto nell'ombra, non può andar via, si getta sui sassi e si contrae: «Sotto, scura la terra si bagna di sangue». *Luna d'agosto* rimanda all'inquietudine pavesiana di quella che sarà un'ingiustizia, che lo segnerà per sempre; ancora una volta dalle nude colline la luna si erge bagnando e inondandole, ma dal chiarore lunare si evince il cadavere, per cui essa funge da forza rivelatrice. La donna non vuole vedere il delitto, si nasconde, per cui l'orrore lunare diviene emblematicamente lo spazio illuminato del delitto consumato. L'urto espressionistico che irrompe nel componimento si carica di valenze ambigue, *eros* e *thanatos* sono compresenti; la giovane sposa gravida cerca di trascinare il corpo del marito, ma è troppo pesante per lei. Il levarsi della luna⁶⁸⁵ provoca umori e tormenti nel corpo femminile, e allora cominciano le doglie e un parto precoce sparge le tracce di un'ombra tenue sul terreno; la *Mater* ha richiesto un ulteriore sacrificio.

L'azione corrosiva e disidratante del sole continua nel componimento che segue *Luna d'agosto*, recante l'esplicito titolo "Terre bruciate". Nuovamente sulla scena si vede un ragazzo ribelle, che è partito per andare in città; il giovane smilzo è stato a Torino, il tempo verbale indica che già è avvenuto il ritorno, ed è costui che prende parola e ricorda il mare:

«Il gran mare si stende, nascosto da rocce
e dà in cielo un azzurro slavato...⁶⁸⁶»

Nel sentir parlare del mare, gli occhi degli uditori s'impregnano d'una strana luce, ma è un lampo. La strofa successiva cambia in modo repentino la scena, dal ricordo del mare appare l'immagine di Torino. La città viene descritta di sera dopo il viaggio. Si incontra una città intrisa di luci e colori suadenti; è una donna maliziosa che attende, e così la città

⁶⁸⁵ «Plutarco, Macrobio, Aulo Gellio e san Basilio, sant'Ambrogio e Anastasio Sinaita descrivono l'influenza lunare sulla superficie terrestre. [...] Senza crudeltà né violenza i raggi acquosi e distensivi di Selene sciolgono i ghiacci, ammoliscono il legno degli alberi, favoriscono le mestruazioni femminili, facilitano i parti...» si veda P. Citati, *Leopardi*, Mondadori, Milano, 2010, pp. 100 – 101.

⁶⁸⁶ C. Pavese, *Terre bruciate* in *Lavorare stanca*, cit., p.69.

e le donne diventano protagoniste della seconda strofa. Il giovane visitatore s'immerge in uno scenario in attesa, fatto di colori e tinte accuratamente scelte, i "colori" non sono mai casuali, e le donne son «vestite per gli occhi». Le donne sole e libere al contempo sono come Deola al caffè, come Amelia in *La Bella estate*, come Clelia in *Tra donne sole*:

« [...] le donne, che aspettano
e si sentono sole, conoscono a fondo la vita.
Sono libere. A loro non rifiutano nulla»

Il giovane smilzo altri non è che Pavese, che seduto sulla spiaggia calabra sente la fiacchezza del mare e del suo ondeggiare alla riva. E dalla città si apprestano a intrecciarsi le immagini calabre a quelle care delle sue colline. Pavese sta parlando ai ragazzi del luogo, e nel parlare di donne e di libertà vede quei visi accendersi, mentre «il filare di fichi **disperato s'annoia** sulla **roccia rossastra**», un filare di fichi tipicamente mediterraneo viene mirabilmente personificato, e pare diventare proiezione stessa del poeta, "disperato/annoiato", che osserva l'andirivieni delle onde sulla roccia brulla e arsa. Fortemente simbolico e sinestetico il linguaggio di questa lirica, si pensi alla carica che il verso acquisisce attraverso l'allitterazione "roccia/rossastra" e l'espressionismo che ne deriva nella scelta non casuale dell'aggettivo "rossastra", e non semplicisticamente "rossa". E ancora il discorso confluisce sulle donne libere e disponibili, che accettano l'incontro di una sera e il saluto mattutino come tra due amici; queste figure femminili vive, slanciate e briose sanno godersi l'amore in collina, donne/bambine e donne/esperte catturano l'uomo e poi volano altrove...e come spesso accade i versi schiumano sull'epilogo con un'immagine malinconica di un tempo che non potrà ripetersi. E allora il poeta si scinde dal suo personaggio, e afferma di ascoltare il ragazzo smilzo, di guardare quelle occhiaie "intente", che un tempo anche loro han veduto "quel verde", poi ritorna se stesso, e si vede fumare di notte, ignorando anche il mare, come un'età troppo lontana, un brio troppo antico e doloroso, un verde/una stagione irrimediabilmente perduta.

L'improbabile finestra sul mondo, che diventi ponte, tra l'«io» pavesiano e il mondo stesso, si traduce in presenza costante nella produzione poetica, come si era già visto in precedenza. Il penultimo testo della raccolta pubblicata nel '36, a cui si aggiungeranno poi altre poesie, recante il titolo *Poggio Reale* presenta come protagonista una breve/vuota finestra, emblema della condizione del carcerato, che ha come unico contatto con la vita fuori una finestra. Nel quadrato artificiale che collega l'uomo al mondo, l'illusione della vita e di una serenità da ritrovare può decretare al sol pensiero una "morte contenta", dall'alto del carcere e dalla breve finestra si può scorgere il cielo, si percepiscono i clamori della vita da cui si è esclusi; tuttavia dalla finestra non è possibile vedere tutto, è una vista parziale...il resto lo tratteggia l'immaginazione e il ricordo. Si ritrovano allora le immagini delle colline e di un fiume lontano, mentre la presenza dell'acqua nuovamente ritorna come linfa purificatrice, paragonata al respiro del vento; sempre personificato come si è visto nel componimento *Una stagione*. L'acqua è sorgente di vita, è limpida, ma la sua innocenza non è visibile alla gente, che passa indifferente: «nessuno ci bada⁶⁸⁷»

⁶⁸⁷ C. Pavese, *Poggio Reale* in *Lavorare stanca*, cit., p.71.

E ancora una volta l'indifferenza è protagonista amara della terza strofa. Nel quadrato del cielo compare una nube, soda e bianca, che indugia nel cielo, avanza lentamente scoprendo case, colline, uccelli smarriti e viandanti tranquilli che costeggiano il fiume, ma nessun protagonista di questo dipinto in movimento s'accorge della piccola nube. Scompare anche la nube dalla breve finestra e rimane il nudo cielo azzurro, e dalla breve finestra nel silenzio settembrino s'ode uno strido d'uccello, e allora il poeta immagina che quella nube accarezzi le piante o s'immerga nel fiume e sfumi. E l'immagine del componimento giunge poi all'esterno completamente; ad un prato dove un uomo è steso e potrebbe sentire la nube nel respiro dell'erba, ma tutto è immobile, probabilmente l'uomo è morto. L'immane solitudine che promana da questa lirica, racchiude in sé gli umori dell'io pavesiano, il tormento interiore, tra vita e morte, tra partecipazione e osservazione, tra desiderio e godimento, il tutto filtrato come dagli occhi di un bambino che osserva il cielo, e rivela il suo essere adulto nell'accompagnare la nube con l'aggettivo "soda", evidente richiamo sensuale. E ancora una volta si è soli di fronte al mondo, ma il mondo continua la sua ciclica e lenta sequenza indifferente a quello sguardo al di qua della finestra, per cui la dimensione di chi è dentro e di chi è fuori diviene metaforicamente la stessa, l'uno può solo immaginare ma gli è precluso partecipare alla vita, l'altro non partecipa, non vede, non percepisce; è privo d'interesse ed è comunque un morto/inattivo.

Di nuovo è l'*imago* di una finestra a prender forma in un componimento dal titolo *Mattino*, è una finestra socchiusa contenente un volto, che osserva in silenzio il mare ventoso, e i capelli «vaghi» ne accompagnano il ritmo. Nessun ricordo albeggia su questo viso in ascolto, solo un'ombra fuggevole, come fosse fatta di nube. L'ombra è dolce e umida come il cuore della sabbia al crepuscolo, e l'anafora, che ancora denuncia un'assenza, si ripresenta «**Non ci sono i ricordi**»:

«...solo un sussurro
che è la voce del mare fatta ricordo⁶⁸⁸»

In questo scorcio di vita apparirebbe dunque soltanto un'ombra, fuggevole e corporea al tempo stesso, classico ossimoro pavesiano, ma comunque un'ombra, che ha sì consistenza, ma non quella dei ricordi, quest'ultimi sembrano spariti, non ci sono... ; l'uso frequente delle avversative appare sottolineare l'amarrezza di chi scrive. Soltanto un sussurro, emblematicamente rappresentato dalla voce del mare, sempre personificato, soltanto esso si fa ricordo. Fulcro del componimento è la terza strofa:

«Nel crepuscolo l'acqua molle dell'alba
che s'imbeve di luce, rischiara il viso.
Ogni giorno è un miracolo senza tempo,
sotto il sole: una luce salsa l'impregna
e un sapore di frutto marino vivo»

I giochi di luce e colore, che irradiano sullo specchio d'acqua, sembrano costituirsi come metamorfosi di un arcano miracolo. Dal crepuscolo all'alba l'acqua molle riceve la luce e il

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p.71.

bagliore che si riflette sul viso che pare rischiararsi dalle ombre, che prima vi indugiavano sopra. Il miracolo senza tempo appare ogni giorno sotto il sole: «una luce “salsa” impregna l’acqua molle e si percepisce un sapore di frutto marino vivo», e la presenza reiterata della vocale «a» sembra provare a richiamarne la vastità luminosa. La metamorfosi sinestetica restituisce in un lampo il fantasma di un’esistenza, ma sul viso nessun ricordo esiste, nessuna parola lo contiene o può accomunarlo al passato. Il viso è già sparito dalla breve finestra, e tra un istante svanirà senza tristezza, né parole umane, anche sul campo del mare. La pennellata di Pavese è intrisa di inquietudine, di chi è quel volto alla finestra? Del poeta, della donna amata, del suo *alter ego*? Il suo fantasma⁶⁸⁹? Il ricordo non si manifesta su questo volto, c’è inizialmente solo un’ombra, anch’essa fuggevole, mobile, inquieta; né le parole possono esprimerlo o contenerlo, anche la poesia fatica a rendere l’incorporeità di alcune immagini indagate dal poeta. È un volto senza tempo, è come se non avesse passato, e mentre quel volto, breve come quella breve finestra schiusa alla vita, si plasma sul campo iridato del mare, il volto alla finestra è già scomparso senza discorsi; medesimo rito avverrà per quel volto di mare. L’atemporalità e l’impossibilità di una parola possibile lambiscono quella che Daniele Suardi definisce la “*religio mortis*” di Cesare Pavese, riprendendo la suggestione offerta con la creazione di tale sintagma da parte di Furio Jesi nel saggio *Pavese, il mito e la scienza del mito*, restituendo al lettore un rituale che vede una fuoriuscita subitanea dal tempo e l’abolizione della distinzione dialettica Io/Altro⁶⁹⁰. Ancora un’ombra pervade una

⁶⁸⁹ «Nell’infanzia e nella storia di vita delle persone che andranno incontro a scompensi depressivi si trova sempre il formarsi di questa particolare moralità, di un “dover essere” rigido, perfezionista, assolutista, dogmatico e punitivo – come scrive G. Jervis. [...] dove la difficoltà del rapporto con la donna è significato proprio dall’incapacità di conquistare, cioè di instaurare un rapporto attivo con l’oggetto delle mire erotiche, con il solito allargamento dello scacco amoroso a tutta la sfera dei rapporti con gli altri e con il mondo. [...] È Pavese stesso, nella lettera più volte citata alla Pivano, a fornirci le parole più adeguate ad esprimere questo fenomeno di riconversione energetica dal *pathos* al *mythos*: in Pavese una passione (passione da *patior*, soffrire) s’intrica con la sua poesia, diventa carne di poesia, e come tale gli si identifica col linguaggio, con lo sguardo, col respiro della fantasia. In un lungo periodo, Pavese raggiunse una sua stoica atarassia attraverso la rinuncia assoluta a ogni legame umano, se non quello dello scrivere. [...] Diventava un fantasma.» si veda E. Gioanola, *Cesare Pavese: la realtà, l’altrove, il silenzio*, Jaka Book, 2003, pp. 68 – 78. Se la poesia in questione rappresentasse la rinuncia al legame e la dispersione nel magma fluttuante e molle della distesa marina, quella breve apparizione concreta alla finestra, complementariamente speculari all’*imago* riflessa, rappresenterebbe la sublimazione del poeta in poesia, in scrittura quindi; ma anche il lento processo di smaterializzazione dell’individuo stesso. «Se la scrittura è salvezza – scrive E. Gioanola – nel senso letterale del termine, è pure anche inesorabilmente condanna al non – vivere».

⁶⁹⁰ «D’altra parte, fantasmi rimossi e pensieri più o meno segreti (le cosiddette «mascherature» appunto) fanno parte del percorso esistenziale e spirituale di qualsiasi intellettuale. [...] La frequentazione dei romanzi di Herman Melville aveva spinto Pavese verso una poesia e una scrittura che, come osserva Calvino, sotto la scorza realista e oggettiva nutrivano e conservavano una fortissima vocazione ermetica, pur declinata in modo estremamente personale. [...]» il critico Suardi sottolinea pertanto che l’origine del neorealismo simbolico di Pavese sia da ricercare non tanto nell’ermetismo decadente di matrice continentale quanto nella sua variante trascendentalista americana, ponendo l’accento sul tema della *wilderness*, fondamentale in Pavese; oltre a Whitman, il critico sottolinea l’importanza di autori come Frazer e Freud. Infatti piuttosto che le tesi junghiane, come ha osservato la studiosa G. I. Rosowsky, l’originario sottotesto psicanalitico della scrittura di Pavese sarebbe proprio la lettura freudiana, come testimoniano gli appunti nel *Mestiere di vivere*. Ritorniamo al saggio di Suardi: «Si parla di mito come linguaggio, mezzo espressivo, di cui il materiale mitologico tradizionale sarebbe solo una “comoda scorciatoia”, un riassunto significativo e contingente di un complesso concettuale. Subito dopo si parla però di «particolare sostanza

stanza in *Il paradiso sui tetti*⁶⁹¹ (11 – 16 gennaio 1940), in un giorno tranquillo intriso di un sole freddo, l'ombra del mattino in questo caso diviene quasi metafora del tepore mattutino:

«Solo l'alba entrerà nella stanza vuota.
Basterà la finestra a vestire ogni cosa
di un chiarore tranquillo, quasi una luce.
Poserà un'ombra scarna sul volto supino.
I ricordi saranno dei grumi d'ombra
appiattati così come vecchia brace
nel camino. Il ricordo sarà la vampa
che ancor ieri mordeva negli occhi spenti⁶⁹²»

l'ombra non è più fuggevole, è scarna e si poggia sul volto della persona distesa, i ricordi sono nuovamente presenti, sotto forma di grumi, ormai cenere vecchia in un camino; mentre il ricordo ha ancora l'intensità del fuoco che brucia, che morde sotto l'apparente velo degli occhi spenti. Nuovamente ritorna l'immagine di una finestra, tuttavia, come osserva Basile, se per alcune immagini come il fumo, il vino – oblio, il viaggio si potrebbe parlare di immagini – archetipo canonicamente riconosciute, «solo nell'iterazione della strana immagine della finestra, si assiste invece ad un'operazione forse a livello autenticamente inconscio, non nata da categorie astratte, ma dedotta da una fenomenologia della percezione che lascia valenze aperte, non ripete alcun modello scontato, e porta il lettore nel cuore della sensibilità del poeta⁶⁹³». Sebbene il campo semantico oppositivo delle categorie luce/buio, sempre in riferimento alla finestra, espliciti tradizionalmente l'antinomia vita/morte, si potrebbe parlare di immagine feticcio,

di significati», sostenendo implicitamente anche la non arbitrarietà del segno linguistico. In questo senso, il mitologema designerebbe in maniera peculiare significato e significante, diventando una sorta di significante “assoluto”, un archetipo appunto. [...] Il segno insomma è «parola favola fantasia» che incrociando il reale nell'esperienza si trasforma in ricordo, dunque in simbolo. Forse è vero che i «simboli prefabbricati, immagini, vignette» di Pavese e i «simboli primordiali» di Rilke, giocano «lo stesso gioco psicologico», come sostiene Jesi... [...]. Il saggio *Stato di grazia* è esplicitamente dedicato a tale questione, ovvero all'indagine dal processo di formazione e di apprendimento di un repertorio simbolico personale e della relazione che questi simboli intrattengono con la mitologia collettiva. [...] la costruzione paradossale dell'indistinto, che si manifesta in una fuoriuscita subitanea dal tempo (per Pavese l'a – temporalità è attributo metafisico necessario) e nell'abolizione della distinzione dialettica Io/Altro. Il momento che precede coscienza e storia è un istante che non può essere vissuto se non nel ricordo. I simboli, le immagini del mito, sono le *immagini – soglia* in cui si verifica una sorta di fusione panica con l'essere, dunque una frattura e una fuga simultanea dall'io e dal tempo. O meglio, le *immagini – soglia* diventano le *immagini – luogo* di un presentimento. Il «brivido simbolico» di cui parla Jesi, la garanzia che *lì qualcosa è stato*. [...] Viene descritto il momento dell'estasi in cui l'io si annichilisce nell'immagine mitica: la prima persona diventa pietra, umidità, succo di frutta, vento, a contatto con l'oggetto. Il parossismo della sensazione si esprime nella metafora orale tipica della regressione erotica... [...] si veda D. Suardi, *La “religio mortis”, «Levia Gravia»*, X 2008, pp. 65 – 87.

⁶⁹¹ «Il titolo è il nome per litote dell'unico paradiso pensabile nei tempi moderni, dissacrato, ma con la memoria ancora del divino delle origini.» per un commento si veda G. B. Squarotti, *La poesia, il sacro e il pătinoire*, Gemmarò editori, Sestri Levante, 2009, pp. 76 – 82.

⁶⁹² C. Pavese, *Il paradiso sui tetti* in *Lavorare stanca*, cit., p.71.

⁶⁹³ B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno Editrice, Roma, 2003, p. 182.

come scrive Basile, riprendendo un'analisi di Jean – Pierre Richard⁶⁹⁴, in grado di evocare associazioni sentimentali e psicologiche insieme;

Mi coricherò per terra – disse Mercier – e attenderò
l'alba. Davanti ai miei occhi aperti sfileranno
immagini e volti. La pioggia, sulla vetrata, farà
un rumore graffiante e la notte mi racconterà i suoi
colori. Sarò preso dal desiderio di gettarmi dalla
finestra, ma lo dominerò. (S. Beckett)

Se il mito si esplica nella dimensione arcana di un ricordo, mutandosi in simbolo; la notte nella poesia omonima del '38, diventa simbolo di un tempo bambino e della dimensione della vita di un periodo lontano. La prima strofa inizia con una congiunzione avversativa, immettendo il lettore in una *conditio* scomoda sin dal principio: «ma la notte ventosa/la limpida notte che il ricordo sfiorava soltanto, è remota, è un ricordo». La notte, sempre personificata è al contempo limpida e ventosa, suggerendo sinestetiche sensazioni, e il ricordo sfiora la notte, una notte che non è più possibile.

«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.⁶⁹⁵»

La percezione della dimensione quasi atemporale viene suggerita dalla metafisica durata di una calma stupita, uno stupore che mesce foglie (dimensione concreta, di rimando alla terra; ma al contempo effimera e fugace) e nulla (dimensione immateriale, che richiama per analogia l'immagine della notte stessa fattasi esclusivo ricordo). Quel tempo caro a cui il poeta notturno volge uno sguardo melanconico e rassegnato, è un tempo che va al di là dei ricordi, ad una dimensione pre – natale, che restituisce un "vago"⁶⁹⁶ (altro

⁶⁹⁴ J. P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 25; sul tema della finestra pp. 55 sgg.

⁶⁹⁵ C. Pavese, *La notte in Lavorare stanca*, cit., p.88.

⁶⁹⁶ «Per esempio, Giacomo Leopardi sosteneva che il linguaggio è tanto più poetico quanto più è vago, impreciso. (Noterò per inciso che l'italiano è l'unica lingua – credo – in cui «vago» significa anche grazioso, attraente: partendo dal significato originale – *wandering* – la parola «vago» porta con sé un'idea di movimento e mutevolezza, che s'associa in italiano tanto all'incerto e all'indefinito quanto alla grazia, alla piacevolezza.). Per mettere alla prova il mio culto dell'esattezza, andrò a rileggermi i passi dello *Zibaldone* in cui Leopardi fa elogio del «vago». Dice Leopardi: «Le parole *lontano*, *antico* e simili sono poeticissime e piacevoli, perché destano idee vaste, e indefinite...» (25 Settembre 1821). «Le parole *notte*, *notturno* ec., le descrizioni della notte sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa che di quanto essa contiene. Così oscurità, profondo, ec. ec.» (28 Settembre 1821). Le ragioni di Leopardi sono perfettamente esemplificate dai suoi versi, che danno loro l'autorità di ciò che è provato dai fatti. [...] Dunque Leopardi, che avevo scelto come contraddittore ideale della mia apologia dell'esattezza, si rivela un decisivo testimone a favore... il

aggettivo ricorrente tra i componimenti) ricordare; tuttavia può capitare che nell'immobile luce del giorno qualche miracolo avvenga e si venga fulminati da quel remoto stupore vissuto nella notte d'un tempo. La terza strofa, centrale anche da un punto di vista grafico, rimanda a quella vuota finestra, che vede un bambino⁶⁹⁷ affacciato a guardare la notte. La finestra è solitaria, vuota come l'anima del poeta – adulto che ripensa al sé – bambino in un notturno. Il bambino – Pavese guardava la notte sui colli, freschi e neri (sinestesia e ossimoro), stupito di vederli ammassati. Il percorso simbolico che il poeta ci restituisce si colora di interessanti figure retoriche, e attraverso il linguaggio si riesce a percepire la consistenza delle immagini, quasi riuscissimo a cogliere quell'aria notturna rarefatta e l'immobilità vaga e limpida di cui parla il poeta. Tuttavia, durante la notte, sui colli avvengono riti sconosciuti al giorno, le foglie vivono un'intensa metamorfosi in uccelli notturni, mentre tutti gli altri elementi come le piante e le foglie (nitide e morte, ossimoro), vivono un'altra vita e ricompare la diade "di foglie e di nulla". Il tempo del mito e della scoperta stupita del mondo è irrimediabilmente scomparso, permangono di notte vaghi ricordi, ma non manca durante il giorno un barlume di quel vivere assorto, nella luce stupita (calma stupita – remoto stupore – luce stupita). Come sottolinea infatti Suardi, riprendendo Jesi, «il momento che precede coscienza e storia è un istante che non può essere vissuto se non nel ricordo⁶⁹⁸». I simboli, le immagini del mito, sono le *immagini – soglia* in cui si verifica una sorta di fusione panica con l'essere, dunque una frattura e una fuga simultanea dall'io e dal tempo. O meglio, le *immagini – soglia* diventano le *immagini – luogo* di un presentimento. Il «brivido simbolico» di cui parla Jesi, la garanzia che *lì qualcosa è stato*⁶⁹⁹.

Al '34 appartiene un'altra poesia, facente parte del nucleo delle poesie aggiunte, *l'incipit* rivela un immaginario simbolico tipico e caro al poeta: la collina. Il parallelismo nitido vede la donna e la collina distese entrambe, durante una giornata di pioggia. La pioggia impregna in silenzio la collina, mentre l'umidità assopisce la compagna, il rito acquatico permea la pelle e restituisce un sentore più fresco e nudo al contempo. La breve finestra *imago* ambigua del poeta, si riempie di un verde più fresco e nudo grazie all'azione rigeneratrice della pioggia, tuttavia nessuno si pone alla finestra, perché nudi e distesi sono i corpi. Dopo l'amplesso la donna esce e ritorna alla sua dimora, il suo corpo cela ora un segreto, e mollemente come la pioggia cammina per strada. La donna vive un'ulteriore metamorfosi e diventa pioggia, molle e spossata. La donna, assopita dall'umidità, non s'accorge della nuda collina, né la gente, che la urta, sa il suo segreto...conosce il rito del

poeta del vago può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri...» si veda I. Calvino, *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2012, pp. 62 – 65.

⁶⁹⁷ «E proprio il bambino è, a livello psicologico, una componente fondamentale dell'immagine, dato che per lui la finestra può aprirsi, secondo Pavese, alla natura amica o promettere un nulla. Quel nulla che diviene invece certezza per il vecchio che ha già dentro di sé il buio e vede, dalla finestra ossessiva, le foglie della vita con un sentore metafisico amaro, sperando solo, come il protagonista triste del Paradiso, la grazia di un oblio dei ricordi...» si veda B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, cit., p. 187.

⁶⁹⁸ «e io pensavo già al piacere che avrei provato l'indomani portando in me sotto il sole la certezza che anche la notte è viva. Così quei giorni mi passavano, monotoni e freschi nella loro novità. Non sapevo che la loro tumultuosa baldanza l'avrei vista un giorno come un fermo ricordo.» si veda C. Pavese, *La Giacchetta di cuoio*, in *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002, pp. 30 - 38.

⁶⁹⁹ D. Suardi, *La "religio mortis"*, «Levia Gravia», X 2008, pp. 65 – 87.

suo corpo. E nuovamente verso sera la collina è percorsa da «brani di nebbia» e la finestra aperta accoglie anche il respiro della collina:

«La strada a quest'ora è deserta, la sola collina
ha una vita remota nel corpo più cupo.⁷⁰⁰»

La collina e la donna continuano a lambirsi a intrecciarsi; anche la collina ha una vita remota, ha un segreto nascosto nelle viscere. E mentre un rito ancora si compie nel corpo della collina, i due corpi, spossati nell'umidità, sono assopiti l'uno sull'altro. Lo scorcio di una sera di tiepido sole e di freschi colori, oltre a suggerire immagini e sensazioni contrastanti, segna un confine tra la prima parte del componimento, tra il contatto reale con la donna, e il torpore alla sensazione di gioia (sempre nella dimensione pavesiana) che, lungi dall'esser frutto di un nuovo incontro, si costituisce non già nel contatto, bensì nel ricordo di un corpo. Il contatto e il torpore hanno lasciato sulla scena due corpi privi di vita, assopiti, quasi dimentichi di quella sensazione di colorata freschezza presente, come miracolo per strada, solo nella dimensione del ricordo e di un incontro⁷⁰¹. E immagina di essere alla breve finestra con la compagna e di guardare insieme la collina:

«Dentro il buio è affondata la nuda collina
e la pioggia bisbiglia. Non c'è la compagna
che ha portato con sé il corpo dolce e il sorriso.
Ma domani nel cielo lavato dall'alba
la compagna uscirà per le strade, leggera
del suo passo. Potremo incontrarci, volendo.⁷⁰²»

La nuova notte è comunque piovosa, e mentre la collina nuda affonda nel buio, nella stanza non c'è la donna, tuttavia c'è la possibilità di un nuovo incontro l'indomani. Alcuni inchiostri son dedicati dunque ad un ipotetico nuovo incontro, ma numerose sono i versi che restituiscono l'amarezza d'un mancato ritrovamento. Tra le poesie aggiunte, è del 23 – 26 marzo del '38, *La voce*, componimento grumoso, rauco e fittamente onomatopeico. Ed è l'immagine della camera sola, a fungere da *overture* del componimento: il silenzio, nell'immane vuoto della solitudine, appare concreto, tangibile; soltanto brevi «sciacqui d'ogni gesto» interrompono brevemente la rarefazione del silenzio, per poi dissolversi come l'aria. Nuovamente, dunque, appare come protagonista consueta la «breve finestra⁷⁰³», che si schiude immobile all'aria che tace, ma nel fresco

⁷⁰⁰ C. Pavese, *Dopo in Lavorare stanca*, cit., p.99.

⁷⁰¹ «I mortali non conoscono il sorriso degli dei, loro hanno gli incontri. [...] L'incontro è sempre mistero dell'altro. È quando nell'altro si svela un mondo che riconosciamo nostro, che facciamo nostro, ma che nello stesso tempo non riusciamo a comprendere e ci sfugge elusivo. [...] Rimane il desiderio, l'attesa, il nulla. Questo è «l'incontro» per Pavese: far riemergere dal flusso coscienziale quell'attimo, e fermarlo come ricordo, come attesa che è desiderio, o piuttosto desiderio del desiderio» si veda A. Saccà, *Pavese e il luogo degli incontri: dal sacro al profano* in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978, pp. 169 – 170.

⁷⁰² C. Pavese, *Dopo in Lavorare stanca*, cit., p. 100.

⁷⁰³ Con la poesia *Risveglio* (7- 8 novembre 1937) giungerà «il tempo del disincanto. Il passato non torna, tentare di stanarlo dalla miniera dei ricordi è impresa vana. Il ciclo delle stagioni – unico – si ripete incessantemente, incurante del dolore degli afflitti. [...] «lo ripete anche l'aria che quel giorno non torna. /La finestra deserta s'imbeve di freddo e di cielo. [...] Ma quel giorno non torna. [...] Nel ricordo notturno

silenzio la voce «rauca e dolce», quella di sempre, non torna. La fissità di un silenzio latente, che trasuda le carni, s'impone come energico e tranquillo protagonista della prima strofa. Nulla accade, tutto è silenzioso e immobile. L'iperbato vede ancora l'aria immobile farsi presenza umana taciturna; ma pur trascorrendo i giorni, questi sono sempre eguali, sempre gli stessi, così come l'immobilità di una voce che non torna, se non nel ricordo:

«La *chiara finestra* accompagna
col suo **palpito** breve la calma d'allora⁷⁰⁴»

Nell'immobilità del ricordo la voce è sempre uguale e rauca, e la finestra reca con sé i bagliori dell'alba e nel suo breve celarsi restituisce la calma d'un tempo. La terza strofa si pone come una sorta di climax ascendente, poiché la calma descritta è soltanto una calma apparente, ogni gesto, ogni suono squarcerebbe il silenzio imperituro rinvigorendo l'antico, presente e vivo dolore. Un dolore petrarchiano, un vano dolore e i gesti percuotono le cose nel *rombo del tempo*, spettacolarmente Pavese, rende con una paronomasia l'inquietudine che cresce nel silenzio ambiguo che sottende il componimento; e mentre il verso suggerirebbe un qualsiasi moto esterno, ecco il monito grave che impone nuovamente il ritorno alla stasi: «Ma la voce non torna, e il sussurro remoto/ non increspa il ricordo»; nessuna *spes* potrebbe emergere dalle ceneri d'un mancato e perduto amore:

« L'immobile luce
dà il suo **palpito** fresco. Per sempre il silenzio
tace *rauco e somnesso* nel ricordo d'allora»

il silenzio e la donna diventano un plasma indistinto, si confondono e il silenzio prende sembianze umane, e tace come quella donna, rauco e somnesso, mentre la luce paglierina e immobile fa un timoroso e breve ingresso nella stanza, e permane solitario e silente il ricordo.

E con il titolo *Un ricordo* appare un altro componimento, che è del '35, l'incontro con la donna dalla voce rauca⁷⁰⁵, non è soltanto amaro e doloroso ricordo, ma ella è figura

d'estate era un giorno / dolorante. Quel giorno è svanito, per noi. /Torna a vivere l'aria e la gola la beve / nella vaga ansietà di un sapore goduto / che non torna. E nemmeno non torna il rimpianto /ch'era nato stanotte. La **breve finestra** /beve il freddo sapore che dissolve l'estate. /Un vigore ci attende, sotto il cielo deserto.» si veda J. Spaccini, *La pregnante «vanità» di Colei che non ha posto. Riflessioni sulle «Poesie del disamore»* in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978, pp. 165 – 166.

⁷⁰⁴ C. Pavese, *La voce in Lavorare stanca*, cit., p. 105.

⁷⁰⁵«Quella del 1933, anzi fu proprio una «bella estate». Dopo una prima fugace conoscenza avvenuta nell'autunno precedente, il 31 luglio incontrò Cesare Pavese durante una gita sul Po. Si rividero pochi giorni dopo, il 9 agosto, per un'altra passeggiata in barca e questa volta si trattò del loro primo vero appuntamento. Sempre ai primi di agosto, conobbe un comunista, ebreo, polacco, Henek Rieser: [...] a lung, negli anni successivi, i rapporti con questi due uomini avrebbero scandito la vita di Tina, assorbendone lo slancio vitale fino a lasciarla esausta...[...]» Tina inizialmente è rapita da Pavese, e proprio quel modo di dispregiatore delle donne, la invogliava a conquistarlo, quasi come una sfida, e quando Pavese le chiese di sospendere un po' le loro passeggiate, lei si lasciò coinvolgere da Henek; così nella vita di questa donna ruotavano al tempo tre uomini: Altiero, pedagogico e autoritario; Pavese, condiscendente e distaccato; Henek, ironico e comprensivo. Tina inizia poi a frequentare sia Pavese sia Henek, ma Pavese crolla e le chiede di lasciare l'altro («ricordo la delusione, il fastidio, l'imbarazzo per quei lacrimoni [...]»), tuttavia Tina non accetta. Dopo l'operazione togo che avrebbe portato all'arresto, tra gli altri, di Barbara Allason e Leone

concreta di uno strano spettacolo, di un dramma che quotidianamente ha il suo rituale. La donna c'è, ma è come se non ci fosse, seppur presente già va costituendosi come ricordo, come pensiero dominante di un'impossibilità:

«Non c'è uomo che giunga a lasciare una traccia
su costei⁷⁰⁶.»

L'uomo vorrebbe penetrare e lasciare una traccia su questa donna, vorrebbe un legame; ma quando ella al mattino è la stessa di sempre, imperturbabile, neppure il trascorrer pesante dei giorni sembra manifestarsi sul suo viso, sorride ed è sempre la stessa:

«con dura fermezza
fa ogni cosa, ma sembra ogni volta la prima;
pure vive fin l'ultimo istante. Si schiude
il suo solido corpo, il suo sguardo raccolto,
a una voce *sommessa e un po' rauca*...⁷⁰⁷»

è dura, fiera e forte...la donna ha un corpo solido e deciso come il suo carattere, ma non sembra avere radici, non ne ha bisogno. Il suo ambiguo sorriso o ruga improvvisa è familiare agli uomini, e l'uomo, che è con lei, che la conosce mugolante, umiliata d'amore ha con sé un involucro fittizio, di cui ignora i pensieri più profondi, la sua infedeltà latente. E mentre un uomo ancor preso le è accanto, la donna – predatrice è già pronta con lo stesso sorriso più ambiguo a camminare per strada.

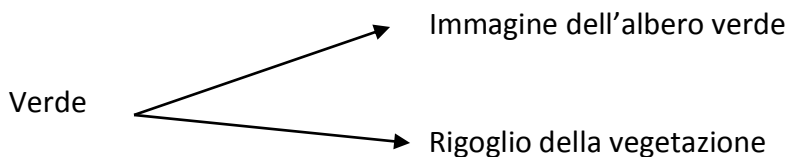
Il lungo laboratorio poetico che accompagna il poeta sin dall'adolescenza diviene materia privilegiata di riflessione nel *Diario* tra il '35 e il '36. Egli riflette sul suo modo di poetare, e giunto alla poesia – racconto, riflette sulla difficoltà di superare il mero esercizio poetico, di cui è divenuto esperto, ma, che se rimane tale, gli procura solo indifferenza e riluttanza rispetto al terremoto emotivo iniziale afferente al momento della "scoperta". Giunge pertanto, alla fine del '35, alla conclusione che quel nucleo tematico fondamentale (il ragazzo che scappa e ritorna, dopo averne visto «di tutti i colori») del primo canzoniere poetico debba essere poi sperimentato nella prosa, esercizio che – come sostiene l'autore - bisogna ripercorrere. Emerge dunque forte l'esigenza di trasformare la materia e i mezzi per trovarsi di fronte a problematiche nuove, ovviamente rendendo fruttuosi gli anni trascorsi nella sperimentazione poetica. Si evince, inoltre, dal diario, come si è visto nella trattazione delle prose, l'importanza, assolutamente non secondaria, data alla scelta delle parole. La proposta di lettura del canzoniere pavese sin qui condotta vuole mettere in luce proprio questa attenzione ai vocaboli utilizzati, la parola nella sua freschezza e autenticità, che non solo può restituire al lettore l'immediatezza dell'immagine, ma anche la rete analogica ed essa collegata. Egli si sofferma sull'aggettivo «verde» ragionando così: «E com'è che la natura del linguaggio nega la possibilità di non usare immagini? Che *verde* scenda da *vis (viridis)*, e alluda alla forza della vegetazione, è un bel rapporto e

Ginzburg, ci sarà per Tina e Pavese la loro prima volta e ancora una bella estate, l'ultima. Si veda per un approfondimento G. De Luna, *Pina Pizzardo in Donne in oggetto*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995, 273 – 306.

⁷⁰⁶ C. Pavese, *Un ricordo in Lavorare stanca*, cit., p. 104.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. 104.

indiscutibile, ma anche indiscutibile è la semplicità attuale di questa parola e il suo richiamarsi immediato ad un'unica idea⁷⁰⁸»



Come si potrebbe ragionare, ma solo per fare un esempio, sull'aggettivo «rosso»: frutto rosso – fiori rossi (realtà concreta e visibile) – significato di rimando: amore/sexo – sofferenza, tutto racchiuso in un'unica parola. Pavese stesso ragiona sulla nascita di una creazione poetica, che nasce da un'informe situazione suggestiva, che ogni verso pare determinare meglio, mentre il *punctum* fondamentale sembra prendere forma proprio nella sentenza; non sono però le scene – madri a conferire unità al poema, ma la sottile corrispondenza di tutti gli attimi creativi, così le corrispondenze d'argomento restituirebbero al lettore una unità materiale dell'opera, mentre le corrispondenze di illuminazione, quella spirituale. La raccolta *Lavorare stanca* pare, quindi, costituirsi proprio come vivaio tematico delle produzioni in prosa a cui Pavese si sarebbe dedicato, non soltanto come antologia di situazioni, ma anche come fondamentale laboratorio dell'atto creativo, capace cioè, di creare un mistero naturale intorno ad un'angoscia umana (si pongano in parallelo ad esempio: *Luna d'agosto*, poesia e *Paesi tuoi*, prosa).

«Standone lontano, comincio ad inventare (frequent. di *invenire*) una funzione condizionatrice dell'arte proprio nel Piemonte e centralmente in Torino⁷⁰⁹.»

LE IMMAGINI DELLA SUA TORINO	
Città della FANTASTICHERIA	Per la sua aristocratica compiutezza composta di elementi nuovi e antichi
Città della REGOLA	Per l'assenza assoluta di stonature nel materiale e nello spirituale
Città della PASSIONE	Per la sua benevola propizietà agli ozi
Città dell' IRONIA	Per il suo buon gusto nella vita
Città ESEMPLARE	Per la sua pacatezza ricca di tumulto
Città dell' AMORE	Dove non sono nato SPIRITUALMENTE, arrivando di fuori: MIA AMANTE E NON MADRE NÉ SORELLA

⁷⁰⁸ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (1 novembre 1935), pp. 15 e 16.

⁷⁰⁹ Ivi, (17 novembre 1935), p. 19

«O non piuttosto scorrono semplicemente tra me e il Piemonte relazioni, alcune coscienti ed altre inconscie, che io oggettivo e drammatizzo come posso in immagini: immagini – racconto?»⁷¹⁰». Torino (Piemonte) diviene, proprio nel momento in cui Pavese è lontano, l'immagine fondamentale, da cui deriverebbero tutte le immagini caleidoscopiche, e «il poeta l'immagine impersonata, inscindibile, dal termine di paragone paesistico e sociale del Piemonte». Tale relazione diviene speculare di tutto il sostrato creativo dell'autore e della vita stessa, tale, che se ne deduce proprio il movimento di partenza (allontanamento - perdita) e di ritorno (recupero? – ritorno impossibile se non diverso – rielaborazione dell'immagine fondamentale iniziale), per cui il paese diventa città ed il ragazzo diventa uomo. L'epilogo dell'elaborazione del tema fondamentale ne *La luna e i falò*, chiude, dunque, sia la sperimentazione artistica, – allargamento e conquista, con tutte le problematiche connesse a tale azione, – sia la dimensione reale: la vita del ragazzo, – speranza – illusioni – curiosità per il domani, – che è diventato uomo: disillusione – sofferenza – incapacità di integrazione.

⁷¹⁰ Ivi, (11 ottobre 1935), p. 11.

Capitolo IX

LA TERRA E LA MORTE

«Poesia è, *ora*, lo sforzo di afferrare la superstizione – il selvaggio – il nefando – e dargli un nome, cioè conoscerlo, farlo innocuo. Ecco perché **l'arte vera è tragica** – è uno sforzo.

La poesia partecipa ad ogni cosa proibita dalla coscienza – ebrezza, amore[^] passione, peccato –ma tutto riscatta con la sua esigenza contemplativa cioè conoscitiva⁷¹¹.»

«la poesia non è un senso ma uno stato, non un capire ma **un essere**⁷¹²»

Alla poesia – racconto della prima raccolta poetica *Lavorare stanca* del '36 si affianca un lirismo più filiforme, ancor più intimistico⁷¹³ e cromaticamente semantico, appartenente alla raccolta che Pavese avrebbe dedicato alla Garufi, composta nel '45 e pubblicata per la prima volta nel 1947 sulla rivista «Le tre Venezie».

Anche tu sei collina⁷¹⁴

⁷¹¹ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2012, (2 settembre 1944), pp. 290 – 291.

⁷¹² *Ibidem*, (20 febbraio 1946), pp. 308 – 309.

⁷¹³ «l'idea della poesia – racconto viene sostituita nella nuova raccolta con la creazione di una poesia più filosofica e di carattere intimo e personale, che si distingue per la sua vocazione all'autoanalisi per far riflettere i suoi sentimenti più intimi... [...]. Nella concezione del mondo di Pavese, il problema dell'autocostruzione e dell'automiglioramento personale un posto importante. [...] Il binomio donna– terra porta in sé il ritmo inesorabile della fecondità e della morte.» si veda M.B. Andino, *La terra, le parole e la morte* in A. Catalfamo (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978, pp. 143 – 147.

⁷¹⁴ «Cuerpo de mujer , **blancas collinas** » anche per Pablo Neruda la figura femminile diviene metafora sostitutiva dell'immagine della terra, mentre l'uomo è il contadino rude, sfiancato dalla fatica, che la rende fertile «mi cuerpo de labriego salvaje te socava y hace saltar eh hijo del fondo de la tierra» e l'uomo di Neruda si forgia come un guerriero, che ha vagato solitario prima di godere del nettare di vita, prima di giungere alla sua collina:

«Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia!
Ah las rosas del pubis! Ah tu voz lenta y triste!

Cuerpo de mujer mía...»

P. Neruda, *Poesie d'amore e di vita*, Le fenici, Parma, 2010, p.6; si dipanano inoltre tra i versi del poeta cileno altre suggestioni di rimando: 1. L'immagine di una **finestra**: «Hemos perdido aun este crepúsculo/ [...]He visto desde **mi ventana** la fiesta del poniente en los cerros lejanos (Abbiamo perso anche questo crepuscolo/ [...] Ho visto dalla mia finestra la festa del tramonto sui monti lontani); si legge in Pavese:

IX

Oh immensità, dolcezza del crepuscolo
su questa larga valle! Le colline
imbruniscono lontano e ad occidente
Una striscia più limpida, **infocata**
si stende sopra i monti. In alto il cielo
è pallido, leggero e già una stella
vi spunta tremolante...Oh, qui, nell'erba
potermi addormentare in questo sogno!

2. La presenza del **vento**, che ritroviamo anche in Pavese, soprattutto nelle poesie degli esordi, «Viento que la derriba en ola sin espuma y sustancia sin peso, y fuegos inclinados. (Vento che rapina fulmineo le foglie secche/e devia le frecce palpitanti degli uccelli. /Vento che le travolge in onda senza spuma/ e sostanza senza peso, e fuochi inclinati); si legge in Pavese:

VIII

Un verde torbido riveste i colli
che salgono su al cielo entro le nubi
grigie ed il sole ch'è quasi al tramon[to]
spunta e riluce in una plaga azzurra.
Buffi di **vento**, carichi di odore
del verde umido e fresco, tra **le foglie**
passano e le sconvolgono, gagliardi
le tormentano, freddi, senza posa.

3. L'associazione dell'immagine dell'**onda** alla donna fuggevole: «Es en ti la ilusión de cadaa día/Llega como el rocío a las corolas./Socavas el horizonte con tu ausencia. /Eternamente en fuga como la ola. (è in te l'illusione di ogni giorno/ giungi come la rugiada sulle corolle. / Scavi l'orizzonte con la tua assenza. Eternamente in fuga come l'onda);

4. la presenza della **Luna**: «Aquí te amo/En los oscuros pinos se desenreda el viento./ Fosforece la luna sobre las aguas errantes./Andan días iguales persiguiéndose. [...] /Solo. / A veces amanezco, y hasta mi alma está húmeda./ Suena, resuena el mar lejano. (Qui io ti amo. / Tra pini scuri (anche l'immagine dei pini ricorre in Pavese tra le poesie giovanili:«M'accarezza sul volto un vento tiepido/ che mi giunge tra i pini, cupi, ritti/ sul cielo pallido crepuscolare.») si srotola il vento./ Brilla la luna su acque erranti. Passano giorni uguali, inseguendosi l'un l'altro. [...] Solo. / A volte mi alzo all'alba e persino la mia anima è umida. / Suona, risuona il mare lontano.)» sebbene l'evoluzione della lirica di Neruda conduca ad un notturno da sogno dove i pini illuminati cantano il nome dell'amata, anche se la notte può suggerire campi semantici più complessi, non lascia del tutto indifferenti questa immagine di un uomo solo presso un porto, presso il mare, che riflette ... «Se fatiga mi vida inútilmente hambrienta/ Mi hastío forcejea con los lentos crepúsculos. (Si stanca la mia vita inutilmente affamata/la mia noia lotta con lenti crepuscoli.), pare alludere ad una monotonia che si ripete e alla vacuità della lotta quotidiana, ci conduce alle pagine di *Lavorare stanca*, *Lo steddazzu*: «Non c'è cosa più amara che l'inutilità. [...] / la lentezza dell'ora è spietata, per chi non aspetta più nulla».

Sempre tra le poesie giovanili di Pavese troviamo, tra le immagini, protagonista la luna:

X

Per la gran notte sol rompe il silenzio
lo strider rauco e tremulo dei grilli.
Alberi scuri m'avvolgono intorno

e sentiero di sassi⁷¹⁵

Le poesie della raccolta *La terra e la morte* si dipanano tra le scritture dell'autore e vi ricorrono temi e ombre di linguaggi mitologici sottesi. La raccolta si apre con un ipotetico colloquio; l'utilizzo del pronome personale «tu» si impone reiterato e differisce dal tono di *Lavorare stanca*. Il poeta instaura, infatti, un intimo colloquio con una misteriosa interlocutrice; essa si plasma quale entità imperturbabile, imperitura, eterna; si potrebbe pensare ad un talismano montaliano...Pavese avrebbe scritto qualche tempo più tardi a proposito delle *tentazioni di uno scrittore* dell'importanza della comunicazione, di ricercare una presenza che possa accogliere quel sé che si racconta:

«Aver scritto qualcosa che ti lascia come un fucile sparato, ancora scosso e riarso, vuotato di tutto te stesso, dove non solo hai scaricato tutto quello che sai di te stesso, ma quello che sospetti e supponi, e i sussulti, i fantasmi, l'inconscio – averlo fatto con lunga fatica e tensione, con cautela di giorni e tremori e repentine scoperte e fallimenti e irrigidirsi di

e azzurrina risplende nel ciel pallido
la luna che sui colli, tutti boschi,
getta il suo lume come un velo lieve.
Oh, chi sa mai che illumina lassù,
sopra le vette, dove le radure
s'aprono solitarie tra le piante?

5. La **notte**: «Eres como la noche , callada y constelada. (Sei come la notte, silenziosa e stellata.)

6. Si riporta poi, solo in traduzione, un componimento dove interessante appare la mimesi tra la donna e la natura:

«Bimba bruna e flessuosa, il sole che fa la frutta, /quello che riempie il grano, / quello che piega le alghe, / ha fatto il tuo corpo allegro, i tuoi occhi luminosi/ e la tua bocca che ha il sorriso dell'acqua.

/ Un sole nero e ansioso si attorciglia alle matasse/ della tua nera chioma, / quando allunghi le braccia. / Tu giochi con il sole come un ruscello/ e lui ti lascia negli occhi due piccoli stagni scuri. /

Bimba bruna e flessuosa, nulla mi avvicina a te. / Tutto da te mi allontana, come dal mezzogiorno. / Sei la delirante gioventù dell'ape, /l'ebbrezza dell'onda, la forza della spiga. /

Eppure il mio cuore cupo ti cerca, /e amo il tuo corpo allegro, la tua voce disinvolta e sottile. / Farfalla bruna dolce e definitiva / come il campo di grano e il sole, il papavero e l'acqua.»

Come scrive G. Conte «si instaura quel cortocircuito tra carne e natura, tra corpo e cosmo, tra sensualità individuale e anima delle cose che fa la grandezza di Neruda. Il poeta canta con un dispiego di energie poetiche immense, continue, brucianti: il corpo diventa mare, gli occhi appaiono "oceanici", la luce è dappertutto ventosa e a vortici. L'eros qui è davvero una comunione panica con l'essenza del linguaggio e del cosmo, come in questi versi memorabili:

Voglio fare con te
quello che la primavera fa con i ciliegi.

[...] Ma Neruda è sudamericano, e l'America della poesia è Walt Whitman, l'Omero di Manhattan, il cantore della democrazia e dell'amore e della potenza ineludibile della natura e dell'anima. Soprattutto nel *Canto generale*, dopo qualche anno di prove in cui aveva sperimentato un surrealismo piuttosto ermetico a calamitarlo, Neruda si mette sulla lunghezza d'onda dell'autore di *Foglie d'erba*.»

7. «Tutto hai inghiottito, come la lontananza. / Come il mare, come il tempo. Tutto in te fu naufragio!» (Neruda)

«Tutto accogli e scruti / e respingi da te / come il mare. Nel cuore hai silenzio, hai parole inghiottite. Sei buia.» (Pavese)

P. Neruda, *Poesie d'amore e di vita*, Le fenici, Parma, 2010, pp. 6 – 41.

⁷¹⁵ C. Pavese, *La terra e la morte* in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino, 2014

tutta la vita su quel punto – accorgersi che tutto questo è come nulla se **un segno umano**⁷¹⁶, una parola, una presenza non lo accoglie, lo scalda - e morir di freddo – **parlare al deserto** – essere solo notte e giorno come un morto⁷¹⁷.»

Se nel maggio del '45 in *Ritorno all'uomo* Pavese scriveva: «Andremo se mai verso l'uomo. Perché questo è l'ostacolo, la crosta da rompere: la solitudine dell'uomo, di noi e degli altri [...] sono uomini quelli che attendono le nostre parole [...]»⁷¹⁸, se la crosta è la solitudine e l'incomunicabilità, quale volto può assumere l'interlocutrice, a chi si sta rivolgendo Pavese?

«**Terra rossa terra nera**
[...] certa **come** la **terra**,
buia **come** la **terra**⁷¹⁹»

«Tu sei **come** **una terra**
che nessuno ha mai detto⁷²⁰.»

«C'è **una terra** che tace
e **non è terra tua**. [...] **È una terra** che attende
E non dice parola.
Sono passati giorni
Sotto cieli ardenti.
È una terra cattiva –
La tua fronte lo sa.
[...]
Sei la **terra** e la vigna.⁷²¹»

«Hai viso di pietra scolpita,
sangue di **terra** dura,
sei venuta dal mare.
[...]
E sei come le voci
della **terra**⁷²²»

«Sei la **terra** e la morte⁷²³»

⁷¹⁶ «Il segno umano più reale è la carità. Magari confusamente presentito in alcune circostanze, come un particolare incontro con una donna o con un amico [...]» si veda F. Pierangeli, «Un segno umano», *i simboli, il dono della creatività. Rileggendo il "Mestiere di vivere"* in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, AA.vv., Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2001, pp. 271 – 279.

⁷¹⁷ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 317 – 318.

⁷¹⁸ C. Pavese, *Ritorno all'uomo*, in «L'Unità» di Torino, 20 maggio 1945, poi in Id., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 198 – 199.

⁷¹⁹ C. Pavese, *La terra e la morte in Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino, 2014, p. 11.

⁷²⁰ Ivi, p. 12.

⁷²¹ Ivi, p. 13.

⁷²² Ivi, p. 15.

In cinque delle nove liriche, che compongono la silloge, compare l'immagine della terra⁷²⁴, che conferisce inoltre il titolo alla raccolta; in *Terra rossa terra nera*, lirica che apre la silloge, *l'incipit* sembrerebbe alludere proprio alla Madre – Terra, come parabola mitologica di un discorso eterno, e all'immagine di una terra, in cui *Ἔρως* e *Θάνατος* si fondono e si plasmano si affianca quella eterna del mare, e la presenza a cui si rivolge «viene», si erge come una divinità greca dalle acque. Nel *Mestiere* il 27 novembre del '45 Pavese avrebbe annotato:

«Afrodite è “venuta dal mare”⁷²⁵»

Essa proviene dal *verde riarso*, quest'ossimoro sinestetico conduce ad un abisso complesso; da un lato suggerisce il letto di un falò estivo, un rito⁷²⁶ ancestrale tra parole

⁷²³Ivi, p. 22.

⁷²⁴ Lo studioso Cillo, riflettendo sulla raccolta, si sofferma non sulle differenze di carattere metrico, quanto sulla presenza di una dimensione nuova, una “sintesi in versi”, che «invece di teorizzare e di enunciare, in questi versi vuol suggerire, a chi legge, i propri enunciati, le proprie conclusioni», una sintesi pericolosamente suggestiva, dove continuano ad esser posti sulla scena: il mare, la campagna, le piante, le colline e quella che per Cillo è la grande protagonista, ovvero la donna, «figura ambigua [...] che conserva una sua drammatica vitalità, una capacità di dispensare gioie e dolori, anche quando è fatta di paesaggio.» e sebbene questo paesaggio si animi di simboli, questi ultimi trovano, non nella cultura mitologica, ma in se stessi «la propria sostanza mitica, divengono gli emblemi di una mitologia non presupposta, ma *in fieri*. Qui non ci sono i “bei nomi”: c'è la terra, con tutte le sue implicazioni, rimane sempre simbolo di se stessa [...]» e alla terra si contrappone il mare, ed è come se la donna racchiudesse in sé la duplice valenza semantica ovvero « la durezza della terra con cui l'identifica Pavese, e pure l'anelito verso una realtà diversa e mai conquistata, insondabile e misteriosa più della campagna notturna, perché fatta di più sfuggente sostanza. Come la donna, il mare è, sotto un altro aspetto, l'invito all'evasione, la tentazione di abbandonare il terreno dei problemi reali, a lasciarsi andare a un abbraccio insidioso e fallace.» C. Giovanni, *La distruzione dei miti*, Nuove Edizioni E. Vallecchi, Firenze, 1972, pp. 146 – 152.

⁷²⁵ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (27 novembre 1945), p. 303; «il *tu* femminile ricorrente e la sostanziale continuità tra le nove liriche permettono di fare rientrare *La terra e la morte* nel genere dell'inno, soprattutto se paragonato all'inno antico omerico *Ad Afrodite*, o al lucreziano *Inno a Venere*. [...] Il problema conoscitivo, presentato come un fallimento strutturale della parola e del linguaggio, che emerge ogni qual volta vi ci si affida, segna per Pavese anche la coscienza della morte, che resta la vera nota dominante, espressa nel titolo, di tutto il poemetto. Morte come culmine dell'irrapresentabilità dell'esperienza umana che si riflette in ogni frangente dell'esperienza poetica. [...] Nel caso de *La terra e la morte* si può affermare che la “strategia di differimento” adottata da Pavese consista nella scelta del mito di Afrodite, dea dai cento nomi, che, nella mitologia greca, soprattutto nella versione esiodea, svolge una funzione potentemente genetica. [...] il nesso tra *Figlie del sole* (Kerényi) e *La terra e la morte* si rivela nella sua portata soprattutto perché permette di comprendere, sulla scorta della comprensione della contraddizione vita – morte, intrinseca nella pratica stessa dello scrivere pavesiano, tutta l'aggettivazione e l'oggettivazione del *tu* afferente all'area semantica lunare – ctonia, di per sé estranea al mito in questione. [...]» per un approfondimento si veda D. Ferrari – N. Marai, *Tra mythos e Logos: l'origine in Cesare Pavese*, in AAVV, Quaderni del '900. Atti del Convegno Lotte di giovani: dialoghi con Pavese, III, 2003, (a cura di L. Vitali), Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa/Roma, pp. 61 – 71. Si può leggere nei *Dialoghi*: «Saffo: Là balzò dalla schiuma quella che non ha nome, l'inquieta angosciosa, che sorride da sola. Britomarti: Ma lei non soffre. È una gran dea. Saffo: E tutto quello che si macera e si dibatte nel mare, è sua sostanza e suo respiro. [...]» (C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 75 – 79.)

⁷²⁶ «L'odore schiumoso di macerazione che è il salmastro della campagna. (20 luglio 1944) [...] Cadere dal fico e giacere nel sangue (13 luglio II) non è selvaggio in quanto evento, ma diviene tale / se veduto come legge della vita. Che il sangue sgorgi, in un modo o nell'altro, a torrenti sulla terra, che naturalmente le

antiche, fatica sanguigna e gerani tra i sassi, dove permane e si stilla sottesa l'ombra amorfa e lontana di un sanguigno e inquieto mistero.

«non sai quanto porti
di mare parole e fatica⁷²⁷»

L'andamento complesso e anacolutico dei versi potrebbe condurre alla possibile duplice lettura del verbo "porti": si potrebbe, infatti, pensare che il poeta alluda anche all'immagine del porto⁷²⁸. Seguendo la parvenza di questa misteriosa figura, che si plasma dal verde riarso recando con sé parole e fatica, come l'Afrodite, «l'inquieta angosciosa», di cui parla Saffo nei *Dialoghi con Leucò*⁷²⁹, senza apparentemente averne cognizione; sistematicamente Pavese, infatti, reitera l'avverbio di negazione «Non»:

«Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgherà dal fondo
come un frutto tra i rami⁷³⁰»

«Tu non dici parole.
C'è una terra che tace
e non è terra tua.»

«Tu non muti⁷³¹»

bestie si divorino, e che il caduto non abbia diritti da invocare, questo è selvaggio perché il nostro sentimento naturale condanna la natura che nella sua impassibilità sembra celebrare un rito – essere lei superstiziosa. Superstizione è ogni teodicea insufficiente. Quando una giustificazione di Dio è superata, diventa superstizione. Il giusto, finché giusto, è naturale (23 agosto 1944) [...] La natura impassibile celebra un rito; l'uomo impassibile o commosso celebra i suoi riti più spaventosi; tutto ciò è superstizione soltanto se ci giunge come ingiusto, proibito dalla coscienza, selvaggio. Quindi selvaggio è il superato dalla coscienza. Fin che (*sic*) crediamo nella superstizione non siamo superstiziosi. Essa è perciò essenzialmente retrospettiva – regno della memoria – acconcia a diventare /poesia. Come il male, che è sempre del passato – rimorso. Mentre l'attività, che è il regno del presente, è il bene. Ma donde nasce che l'esercizio della memoria è un piacere, un bene? [...] (26 agosto 1944) *La natura impassibile* è forse semplicemente un complesso di riti da noi superati, la più antica delle superstizioni con cui l'universo tentò di giustificarsi. Essa fu tale per l'istinto, che si fondò sulle sue leggi e ne trasse ragione di vita. Poi, con l'avvento dello spirito la natura divenne arbitrio, volontà divina, e i riti vi s'informarono. Ora è tornata legge, meccanismo – ecco perché l'istinto riemerge e il vero rito dei tempi razionalistici è l'arte (...il rituale dell'inconscio istintivo) [...] (1 settembre 1944)», C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., pp. 286 – 290.

⁷²⁷ C. Pavese, *La terra e la morte in Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 11.

⁷²⁸ Pensando a Ungaretti, Saba, Montale, Neruda, Pavese ... - solo per fare qualche esempio – si potrebbe parlare di «Uomini di confine», un confine reale e metaforico che intride le complesse esistenze dipananti da un molo con l'orizzonte indecifrabile di fronte... e allora l'immagine del porto compare e scompare tra le loro scritture. G. Ungaretti, *Il porto sepolto*, in *L'Allegria* (1916) «Non ne sa nulla. Quella mia città si consuma e s'annienta d'attimo in attimo. Come faremo a sapere delle sue origini? Non ne sa nulla, non ne rimane altro segno che quel porto custodito in fondo al mare»; U. Saba, *Ulisse*, in *Mediterranee* (1945/46), «Oggi il mio regno è quella terra di nessuno. Il porto/ accende ad altri i suoi lumi; me al largo/sospinge ancora il non domato spirito, /e della vita il doloroso amore.», il tema del viaggio come metafora emblematica dell'esistenza, con le sue bellezze e le sue insidie, «Ami la verità che giace al fondo, /quasi un sogno obliato [...]»; C. Pavese, *I mari del Sud* (1930), «Un inverno a mio padre già morto arrivò un cartoncino con un gran francobollo verdastro di navi in un porto e auguri di buona vendemmia».

⁷²⁹ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 78.

⁷³⁰ C. Pavese, *La terra e la morte in Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 12.

⁷³¹ *Ivi*, p. 15.

«Tu non sai le colline
dove si è sparso il sangue⁷³²»

«Tu non sei più⁷³³»

«Sei riarsa come il mare,
come un frutto di scoglio,
e non dici parole
e nessuno ti parla»

Sembra quasi ricondurci al segreto ungarettiano, che il poeta prova a recuperare in parte, alla «verità che giace sul fondo» per Saba... alla parola non detta...indecifrabile.

«Tu ricca come un ricordo,
come la brulla campagna,
tu dura e dolcissima
parola [...]

Lentamente si forgia la misteriosa interlocutrice, nuovamente il poeta si rivolge a questa figura, che pare indifferente rispetto alle parole e alle fatiche recate agli uomini, tuttavia se nel dipanarsi del componimento vediamo una doppia similitudine, che la vede prima come un ricco ricordo e successivamente come una campagna selvaggia e incolta, la metamorfosi sembra completarsi assurgendo allo statuto di parola; anch'essa descritta dalla natura antitetica, ossia dura e dolcissima, giovane e antica al contempo; antica per aver visto sangue e barbarie, giovane come un frutto, che simboleggia la ciclicità delle stagioni (ricordo e stagione), ed è come se la metamorfosi fuoriuscisse dai versi e creasse un movimento circolare...infatti, è nuovamente la Natura ad essere protagonista, a placare il vento durante l'estate agostana («il tuo fiato riposa sotto il cielo d'agosto»), ma la mimesi s'interrompe ed è come se acquisisse sembianze umane attraverso le dinamiche del respiro e dello sguardo, quest'ultimo elemento ricorrente nelle liriche della raccolta:

«Di salmastro e di terra
è il tuo sguardo. Un giorno
hai stillato di mare.
Ci sono state piante
al tuo fianco, calde,
sanno ancora di te.
L'agave e l'oleandro.
Tutto chiudi negli occhi.
Di salmastro e di terra
Hai le vene, il fiato.⁷³⁴»

«Sempre vieni dal mare
e ne hai la voce roca,
sempre hai occhi segreti
d'acqua viva tra i rovi,
e fronte bassa, come

⁷³² Ivi, p. 16.

⁷³³ Ivi, p. 20.

⁷³⁴ Ivi, p. 17.

cielo basso di nubi.⁷³⁵»

Che cos'è che «vive e rivive senza stupire»? A chi si rivolge Pavese? Dove vuole condurre – se vuole, - il suo ipotetico lettore? La Natura madida di riti ancestrali si schiude tra gli amplessi lunari come frantoio antico di stagioni e rituali ancestrali, dicotomicamente certa e buia come la terra - certezze e mistero intridono l'esistenza dell'uomo -, e nuovamente sembra creare una circolarità d'intenti, che dall'immagine della terra rossa e nera si dipana fino a confluire nell'immagine del braciere. Immagine che riporta alla mente l'entroterra contadino, semanticamente densa diventa l'analogia conclusiva tra le mani di sua madre e la conca del braciere; tuttavia il poeta ancora non svela al lettore l'identità della sua interlocutrice.

Suggestiva risulta essere l'immagine del «frantoio di stagioni e di sogni che alla luna si scopre antichissimo», cos'è che può essere antico, passato e presente al contempo, e può ri – vivere una seconda volta se non il mito?

XI

Dolce settembre col suo cielo limpido
curvato immenso sopra i campi, pieni
di frutta ben mature! **Dolci nubi**
rigonfie, **miti sparse** sull'azzurro!

Sfoghi, 5 settembre 1925⁷³⁶

«talvolta se mi accosto a questa terra, ne ho un urto impetuoso, che mi rapisce come un'acqua in piena e vuol sommergermi. Una voce, un odore bastano a prendermi e buttarmi chi sa dove. Son fatto di pietra, succhio di frutto, vento. Del limite umano non mi resta che l'istinto di raprendermi in parole, ma queste non sono più nulla e mi dibatto come un albero o una belva già stata uomo e ora incapace di esprimersi; [...] è una crisi, una sommossa delle facoltà buone che, ingannate da un urto dei sensi, presumono di guadagnare abbandonandosi alle cose. [...] C'è in esse qualcosa di osceno: [...]»⁷³⁷

«La poesia, consapevole atto d'invenzione, si ristora nel mito: l'uomo adulto e il poeta affrontano a viso aperto il gorgo per trarne fuori e suggerirne «il tonico potente», che vale come fonte di vita. Il poeta deve confrontarsi con il torbido assoluto per distruggerlo nel chiarificarlo, unica possibilità di attingervi senza perdersi nei labirinti del peccato»⁷³⁸

La seconda lirica presenta sempre un *incipit* con una similitudine:

«Tu sei **come una terra**
che **nessuno** ha mai detto.
Tu non attendi nulla
se non la parola

⁷³⁵ Ivi, p. 19.

⁷³⁶ C. Pavese, *Le poesie*, cit., p. 164.

⁷³⁷ C. Pavese, *Feria d'agosto*, Milano, Mondadori, 1982, pp. 207 – 208.

⁷³⁸ D. Pantone, *Morte e resurrezione. Una lettura dei "Dialoghi con Leucò"*, in Levia Gravia, X, 2008, pp. 89 – 103.

che sgorgherà dal fondo
come un frutto tra i rami
C'è un vento che ti giunge.
Cose **secche e rimorte**
T'ingombrano e vanno nel vento.
Membra e parole antiche.
Tu tremi nell'estate⁷³⁹»

Altro elemento significativo che intride tutta la breve raccolta è nuovamente il silenzio, come ne *I mari del Sud* e, non a caso, ne *La luna e i falò*, esso si ammantava di un'aura mitica, senza tempo; silenzio come saggezza, come mistero, come l'ultima stagione della vita. Ripercorrendo le colline delle Langhe, proprio durante l'autunno, quando queste prime liriche furono composte, lo scenario dipinto che si forgia dinanzi ad uno spettatore in attesa è quello di una terra parlante e muta al contempo. Letti di foglie si distendono lungo le strade, tra le viti...filari di viti sono ben pronti per la metamorfosi antica, ma il soleggiato ben presto, come canto del cigno cederà il posto alla nebbia e al buio invernale. E questa suggestiva attesa «della parola che sgorgherà dal fondo», non può non coinvolgerci in una allucinata discesa nel gorgo e ad una, altrettanto straniante, risalita; condurre, dunque, «a quei balbettii aurorali dove è stata predeterminata la propria vicenda umana, pertanto uscire dal tempo, per capire se stessi⁷⁴⁰» e come potrebbe avvenire il riscatto di un'esistenza inautentica, se non con la morte? Albeggia, quindi, e si insinua tra le membra tutta la forza della poesia, che può squarciare il mito e preservarlo; questo potrebbe evocare il dialogo tra Mnemosine ed Esiodo:

Mnemosine: Io vengo da luoghi più brulli, da burroni brumosi e inumani, dove pure si è aperta la vita. Tra questi ulivi e sotto il cielo voi non sapete quella sorte. Mai sentito cos'è la palude Boibeide? [...] Una landa nebbiosa di fango e di canne, com'era al principio dei tempi, in un **silenzio gorgogliante**. Generò mostri e dei di escremento e di sangue. [...] non la mutano né tempo né stagioni. Nessuna voce vi giunge.

Esiodo: Ma intanto ne parli, Melete, e le hai fatto una sorte divina. La tua voce l'ha raggiunta. Ora è un luogo terribile e sacro.

Mnemosine: Non capisci che l'uomo, ogni uomo, nasce in quella palude di sangue? E che il sacro e il divino accompagnano anche voi, dentro il letto, sul campo, davanti alla fiamma? Ogni gesto che fate ripete un modello divino. Giorno e notte non avete un istante, nemmeno il più futile, che **non sgorgi dal silenzio delle origini**⁷⁴¹.

«Anche tu sei collina⁷⁴²»

⁷³⁹ C. Pavese, *La terra e la morte* in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 12.

⁷⁴⁰ D. Pantone, *Morte e resurrezione. Una lettura dei "Dialoghi con Leucò"*, in *Levia Gravia*, X, 2008, pp. 89 – 103.

⁷⁴¹ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 164 – 166.

⁷⁴² «Anche tu sei collina» dialoga con *Sera fiesolana*, che ne definisce l'antefatto continuamente evocato grazie ad una ricca trama di riprese lessicali, variamente disseminate nel corpo della poesia, ma non tanto diluite da risultare nel loro complesso indistinguibili [...]. La mole di richiami si addensa troppo insistita per prodursi come una coincidenza accidentale: *Alcyone* è alluso nella sua inattingibilità, meta agognata per la poesia, ma ormai perduta. La distanza da D'Annunzio si apre infatti come un abisso. Il silenzio delle cose che nella *Sera fiesolana* si traduce nell'egotistico "io ti dirò", nella *Terra e la morte* resta congelato in un "chiuso

e sentiero di sassi
e gioco nei canneti,
e conosci la vigna
che di notte tace.
Tu non dici parole.

C'è una terra che tace
e non è terra tua.
C'è un silenzio che dura
sulle piante e sui colli.
Ci son acque e campagne.
Sei un chiuso silenzio
che non cede, sei labbra
e occhi bui. Sei la vigna.⁷⁴³»

Impenetrabilità e mistero, in questo impasto amorfo sottesi messaggi affiorano in superficie...impercettibili, inafferrabili...; queste foglie bruciate dal sole, che *ri* – muoiono sembrano diventare membra umane e parole antiche...ma l'uomo in attesa non riesce a comprendere, ne percepisce solo il buio silenzio, un silenzio che da un lato diventa simbolo di certezza, quella fermezza a cui il poeta anela invano per tutta la vita...quel dolce tacere, che è virtù del saggio. Nella terza lirica dunque il volto poetico pare sostare sull'immagine della vigna, e la misteriosa interlocutrice, che conosce i sentieri tra i sassi, le colline e le vigne ...diventa la vigna, simbolo antico dei rituali, delle stagioni della terra, simbolo della vita e della morte; l'enumerazione cadenzata ci riporta ad una nenia campestre, il tempo dell'attesa di un rito e la consapevolezza del tempo inesorabilmente perduto, e come la vigna che di notte tace, parimenti la nostra sembianza misteriosa «non dice parole», diventa pertanto silenzio, che non svela i segreti, diventa essa stessa la vigna:

«Ritroverai parole
oltre la vita breve
e notturna dei giochi,
oltre l'infanzia accesa.
Sarà dolce tacere.
Sei la terra e la vigna.
Un acceso silenzio
brucerà la campagna
come i falò della sera.»

«Sono passati giorni sotto i cieli ardenti», nella terza strofa una breve immagine riconduce il lettore alla drammatica realtà della guerra, alludendo ai bombardamenti; tuttavia è solo un battito d'ali, il tutto sembra svanire sul fondo, mentre una promessa

silenzio"» Si veda S. Giovannuzzi, *Pavese tra romanzo e angoscia per la perdita della poesia: "La terra e la morte" e "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi"* in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». Omaggio a Cesare Pavese, cit., pp. 243 – 279. .

⁷⁴³ C. Pavese, *La terra e la morte* in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 13.

nuova appare in superficie «*Ri - troverai*»; i piani temporali sembrano confondersi e il tempo dell'infanzia⁷⁴⁴, si mescola al presente e lancia un ponte al futuro...; ancora albeggia tra le scritture poetiche l'immagine oraziana dello *spatio brevi*, oltre la vita breve potrebbe nascere una nuova poesia, e allora, dopo l'esperienza tormentosa e, una volta conquistata la maturità, «tacere» sarà dolce, e l'accesa stagione dell'infanzia, l'inquieta e complessa età della ricerca continua, lascerà il posto ad un acceso silenzio, un rito nuovo, simbolo forse di una nuova conquista.

«Hai **viso** di **pietra** scolpita,
sangue di terra dura,
sei venuta dal mare.
Tutto accogli e scruti
e respingi da te
come il mare. Nel cuore
hai il **silenzio**, hai **parole**
inghiottite. Sei **buia**.
Per te l'alba è **silenzio**.»

Dal cuore della terra madida del calore dei falò si plasma dal fondo del mare l'immagine di una roccia ...l'interlocutrice misteriosa sembra sempre più irradiare la sua indifferenza ...il suo atavico silenzio. Si erge dal mare una divinità dal cuore silente, che si pone in antitesi al chiarore dell'alba, alla speranza dell'alba. L'*incipit*, dunque, del quarto componimento pare nuovamente rivolgersi ad una sembianza umana, emblematico risulta essere l'aggettivo «scolpita»; l'immagine della pietra, indicante la durezza, l'indifferenza di un viso che traspare tra le onde, non risulta tuttavia essere brulla e selvaggia, ma appare lavorata ...qualcuno l'ha effigiata; e ancora si dispongono in una perfetta e controllata simmetria elementi umani (viso/sangue) in corrispondenza di elementi appartenenti al mondo vegetale (pietra/terra), conducendo il lettore in un continuo viaggio metamorfico, che continua con l'immagine delle onde sulla sabbia, il mare che accoglie le scritture umane, le scruta e poi le riporta a riva, le respinge ...tre azioni significative (accogliere/scrutare/respingere), che dipanano da questa immagine

⁷⁴⁴ La *mitopeia* infantile si concretizza non già nel vedere le cose per la prima volta, bensì nei ricordi, che si possiedono di quell'originaria visione, fondamentale dunque è la seconda volta, una visione di un'unicità passata, che si manifesta come fortemente simbolica e polisemantica proprio attraverso un nuovo incontro, sicché per ognuno di noi esiste una mitologia personale. A tal proposito suggestivo appare il contributo di Domenico Pantone riguardante il mito, egli afferma «l'obiettivo più urgente è per Pavese la distinzione della forma primordiale, norma eterna e atemporale, dalle successive rivelazioni simboliche, esperibili in "una parola, una favola, una fantasia". Il mito «vive di una vita incapsulata che a seconda del terreno e dell'unione che l'avvolge [...] può esplodere nelle diverse fioriture»: è midollo essenziale, modulo supremo, radice assoluta, e tutti gli accadimenti dell'esistenza e della realtà storica hanno senso e identità in quanto ne costituiscono la «ripetizione». [...] La mitopeia infantile non è fantasia poetica, dunque, ma tendenza ad assumere il segno come simbolo, il quale diviene realtà oggettiva, non certo invenzione. L'uomo civilizzato, in posizione di netta inferiorità rispetto al sentire mitico del bambino come dell'uomo primitivo, è incapace di assumere la rivelazione come verità assoluta. L'incontro con il mito avviene, per l'adulto, attraverso il ritrovamento di quei simboli che le esperienze infantili avevano trasfigurato, riscoperta che costituisce una "seconda volta" e permette di attingere alla sfera dell'«istintivo – irrazionale» [...]» si veda D. Pantone, Morte e resurrezione. Una lettura dei "Dialoghi con Leucò", in Levia Gravia, X, 2008, pp. 89 – 103.

centrale, che si carica di valenze complesse. Suggestiva l'immagine del nostro *faber*, che nell'atto creativo di un momento esistenziale tormentoso e enigmatico, ci offre della Notte, un'immagine senza tempo, che non può schiudersi all'alba, un'alba – che nella simbolicità dell'ora, come osserva Venturi⁷⁴⁵, rappresenterebbe l'ineluttabilità del destino - in cui nulla accadrà – diceva ne *Lo steddazzu* – senza speranza. Il tutto introduce sommessamente la seconda strofa, che pare illusoriamente distarsi dal silenzio degli ultimi versi della prima strofa, e l'interlocutrice viene paragonata alle voci della terra, una terra umanizzata e enigmatica, e sono i riti campestri, che si plasmano nel ricordo, dove scaglie brulle e sinfonie antiche si fondono in una terra ormai buia... ma che non dimentica, e allora l'urto della secchia nel pozzo/la canzone del fuoco/il tonfo della mela/ le parole rassegnate e cupe sulle soglie confluiscono in un climax ascendente nel grido di un bambino, in un tempo che non passa mai; mentre l'interlocutrice rivela la sua natura immutabile ed eterna, ma anche la sua oscurità e la sua indecifrabilità. Le immagini suggeriscono un'antica sinfonia dai suoni alternati, al suono cupo della secchia e della mela si alternano le canzoni e le parole rassegnate e affievolite; immagini queste, come anche la cantina chiusa e la camera buia, ricorrenti in tutta la produzione dell'autore, che attraversano le scritture non solo poetiche, ma anche narrative, sottolineando il magma evolutivo complesso, che soggiace e avvolge un'interiorità prismatica, che diventa *unicum* nel panorama letterario e culturale del Novecento.

«Tu non sai le colline
dove si è sparso il sangue»

Immaginando un'ipotetica e illusoria cerniera all'interno della raccolta, ipotizzando quindi un centro, che centro non è, la lirica in oggetto, sembra stagliarsi con forza in una nuova dimensione: la guerra e la resistenza.

È una parentesi dovuta... l'interlocutrice sembra essere indifferente anche al dramma della lotta vissuta/consumata tra le colline; archilochei appaiono i versi anaforici successivi, che nella pluralità dei gesti attribuiti al soggetto rivelano il dramma di chi sente di non aver partecipato alla storia. E dal magma di una pluralità in fuga si ergono due immagini indeterminate: «**Una donna**/ ci guardava fuggire. **Uno solo di noi** si fermò [...]»; che appaiono fermarsi, uno simboleggiante lo sguardo e l'attesa, l'altro la decisione e l'azione, dunque la determinazione e il coraggio di affrontare il nemico. L'uomo che si

⁷⁴⁵ «il ruolo di collante del polisindeto, come ben interpreta Coletti, nello Steddazzu è particolarmente importante per poter agganciare il paesaggio all'uomo solo e rivelarne la ripetibilità del gesto che prelude alla sentenza finale. 1. Uomo solo – stelle; uomo solo – falò 2. Stella che vede e cade dal sonno: un'antropomorfizzazione della natura; 3. Alba, preludio della lunga giornata e l'inutilità iterata.» si veda G. Venturi, *L'inutilità del vivere: per un commento a Lo steddazzu di Cesare Pavese*, Bulzoni, Roma, 2011. pp. 135 – 155; «La stella verdognola si chiarisce nella sua apparizione e nel suo significato ben al di là della pura descrizione del colore, per altro singolare in rapporto con la luminosità delle stelle, nell'annuncio dell'alba. È una citazione di Apocalisse 8, 10 – 11: “Il terzo angelo suonò la tromba e cadde dal cielo una grande stella, ardente come una torcia, e colpì un terzo dei fiumi e le sorgenti delle acque. La stella si chiama Assenzio [...]”. “ Il componimento pavesiano si svolge come una visione apocalittica, con puntuali riferimenti al testo biblico: è, in realtà, la ripetizione e la reinvenzione della visione di san Giovanni: un'apparizione della fine del mondo [...]»G. B. Squarotti, *La poesia, il sacro e il pâtinoire*, Gemmarò editori, Sestri Levante, 2009, pp. 110 – 116.

ferma e combatte incontra inesorabilmente la morte, di lui non resta che un cencio di sangue:

«Uno solo di noi
si fermò a pugno chiuso,
vide il cielo vuoto,
chinò il capo e **morì**
sotto il muro, **tacendo**.
Ora è un cencio di sangue
e il suo nome. Una donna
ci aspetta alle colline»

ed è come se dall'altra parte delle colline vi fosse l'*alter ego* pavese che si accusa del mancato appuntamento con la storia, quel doloroso essere sempre spettatore, che racchiude in sé anche il simbolo di una complessa denuncia e di una partecipazione più dolorosa; e nonostante l'individualità di una non azione, si staglia con forza un pluralismo marcato «tutti quanti fuggimmo/tutti quanti gettammo l'arma e il nome».

«ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicani. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche il nemico vinto è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso. Si ha l'impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi, tenga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli occhi. Non è paura, non è la solita viltà. Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione. Ci sono giorni in questa nuda campagna che camminando ho un soprassalto: un tronco secco, un nodo d'erba, una schiena di roccia, mi paiono corpi distesi. Può sempre succedere⁷⁴⁶.»

Secondo Giovannuzzi, sebbene nella *Terra e la morte* il legame con la guerra e la resistenza trapeli esilissimo⁷⁴⁷, non si può non tener presente che le liriche *Ed allora noi vili* e *Tu non sai le colline* potrebbero destrutturare dall'interno i modelli poetici coevi all'autore e continuare ad essere opera d'arte e prassi teorica al contempo.

E come l'esistenza umana risulta essere solo un piccolo frammento di un caleidoscopio, così la tragicità della guerra e la sua inutilità lascia al lettore solo l'immagine di un cencio di sangue e di una vana attesa ed è come se in un lampo la figura segreta prendesse le sembianze di una donna complessa e magmatica... la Storia, solo un lampo... che sfuma

⁷⁴⁶ C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino, 1994, p. 122.

⁷⁴⁷ S. Giovannuzzi, *Pavese tra romanzo e angoscia per la perdita della poesia: "La terra e la morte" e "Verrà la morte e avrà i tuoi occhi"* in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, AA.vv., Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2001, pp. 243 – 279. .

successivamente in una nuova immagine; nuovamente, infatti, a versi “collinari” si intreccia una lirica dal sapore marino e terroso:

«Di salmastro e di terra
è il tuo sguardo [...]»

una lirica metafisica che schiude il rapporto atavico con la madre, che si sviluppa tra le membra come dimensione metamorfica e mitica, una figura femminile terrosa e salmastra, che pare distendersi tra le pagine, ricordando profumi e sapori antichi, e all’immagine dell’agave e dell’oleandro si affianca l’aggancio sinestetico con un sole e un vento caldi, che sembrano raccogliersi tutti in questa misteriosa sembianza.

«sei la voce roca
della campagna, il grido
della quaglia nascosta,
il tepore del sasso.
La campagna è fatica
La campagna è dolore.»

Ritorna allora l’immagine della campagna, non già come simbolo d’infanzia... ma come dimensione adulta del lavoro, della fatica che la terra esige affinché nascano i frutti. Solo la notte «sazia» l’immane fatica della vita diurna...

«Come la roccia e l’erba,
come la terra, sei chiusa;
ti sbatti come il mare.
La parola non c’è
che ti può possedere
o fermare. Cogli
come la terra gli urti,
e ne fai vita, fiato
che carezza, silenzio.

Sei riarsa come il mare,
come un frutto di scoglio,
e non dici parole
e nessuno ti parla.»

Sempre più tra i versi si plasma una sembianza antica, una dimensione notturna dell’esistenza... «ogni volta rivivi/come una cosa antica/ e selvaggia, che il cuore/ già sapeva e si serra»: la morte.

«Ogni volta è uno strappo,
ogni volta è la morte.
Noi sempre combattemmo.
Chi si risolve all’urto

ha gustato la morte
e la porta nel sangue.»

«**E allora noi vili** [...] **noi strappammo le mani**
dalla viva catena
e tacemmo, ma il cuore
ci sussultò nel sangue,
e **non fu** più dolcezza,
non fu più abbandonarsi
al sentiero sul fiume –
non più servi, sapemmo
di essere soli e vivi.»

Quasi “ulissiano” in quest’ultima strofa, una *climax* ascendente che nel destrutturarsi dalle icone poetiche abituali si afferma come unica denuncia possibile, e alla triplice negazione si pone come unica certezza quella di essere soli e vivi; ma solo dopo aver strappato le mani dalla viva catena, da quella social catena di leopardiana memoria, che se, nel caso di Leopardi, si proietta in una dimensione futura piena di fiducia, qui, in Pavese diviene amara retrospettiva su ciò che è stato... e in una perfetta composizione ciclicamente realizzata la lirica che si apre con l’aggettivo “vili” si chiude con l’aggettivo “vivi”, quasi come ulteriore denuncia dell’inutilità della guerra. Non essere servi del sistema, non combattere una guerra non voluta, scoprirsi soli, con un senso di colpa per non aver tenuto salde le mani nella viva catena, ma riscoprirsi vivi, come unico modo per testimoniare, senza testimonianza, ciò che non deve essere. Raccolta emblematica e complessa, apparentemente giocata sui toni dicotomici tra la terra e la figura misteriosa a cui il poeta fa riferimento (donna/morte/poesia); un abisso latente si dipana e profana la sinfonia del pensiero, che talvolta sembra far emergere dallo specchio una parvenza, talvolta la confonde.

«Sei la terra e la morte.
La tua stagione è il buio
e il silenzio. Non vive
cosa che più di te
sia remota dell’alba.

Quando sembri destarti
sei soltanto dolore,
l’hai negli occhi e nel sangue
ma tu non senti. Vivi
come vive una pietra,
come la terra dura.
E ti vestono sogni
movimenti singulti
che tu ignori. Il dolore
come l’acqua di un lago

trepida e ti circonda.
Sono cerchi sull'acqua.
Tu li lasci svanire.
Sei la terra e morte.»

3 dicembre 1945

Sembra schiudersi a passi tardi e lenti un'ulteriore effigie, che pare sublimarsi in atto creativo...ritorna alla mente il concetto della ripetizione, di cui Pavese parla nel *Mestiere*:

«La poesia è ripetizione. È venuto a dirmelo allegro Calvino. Lui pensava all'arte popolare, ai bambini ecc. **Per me è ripetizione in quanto celebrazione di uno schema mitico**. Qui sta la verità dell'ispirazione dalla natura, del **modellare l'arte sulle forme e sulle sequenze naturali**. Esse sono ripetitive (dal disegno dei singoli pezzi – foglie, organi, vene minerali – al fatto che i pezzi sono ripetuti all'infinito). E allora si vince la natura (meccanicismo) imitandola in modo mitico (ritmi, ritorni, destini)⁷⁴⁸.»

Si potrebbe ipotizzare che dalla creta terrestre e dal salmastro canto delle acque si plasmi la misteriosa e indecifrabile protagonista dell'atto creativo; un atto che prevede un lungo e faticoso laboratorio, che pare distillarsi tra le liriche della raccolta e assumere il volto indefinito e scolpito ...dell'Arte⁷⁴⁹, uno spirito che schiude in sé una mimesi più profonda ...che si satura nella vita stessa:

«l'unico fiore di questa civiltà prodigiosa nel suo tramonto, che non dimentica ancora e che attraverso alla morte conserva per gli uomini il battito dei cuori umani, è spirito senza volto, l'Arte. [...] Ha l'immortalità e l'immensità della vita, ma ha di più ancora. **È la Vita stessa, spogliata dal suo dolore senza risposta.**⁷⁵⁰»

⁷⁴⁸ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (17 gennaio 1950), p. 388.

⁷⁴⁹ Pavese scrive così in una lettera a Monti, il 18 maggio 1928: «Lei dice che per creare una grande opera basta vivere il più intensamente e profondamente possibile una qualunque vita reale, ché il nostro spirito ha in sé le condizioni del capolavoro, questo verrà fuori quasi da sé, naturalmente, sanamente, come accade in tutti i fenomeni vitali. Lei vede l'arte, insomma, come un prodotto naturale, una normale attività dello spirito, che avrebbe per carattere essenziale la sanità. [...] No, secondo me, **l'arte vuole un tal lungo travaglio e maceramento dello spirito**, un tale incessante calvario di tentativi, che per lo più falliscono, **prima di giungere al capolavoro, che si potrebbe piuttosto classificarla tra le attività antinaturali dell'uomo**. [...] se quest'anima non si è contorta e stravolta e dissanguata, se non è passata per una serie lunghissima di esperienze e queste ripetute fino all'assorbimento intero...se non si è insomma ridotta per le fatiche e l'abuso di atteggiamenti particolari, ad un aspetto fuori di ogni comune e privo di quel gretto ottimismo che porta con sé la naturale sanità, quest'anima non verrà mai a comporre un capolavoro. [...] Per questo l'arte è la più alta delle attività e porta l'uomo più di ogni altra cosa vicino alla divinità: **permette di creare esseri vivi**. Ed è per questa speranza vertiginosa che io non mi indurrò mai a «pensare ad altro» attendendo che il capolavoro mi nasca bell'e pronto, ma continuerò a logorarmi, a rompermi, e arricchirmi di vita e di mano sicura. Continuerò quest'esperienza malata e antipatica.» C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 34 – 35.

⁷⁵⁰ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (24 – 27 settembre 1950), p. 416.

To C. from C.
«wind of March»

You, wind of March
«Sei venuta di marzo»

Hai un sangue, un respiro.
Sei fatta di carne
di capelli di sguardi
anche tu. Terra e piante,
cielo di marzo, luce,
vibrano e ti somigliano –
il tuo riso e il tuo passo
come acque che sussultano –
la tua ruga fra gli occhi
come nubi raccolte –
il tuo tenero corpo
una zolla nel sole.

«Il tuo passo leggero
ha violato la terra.
Ricomincia il dolore.

Il tuo passo leggero
Ha riaperto il
dolore»

«[...] Il mattino trascorreva
lento, era un gorgo d'immobile
luce. Taceva.
Tu viva tacevi; le cose
Vivevano sotto i tuoi occhi
(non pena non febbre non
ombra)
Come un mare al mattino,
chiaro.
Dove sei tu, luce, è il mattino.
Tu eri la vita e le cose.»

Hai un sangue, un **respiro.**
Vivi su questa terra.
Ne conosci i sapori
le stagioni i risvegli,
hai giocato nel sole,
hai parlato con noi.
Acqua chiara, **virgulto**
primaverile, terra,
germogliante silenzio,
tu hai giocato bambina
sotto un cielo diverso,
ne hai negli occhi il silenzio,
una nube, che sgorga
come polla dal fondo.
Ora ridi e sussulti
sopra questo silenzio.

*In the morning you always
come back*

«Lo spiraglio dell'alba
respira con la tua bocca.
[...]
Il tuo passo e il tuo fiato
Come il vento dell'alba
Sommergono le case.»

America,
Costance Dowling

« [...] Il mattino
trascorreva lento, era un gorgo
d'immobile luce. Taceva.
Tu viva tacevi; le cose
vivevano sotto i tuoi occhi
(non pena non febbre non ombra)
come un mare al mattino, chiaro.
Dove sei tu, luce, è il mattino.
Tu eri la vita e le cose.»

Dolce frutto che vivi
sotto il cielo chiaro,
che respiri e vivi
questa nostra stagione,
nel tuo chiuso silenzio
è la tua forza. Come
erba viva nell'aria
rabbrividisci e ridi,
ma tu, tu sei terra.

Sei radice feroce.
Sei la terra che aspetta⁷⁵¹

La lirica, che sembra prender forma dal taccuino poetico del '45, appartiene, invece, alla piccola raccolta di poesie, dal titolo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, pubblicate postume, insieme al nucleo de *La terra e la morte*. Le poesie furono trovate in una cartella nella scrivania del suo ufficio nella casa editrice Einaudi. Le dieci liriche, 8 in italiano e due in inglese, erano dattiloscritte, tuttavia portavano titoli e date di pugno dell'autore; composte tra l'11 marzo e l'11 aprile del 1950, esse furono dedicate all'attrice americana Costance Dowling: «**Certo in lei non c'è soltanto lei, ma tutta la mia vita passata, la inconsapevole preparazione – l'America**⁷⁵², il ritegno ascetico, l'insofferenza delle piccole cose, il mio mestiere. **Lei è poesia**, nel più letterale dei sensi. Possibile che non l'abbia sentito? [...] È ben altro. È lei, la venuta dal mare.⁷⁵³»

To C. from C.
You,
dappled smile
on frozen snows –
wind of March,

⁷⁵¹ C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., pp. 27 – 28.

⁷⁵² «Ricordami nella vecchia New York. L'ho amata con tutto il cuore un tempo, quando non sapevo che c'eri tu ragazzina [19 maggio 1950]» C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 246; «Non sono più in animo di scrivere poesie. **Le poesie sono venute con te e se ne vanno con te**. Questa l'ho scritta qualche pomeriggio fa, durante le lunghe ore all'Hotel in cui aspettavo, esitando, di chiamarti. Perdonane la tristezza, ma con te ero *anche* triste. Vedi, ho cominciato con una poesia in inglese e finisco con un'altra. **C'è in esse tutta l'ampiezza di quel che ho sperimentato in questo mese – l'orrore e la meraviglia**. Carissima, non avertela a male se sto sempre parlando di sentimenti che tu non puoi condividere. Almeno puoi capirli. Voglio che tu sappia che ti ringrazio di tutto cuore. I pochi giorni di meraviglia che ho strappato dalla tua vita erano quasi troppo per me – bene, sono passati, ora comincia l'orrore, il nudo orrore e io sono pronto a questo. La porta della prigione è tornata a chiudersi di schianto. [...] manco a parlare di sposarti, come ho disperatamente sperato. Ma la felicità è qualcosa che si chiama Joe, Harry o Johnny – non Cesare. Crederai – ora che non puoi più sospettare che sto «recitando» per intrappolarti in qualche modo – che stanotte ho pianto come un bambino pensando alla mia sorte, e pure alla tua, povera donna forte abile disperata in lotta per la vita? Se ho mai detto o fatto qualcosa che non potevi approvare, perdonami. Io ti perdono di tutta questa pena che mi rode il cuore, sì, le do il benvenuto. **Questa pena sei tu, il vero orrore e la meraviglia di te. Viso di primavera, addio**. T'auguro buona fortuna [...] Farai in tempo a ricevere *La luna e i falò*. [...] Ricorda che ho scritto questo libro – interamente – prima di conoscerti, eppure in qualche modo sentivo in questo libro che stavi per venire. Non è stato meraviglioso? Viso di primavera, io di te amavo tutto, non solo la tua bellezza, il che è abbastanza facile, ma anche la tua bruttezza, i tuoi momenti brutti, la tua *tache noir*, il tuo **viso chiuso**. E pure ti compiangio. Non dimenticarlo. [17 aprile 1950]» (lvi, pp. 241 – 243). Si legge in *The night you sleep*:

«La notte soffre e anela l'alba,
povero cuore che sussulti.
O **viso chiuso**, buia angoscia,
febbre che rattristi le stelle,
c'è chi come te attende l'alba
scrutando il tuo viso in silenzio.»

C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 34.

⁷⁵³ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (26 aprile 1950), p. 395 e (13 agosto 1950), p. 398.

ballet of boughts
sprung on the snow [...] ⁷⁵⁴

Pavese rappresenta Costance come il vento di primavera, il risveglio dopo il torpore e l'irrigidimento delle membra. E come se un volto trasparente prendesse forma nel cielo, la **donna – poesia**, musa e tormento, simbolicamente diventa immagine dell'alba, che ridesta colline e città: «**sei la vita**, il **risveglio**. / **Stella** sperduta, / nella **luce** dell'alba, / cigolío della brezza, / tepore, respiro/ - **è finita la notte**. / Sei la luce e il mattino [20 marzo 1950] ⁷⁵⁵». La silloge si apre regalando un momento di luce e di speranza; pare quasi che, metaforicamente, la notte del cuore sia finalmente finita, e il mattino si veste di una nuova promessa, di una qualche possibilità nuova. Ma come un guizzo breve, l'illusione lascia il passo all'inesorabile disillusione e conduce il poeta/uomo a ridestare l'antica inquietudine, a ripensare, quindi, a quel vizio assurdo:

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi –
Questa morte che ci accompagna
Dal mattino alla sera, insonne,
sorda, come un vecchio rimorso
o un vizio assurdo. I tuoi occhi
saranno una vana parola,
un grido taciuto, un silenzio.
[...] O cara speranza,
quel giorno sapremo anche noi
che sei la vita e **sei il nulla** ⁷⁵⁶.

«In fondo, in fondo, in fondo, non ho colto al volo questa straordinaria avventura, questa cosa insperata e fascinosa, per ributtarmi al mio vecchio pensiero, alla mia antica tentazione – per avere un pretesto per ripensarci? Amore e morte – questo è un archetipo ancestrale.

Adesso il dolore invade anche il mattino ⁷⁵⁷»

«Ricomincia il dolore», nel componimento dal titolo *You, wind of March*, compare spesso questa frase, la donna ha ridestato sia la vita sia il desiderio di morte; la terra, infatti, prima che ritornasse questo brivido, era immobile e chiusa, come «chi più non soffre. Anche il gelo era dolce /dentro il cuore profondo. Tra la vita e la morte/ la speranza taceva. [...] Sangue di primavera, / tutta la terra trema/ di un antico tremore. / Hai riaperto il dolore. /Sei la vita e la morte ⁷⁵⁸.» ed è come se il poeta diventasse immagine

⁷⁵⁴ C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 25.

⁷⁵⁵ Ivi, p. 26.

⁷⁵⁶ Ivi, p. 29.

⁷⁵⁷ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (13 e 16 maggio 1950), p. 396.

⁷⁵⁸ C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., pp. 30 – 31.

speculare della terra, una terra dormiente, che è stata percorsa da un brivido e violata da questa improvvisa primavera.

«Niente. Ho un carbone in corpo, brace sotto la cenere. Oh C. perché perché?⁷⁵⁹»

La speranza del ritorno di Costance regala un momento di musicale felicità, che vede una città in tripudio, nella lirica *Passerò per Piazza di Spagna*, in cui «I fiori spruzzati/ di colori alle fontane /occhieggeranno come donne divertite. Le scale, le rondini canteranno nel sole. [...]»⁷⁶⁰, mentre la sua assenza restituisce al poeta le sole immagini del buio e della notte, e la donna diventa «distesa sotto la notte come un chiuso orizzonte morto⁷⁶¹». Il risveglio dal sogno, amaro e simbolico, sembra essere quello a cui allude, e teme, Calipso, parlando con Odisseo, nei *Dialoghi*: «è un lungo sonno cominciato chi sa quando e tu sei giunto in questo sonno come un sogno. Temo l'alba, il risveglio; se tu vai via, è il risveglio. [...] Temo il risveglio, come tu temi la morte. Ecco, prima ero morta, ora lo so. Non restava di me su quest'isola che la voce del mare e del vento. Oh non era un patire. Dormivo. Ma da quando sei giunto hai portato un'altra isola in te⁷⁶².»

Le ultime liriche della raccolta, *The cats will Know* e *Last blues, to be read some day*, diventano preludio e prefigurazione della tragedia che dopo qualche mese avverrà.

«I gatti lo sapranno
viso di primavera;
e la pioggia leggera,
l'alba color giacinto,
che dilaniano il cuore
di chi più non ti spera,
**sono il triste sorriso
che sorridi da sola**⁷⁶³.»

L'ultimo amore, Pavese lo scrive: «*It was only a flirt*», è stato un amore passeggero, quello che non è guarito è l'antica ferita, che questo nuovo amore ha riaperto:

«some one was hurt
long time ago
[...]

⁷⁵⁹C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, cit., (sera del 27 aprile 1950), p. 394.

⁷⁶⁰C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 32.

⁷⁶¹Ivi, p. 34.

⁷⁶²C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 135.

⁷⁶³C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 35.

Some one has died
long time ago –
some one who tried
but didn't Know⁷⁶⁴.»

⁷⁶⁴ C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 37. Dieci anni prima, nell'ottobre del 1940 Pavese, in una disarmata e straordinaria autoanalisi di sé, così scriveva: «Che potrà fare un uomo simile davanti all'amore? [...] Lascerà capire, innanzitutto, di non essere più padrone di sé; lascerà capire che nulla per lui nella giornata vale quanto il momento dell'incontro. [...] P. si dimentica d'innamorare di sé la donna in questione, e si preoccupa invece di tendere tutta la propria vita interiore verso di lei, d'innamorare di lei ogni molecola del proprio spirito, di tagliarsi insomma tutti i ponti dietro le spalle. [...] P. fa sul serio, recita sul serio [...]. Ecco la mania di assoluto, di simbolismo, che si diceva in principio. P. gioca (*plays*) fino in fondo la sua parte amorosa, primo per il suo bisogno feroce di uscire dalla solitudine, secondo per il bisogno di credere totalitariamente alla passione che soffre, per il terrore di vivere un semplice stato fisiologico, di essere soltanto il protagonista di un'avventurata. P. vuole che ciò che prova sia *nobile*. [...]. Qui occorre tener presente che in P. **una passione s'intrica con la sua poesia, diventa carne di poesia, e come tale gli s'identifica col linguaggio, con lo sguardo, con il respiro della fantasia**. In un lungo periodo, P. raggiunse una sua stoica atarassia attraverso la rinuncia assoluta a ogni legame umano, se non quello, astratto, dello scrivere. Si sentiva come intontito e chinava il capo, e cercava di scrivere. Ma di mese in mese e di anno in anno scriveva sempre meno: la vita in lui si prosciugava. Diventava un fantasma. Pure P. teneva duro, perché sapeva che un franamento verso le creature, verso qualunque creatura, sarebbe stato soltanto una ricaduta, non una rinascita.» C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 164 – 167.

CAPITOLO X

Una donna di sangue e terra

«Narrare, dunque, è placare il magma interiore,
schiarire nella pagina il nodo iniziale⁷⁶⁵»

Da una rupe a strapiombo, enorme e sanguigna, si plasma una nuova figura femminile in un romanzo a quattro mani che, pur preservando le singole increspature, restituisce una lettura che ha il sapore di un'unica voce. Il romanzo *Fuoco grande*, uscito postumo, rappresenta uno straordinario esperimento narrativo, «un romanzo bisessuato» che sembra prender vita dall'intenso scambio epistolare avvenuto tra Cesare Pavese e Bianca Garufi tra il 1945 e il '46, e restituirne le tensioni, gli umori e le conflagrazioni degli animi quasi strabordanti dalla pagina. Il personaggio di Silvia⁷⁶⁶, «nata di terra e di sangue⁷⁶⁷», si nutre

⁷⁶⁵ G. Venturi, *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973, p. 50

⁷⁶⁶ «L'apparizione sulla soglia, sugli usci di casa, è privilegio delle autentiche epifanie mitiche, tipico dei personaggi che vivono in un'atmosfera di instabilità, in bilico tra due mondi. La stessa figura di Silvia, slanciata e magra, nel nome rimanda alla selva. Ha qualcosa di aspro e selvaggio. Nell'infanzia preferisce vivere solitaria nei boschi: luogo privilegiato dalle figure mitiche greche. E nello stesso tempo è inafferrabile come la sfuggente Koreica figura di Concia [...]. La Silvia di *Fuoco grande* raccoglie sì il selvaggio, la natura tutto sangue e sesso (- lussuria sacrale -) della serva scalza Concia. Ma mentre questa vive danzante e sicura di sé in un humus ambientale, che riduce a suo germe principale l'immortalità e il proibito, che porta dentro i suoi occhi fermi, Silvia non vuole tornare al paese perché consapevole di cadere infondo al pozzo. [...]» si veda G. Carteri, *Fiori d'agave*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1993, pp. 19 – 33. Interessante, inoltre, è l'analisi di Carteri sui nomi di alcuni personaggi, che sembrano seguire simbologie intrise di miti; si pensi a Stefano de *Il carcere*: « [...] ma il Fanes di Orfeo era polimorfo, un dio – bestia – misterico. E anagrammando Fanes vien fuori Stefano. Il carcere non è forse una storia di sesso, di eros? Fanes è ad un tempo maschio e femmina ed ha anche il seme degli dei. Si legge, tra l'altro, nel canto n. 86 dei *Canti Orfici* "Elios fu posto a capo di tutte le cose dal demiurgo Fanes. La parola demiurgo, simbolo di ordinato ed efficace intervento sulla realtà, rimanda al racconto Terra d'esilio il primo scritto da Pavese dopo il confino, dove il protagonista è un ingegnere che combatte la falsa bizzarria delle contrade e della costa, asfaltando una strada. Lo stesso termine «faina» (il tralcio della vite) usato nel nostro dialetto deriva dal greco φαίνω. In alcune zone della fascia jonica a ridosso di Brancaleone si chiama «faghina» da φαγειν = nutrirsi, mangiare. [...] Pavese è consapevole del cammino svolto, del suo viaggio iniziato con *Il carcere* e considera *La casa in collina* l'approdo naturale. Ritorna in quest'ultimo romanzo un personaggio che scopriamo per la prima volta nel racconto *Terra d'esilio*, scritto nel 1936: è Otino. [...] Attratto dall'epifania dell'ignoto, il mare lo atterrisce perché significa approdare alla spiaggia e maturare il mito dell'uomo. Lui si sente eternamente in cammino come Odisseo. Ma entrambi gli Otino sono la proiezione dello scrittore. L'io narrante si sdoppia: una sorta di schermo dove si proiettano i suoi più oscuri frammenti. Otino, dal greco οὐτίς / Nessuno. È il finto nome di Ulisse. Ed Ulisse è proprio Pavese, [...]. Otino ha il morto sorriso dell'uomo che ha compreso: il dio si è fatto carne, sangue, uomo.». Il richiamo alla lirica *Mito* è evidente:

Verrà il giorno che il giovane dio sarà un uomo
senza pena, **col morto sorriso dell'uomo**

delle figure femminili, che popolano le scritture di Cesare Pavese: ha la fuggevolezza di Clelia, quel suo sorriso furtivo⁷⁶⁸ e il suo dramma interiore; ha la purezza rubata di Ginia; ha la bellezza selvaggia di Concia; come Gisella è ferita e fatta di sangue. Il romanzo si apre con un fulmineo ricordo di Giovanni, che li vede ancora insieme e al mare, e Silvia appare come una venere, madida di umori ancestrali e sensuali, che si riveste tra i ginepri, «tutta rosa e brunita⁷⁶⁹», una donna dal sapore dannunziano, che lascia all'uomo in attesa soltanto un'essenza salina, e a Giovanni non resta che mangiar della frutta. L'amaro di un ricordo dissolto è quello che resta ad un uomo a cui nessuna spiegazione viene data da una donna che sembra fiorire dalla terra e fondersi con essa bruciando lentamente, ritornando spuma di mare. È il romanzo più junghiano e freudiano di Pavese, dove emergono evanescenze letterarie di rimando, si pensi alla dimensione pirandelliana di “*Uno, nessuno e centomila*” posta in parallelo all'espressione di Giovanni (Pavese) e all'intenso groviglio interiore, che ci riconduce alle pagine più dense del *Diario* e della biografia dell'autore:

«Quante Silvie⁷⁷⁰ – dicevo. – Ogni donna è una Silvia. Possibile

«Silvia viveva in più mondi, e volendo esser sincera con tutti⁷⁷¹ non era più niente essa stessa, e soffriva e si dibatteva⁷⁷²»

che ha compreso. Anche il sole trascorre remoto
arrossando le spiagge. Verrà il giorno che il dio
non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo.

C. Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p.113; «è la narrazione della fine del sacro, l'evento drammatico della scomparsa del dio, di tutti gli dei [...]. Il dio diventato uomo è consapevole che il suo tempo è finito, e per questo non ha pena e dolore, ma il sorriso divino che il volto degli dei ha fissato dalle sue origini della teogonia si è spento, è “morto”, ed è ormai quello dell'uomo mortale, che appartiene al mondo concreto, di fatica e di dolore.» si veda G. B. Squarotti, *La poesia, il sacro e il pătinoire*, Gemmarò editori, Sestri Levante, 2009, pp. 73 – 76.

⁷⁶⁷ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, Einaudi, Torino, 2011, p.27; «Fuoco grande è il titolo scelto dall'editore, mentre l'ultima stesura dattiloscritta contenuta in una cartella gialla e vergata a matita dallo stesso Pavese...porta il titolo Viaggio nel sangue [...]» G. Romanelli, *La compiutezza di un «incompiuto»: Fuoco grande di Cesare Pavese*, in AA.VV., *Pavese “Irregolare” la compiutezza dell'incompiuto e l'umanità degli dei*, a cura di A. Catalfamo, Santo Stefano Belbo, CEPAM, 2005, pp. 43 – 64.

⁷⁶⁸ «e mi fissò con un sorriso furtivo e incontenibile...» si veda C. Pavese, *La spiaggia*, Einaudi, Torino, 2012, p. 4; «io le vidi un sorriso furtivo sulle labbra, come a una bimba, e invidiai quegli uccelli» si veda C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 6.

⁷⁶⁹ Ivi, p.3.

⁷⁷⁰ «Tu credi, caro Marino, d'aver sofferto un'atroce disillusione, perché hai veduto all'improvviso la signorina Anita orribilmente diversa da quella che conoscevi tu, da quella che era per te. Sei ben certo, adesso che la signorina Anita era un'altra. Benissimo. Un'altra, la signorina Anita è di certo. Non solo; ma anche tante e tante altre, amico mio, quanti e quanti altri son quelli che la conoscono e che lei conosce. Il tuo errore fondamentale, sai dove consiste? Nel credere che, pur essendo un'altra per come tu credi, e tante altre per come credo io, la signorina Anita non sia anche, tuttora, quella che conoscevi tu [...]» L. Pirandello, *Risposta*, in *Novelle per un anno*, Newton Compton, Roma, 2007, p. 124; « Si tratta certo, per altri versi, di una novella da inserirsi nel novero dei tanti cartoni preparatori, o esercizi su tema, da cui, giusto a tredici anni di distanza, dalla prima pubblicazione di *Risposta*, vedrà finalmente la luce la redazione dell'ultimo romanzo pirandelliano, *Uno, nessuno e centomila*. Dell'ultimo romanzo, la novella anticipa infatti alcune formule costitutive, rinvianti alla dissoluzione dell'unità dell'essere, travolta dalla molteplicità dell'apparire. [...]» si legga E. Grimaldi, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di lettura tra le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello*, Rubbettino Editore, 2007, p. 68.

«**Altre Silvie avevo conosciuto in passato** (riferimento a Tina, Fernanda e Bianca). **La mia vita era un nodo di Silvie che mi avevano accostato un istante. Tutte si somigliavano**, tutte mi avevano capito al volo. Ma stavolta seppi ancora questa cosa: che quel che penavo per Silvia non era casuale. Dovevo pensare che proprio con Silvia non mi era consentivo di vivere. **Lei, quegli occhi, quei capelli, quella voce, non erano fatti per me**. Già nascendo s'eran formati e cresciuti **per esser visti, ascoltati e baciati da un altro, da un uomo diverso** (il tradimento, il senso di inadeguatezza e l'impossibilità di un amore), che di me non avesse nulla, che mi fosse più dissimile di un animale o di un tronco. Che si poteva fare? A quel tempo credevo che il modo come avevo vissuto con Silvia **fosse una cosa irreparabile**, e che il mio corpo, la mia pelle e i miei gesti, non fossero più quelli di prima. **Ma sapevo che giorno per giorno qualcosa di quella nuova sostanza se ne andava e mi pareva di perderci il sangue, la vita** (lambisce la scrittura il «vizio assurdo»). Invece un'alba si levò e rividi Silvia⁷⁷³».

Infatti, dopo un abbandono improvviso, e senza spiegazioni da parte di Silvia, Giovanni la rivede quasi come una sorta di apparizione. L'arrivo improvviso di un telegramma costringe Silvia a far ritorno al suo paese, e la riconduce da Giovanni, al quale chiede di accompagnarla, e «sebbene fosse inverno *per Giovanni parve che agosto tornasse*»; ma il viaggio di ritorno al paese, sembra denotare pian piano un viaggio nel passato, un viaggio nel buio delle radici di una terra, che è madre e carnefice allo stesso tempo. Il personaggio di Giovanni, altro *alter ego* pavesiano diventa sistema amorfo di un frutto voluttuoso e fuggevole: quale è Silvia, e come un'onda segue l'altra mimetizzandosi con essa, parimenti lui, dimentico di sé; ma intorpidito dagli effluvi di lei, la segue, la rincorre, la respinge e pensa illusoriamente di potersene liberare, come aveva fatto Stefano con Elena ne *Il carcere*. Giovanni, invece, dovrà penetrare nella sua terra, immergersi in un mondo antico, fatto di riti ancestrali, di magma ribollente, di viscere brucianti e primordiali per sentirsi comunque zolla sradicata ed esclusa: «**Ero entrato in un mondo di passato e di sangue, di cose compatte e ignote, come si entra nel letto di un altro/ ero lì per fiutare, ricordare, soffrire**⁷⁷⁴». Giovanni, come Berto di *Paesi tuoi*, giunge cittadino e straniero nella terra di Silvia, una terra che è Silvia, le cui viscere lo inghiottiscono e lo allontanano. Incontra un mondo contadino che vive dei suoi riti, che restano ignoti, misteriosi ed inquietanti, così come la famiglia: «**la famiglia è un organismo di cose segrete e di altre cose che si vedono. Fuori, la pelle, l'espressione degli occhi, il contegno, la buona salute – dentro, i visceri, i rifiuti, l'elemento innominabile**⁷⁷⁵». Dal romanzo della mela (*Paesi tuoi*) al romanzo dell'arancia (*Il Carcere*) si delinea una scrittura che trova l'intreccio sublime agrodolce di un romanzo che affonda sia nella dimensione sensuale e carnale della mela, ricordando al contempo un braciere d'infanzia dal profumo

⁷⁷¹ «...il mio difetto è di essere sincera con tutti, di non dare a nessuno l'illusione di avere un segreto per lui solo.» C. Pavese, *La spiaggia*, Einaudi, Torino, 2001, p. 28.

⁷⁷² C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p.48.

⁷⁷³ Ivi, p. 4.

⁷⁷⁴ Ivi, p.15.

⁷⁷⁵ Ivi, p.28.

dell'arancia, «...un sentor **acre**/scorze d'**arancia** sulla carbonella⁷⁷⁶». Il paesaggio costiero descritto ha l'anima di una donna sensuale e distante, che attrae e respinge...la terra della Basilicata si nutre dei sapori, umori e odori della terra marina e infuocata "fotografata" da Pavese sia ne *Il Carcere* sia ne *La spiaggia*. «Maratea era alle falde di un monte selvoso e bagnava le sue case al mare. Silvia era quel paese.»; Maratea si spinge come una donna bruna tutta protesa verso il mare, l'unico lembo della Basilicata ad avere una spaccatura marina... una terra che coincide con Silvia, come il paesino calabro che Stefano incontra durante il suo esilio⁷⁷⁷, una terra arsa... un labirinto soleggiato intrecciato da viottoli brulli dove si incontrano **ficaie d'india e tronchi morti**.»

«Mi ero atteso qualcosa di simile. Ma piuttosto dalle cose – dalle pietre dalle piante e dal cielo – dalla sua terra insomma. Non avevo pensato che anche la gente, i cuori e gli sguardi umani, sarebbero **come lei, chiusi in quel modo impenetrabile**. **Conoscevo di Silvia gli umori scattanti, le gaiezze, la dolcezza brutale e repentina, che la invadeva tutta quanta senza sforzo, come una fiamma avvolge un tronco**⁷⁷⁸».

Silvia, dunque, è come la sua terra, è impenetrabile; i misteri della terra affascinano e allontanano, solo alcuni guizzi, come il sorriso improvviso e fulmineo (il contadino come Silvia sorrise in un lampo come un ragazzo⁷⁷⁹), come una fiamma repentina e breve, potrebbero alludere ad uno svelamento, rivelazione che rimane illusoria, e ancora – come si è visto in precedenza - tra le righe pavesiane si legge l'ombra di montaliana memoria:

vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene
il filo da sbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.⁷⁸⁰

⁷⁷⁶ Ivi, p.15. «L'indomani fa freddo e c'è il sole sul mare./ Una donna in sottana si strofina la bocca/ alla fonte, e la schiuma è rosata. Ha capelli biondo – **ruvido**, simile alle **bucce d'arancia**/sparse in terra...» versi tratti da *Tolleranza* di C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2012 p. 96; « ... gli disse che aveva della **frutta, delle arance**, le prime che si vedevano. Stefano dopo la minestra prese un'arancia, due arance e le mangiò con un pezzo di pane, perché rompere il pane e masticarlo, guardando nel vuoto, gli ricordava il carcere e l'umiltà solitaria della cella. /Si scaldò allora dell'acqua e vi **spremette un'arancia**. Le scorze buttate nella cenere riempivano l'atmosfera col loro **agrore**./ C'era qualcosa di **mordente nella carne**, che Stefano risentì sulla lingua **succhiando l'arancia**.» C. Pavese, *Il Carcere*, Einaudi, Torino, 2012, p. 64 -71- 81. «Il colore rosso di quell'arancia è per Pavese il colore della vita, è un mangiarsi di miti facendo deporre le corazze (le scorze) ...» si veda G. Carteri, *Fiori d'agave*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1993, p. 26.

⁷⁷⁶ «Niente è più greco di queste regioni abbandonate. Anche i colori della campagna sono greci. Rocce rosse o gialle, verdechiaro di **fichiindiani** e agavi, rosa di leandri e gerani, a fasci dappertutto e colline spelacchiate brunoliva...» si veda G. Carteri, *Il confino di Cesare Pavese a Brancaleone in Al confino del mito*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1991, pp. 16 – 21.

⁷⁷⁷ C. Pavese, *Il Carcere*, Einaudi, Torino, 2012, p. 4

⁷⁷⁸ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., pp. 14 – 15.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 15.

⁷⁸⁰ E. Montale, *I Limoni*, in *Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1984, pp. 11 – 12.

La stessa passeggiata di Giovanni per il paesino di mare, rivive di quelle sensazioni provate da Stefano (*Il Carcere*) e dal professore (*La spiaggia*), non troppo lontane dal paesaggio ligure: «Guardai un po' dalla finestra le montagne, le rupi, e la pianura frapposta - **brulla e rossa**⁷⁸¹ / prosegui fino al **muricciolo**/ dov'era – rosato – il paese, a destra dove una **marina nebulosa e smorta** balenava sotto il sole./ Camminai fra gli **sterpi e i filari di fichi**: tutto di quella terra, il suo sentore e il suo duro splendore, mi urtava, mi respingeva. La guardavo con curiosità indolenzita, non altro⁷⁸². /Giunsi in paese, poco dopo. Rividi le facce e le soglie della sera prima. Le case che da lontano sembravano chiare, qui si mostravano com'erano, **frontoni corrosi**, muri grevi e sudici, vetri appannati. Il sole implacabile rivelava le **crepe e i rigagnoli**⁷⁸³.

Merigiare pallido e assorto
 presso un rovente muro d'orto
 ascoltare tra i pruni e gli **sterpi**
 schiocchi di merli, frusci di serpi.
 Nelle **crepe** del suolo o su la vecchia
 ...⁷⁸⁴

Finché arrivammo a mezza costa fra gli ulivi. Erano enormi; la strada saliva ripida e pietrosa e il mare sembrava più vicino quasi a strapiombo./Entrammo nel folto dopo gli ulivi. La strada era un viottolo appena segnato e il terreno coperto di foglie, uno strato profondo e fruscante a ogni passo. /Silvia : «è magnifico, - io replicai. – Non c'è nessun altro luogo che io conosca che sia valido in me come questo che vedi. I colori, l'aria di questa terra, il paesaggio così combinato. I **colori** soprattutto, **sono primordiali**. Gli altri colori, quelli delle altre terre, mi sembrano rifatti, impalliditi. Qui ogni cosa ha un colore supremo, non si può immaginare che ci sia altro dopo⁷⁸⁵».

“La” terra, non può costituirsi come terra anonima, essa acquista significato non già come sedimento argilloso e magmatico in quanto tale, bensì come propria terra, una terra fatta di ricordi e radici, che in quanto tali muovono e fomentano l'intimo colloquio con se stessi e con l'altro:

«ritrovarmi davanti e in mezzo alle mie colline mi sommuove nel profondo. Deve pensare che immagini **primordiali** come a dire l'albero, la casa, la vite, il sentiero, la sera, il pane, la frutta ecc. mi si sono dischiuse in questi luoghi...⁷⁸⁶»

E proprio nella terra indigena e primordiale il sangue e la polvere si fondono dando vita a creature amorfe, che si cimentano nello strano e difficile mestiere d'amare.

⁷⁸¹ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p.40

⁷⁸² Ivi, p.41.

⁷⁸³ Ivi, p.42; parimenti si veda in Montale: « Mia vita è questo secco pendio, mezzo non fine, strada aperta a sbocchi di **rigagnoli**, lento franamento» si veda E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 57.

⁷⁸⁴ Ivi, p. 30.

⁷⁸⁵ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p.44

⁷⁸⁶ C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino, 2011, p. 180

Il romanzo *Fuoco grande* è certamente il racconto autobiografico⁷⁸⁷ della passione ribelle e lontana che catturò Pavese e Bianca; dallo scambio epistolare, infatti, emerge non poco del travaso emotivo operato da Cesare nel personaggio di Giovanni, questa ricerca disperata di un connubio impossibile carne – sangue, di un amore che non può che essere storto⁷⁸⁸, ma pur sempre amore, che diede vita ad un «romanzo bisessuato⁷⁸⁹». E allora alla luce del sostrato emotivo si profila meno nebulosa la lettura del momento centrale del romanzo che vede un ultimo incontro/scontro corporeo tra i due protagonisti terminante con una scena atavica: il collo sanguinante di Silvia – il cannibalismo di Giovanni.

«Sempre tra noi s’era creata quella discordia scattante e selvaggia, quella rabbiosa tenerezza, che è il rigurgito della campagna divenuta città. **E adesso che credevo di aver vinto l’amplesso, di non essere più schiavo del sangue di lei né di nessuna**⁷⁹⁰, ecco che ritrovavo dei ricordi d’infanzia, di là dai viali e dalle case, dei ricordi fantastici e lievi, come di chi sogna un destino e un orizzonte che non è la collina o la nuvola **ma il sangue la donna di cui nubi e colline non sono che un segno**. E la Silvia che avevo strappato da me e soffocato, era invece con tutta la sua spregiudicata apparenza una cosa selvaggia di sangue e di sesso. Ciò – devo dire – mi fermò davanti alla scena della montagna lontana, e mi riempiva di speranze inconfessate.⁷⁹¹ »

Notturmo

La collina è notturna, nel cielo chiaro.

...

Sei come una nube intravista tra i rami.

La collina di terra e di foglie chiude
con la massa nera il tuo vivo guardare,
la tua bocca ha la piega di un dolce incavo
tra le coste lontane. Sembri giocare
alla grande collina e al chiarore del cielo.

...

**tu non sei che una nube dolcissima, bianca
impigliata una notte fra i rami antichi**⁷⁹².

La rabbia di non poterla raggiungere non già fisicamente, ma totalmente; una donna lontana, quella donna che il personaggio/uomo Pavese ha sempre disperatamente rincorso ed allontanato:

⁷⁸⁷ «Coppia sì, “bellissima” anche, ma pur sempre “discorde”, vuoi nel concepire e vivere l’amore, vuoi nel credere e nel praticare la poesia...» si veda M. Masoero, *Una bellissima coppia discorde*, Leo S. Olschki, Firenze, 2011, p. V.

⁷⁸⁸ «è sempre stato **amore storto**, non assenza d’amore.../può darsi che tu abbia ragione a dire che non troverò mai la **carne e sangue**...» si veda C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 196 – 198.

⁷⁸⁹ M. Guglieminetti, *Bianca Garufi, da “Fuoco grande” a “Il fossile”* in «Sotto il gelo dell’acqua c’è l’erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, AA.vv., Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2001, pp. 321 – 326.

⁷⁹⁰ Il riferimento al rapporto Stefano – Elena è nitidissimo, anche Stefano pensa illusoriamente di potersi distaccare da lei, e manifesta la voglia di liberarsi da quel corpo.

⁷⁹¹ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 50

⁷⁹² C. Pavese, *Le poesie*, cit., p. 82

«Nell'immobilità mi sentii dentro il sangue un sussulto, una schiuma d'amaro, d'inutile furia. Capii che con Silvia non potevo far altro che amarla così – senza un bacio che tanto era inutile, senza dirle parola, senza un gesto d'amore. [...] Allora la presi con furia. Lei disse il mio nome, io tacevo, alla fine le morsi ciecamente la gola. Volli, non so, sentirla urlare⁷⁹³»

Il nido inquietante si concretizza in una casa che diviene essa stesso personaggio; da un lato, riemergono sempre i colori, non casuali, che creano una rete magmatica e simbolica, sottesa ai romanzi di Pavese, come la presenza delle mattonelle **rosse**⁷⁹⁴; dall'altro, la stanza, diventa *amorosa e bambina* come Silvia, che appoggia la **scarpetta sulla pietra arrossata** e guarda il fuoco che arde⁷⁹⁵, e in quell'immagine la donna Silvia ridiventa la bambina che fu, facendo luce sul dramma di un'infanzia strappata, negata, per sempre violata. Si apprende, infatti, al quarto capitolo, l'episodio drammatico della violenza subita da Silvia, da parte del patrigno, l'avvocato Dino. Silvia viene rinchiusa in casa dalla madre, per evitare qualsiasi scandalo, fino alla nascita di Giustino, un figlio di cui non vedrà mai il colore degli occhi... mai, perché lo rivedrà morente con gli occhi irrimediabilmente chiusi; e la morte di Giustino, di quel frutto della terra (i figli come i frutti, vengono ad ogni

⁷⁹³ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 39

⁷⁹⁴ «Nelle gambe quel pomeriggio gli durò il gelo delle **mattonelle rosse**, che lo fece pensare ai **polpacci nudi di Concia** e se ancora camminava a piedi scalzi sul pavimento della sua cucina.» si veda C. Pavese, *Il Carcere*, Einaudi, Torino, 2012, p. 70; «Era una stanza di **mattoni rossi**/ la stanza **amorosa e bambina** /risentii quel profumo di **frutta e brace**/ il freddo era qualcosa di solido e violento» si veda C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 37; «sulle colline lontane, e ci si lavava in un catino, spruzzando le **mattonelle rosse**» si veda C. Pavese, *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 39; «In cucina c'era un armadio coi vetri e tante tazze, e sopra il camino dei festoni di **carta rossa** lucida / io camminavo scalzo **sui mattoni rossi**» si veda C. Pavese, *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2003, p. 77 – p. 83.

⁷⁹⁵ La metafora del fuoco, che vede un epilogo nei falò del romanzo *La luna e i falò*, incarna una dinamica molto complessa, che vede binomi differenti: fuoco/disio, fuoco/peccato, fuoco/sacrificio, fuoco/famiglia. Si riporta di seguito un passo tratto da Nedda: «Il focolare domestico era per me una figura rettorica, buona per incorniciarvisi gli affetti più miti e sereni, come il raggio di luna per baciare le chiome bionde; ma sorridevo allorquando sentivo dirmi che il fuoco del camino è quasi un amico. Sembravami in verità un amico troppo necessario, a volte uggioso e dispotico, che a poco a poco avrebbe voluto prendervi per le mani, o per i piedi, e tirarvi dentro il suo antro affumicato per baciarvi alla maniera di Giuda. Non conoscevo il passatempo di stuzzicare la legna, né la voluttà di sentirsi inondare dal riverbero della fiamma; non comprendevo il linguaggio del cepperello che scoppietta dispettoso, o brontola fiammeggiando; non avevo l'occhio assuefatto ai bizzarri disegni delle scintille correnti come lucciole sui tizzoni anneriti, alle fantastiche figure che assume la legna carbonizzandosi, alle mille gradazioni di chiaroscuro della fiamma azzurra e rossa che lambisce quasi timida, accarezza graziosamente, per divampare con sfacciata petulanza. Quando mi fui iniziato ai misteri delle molle e del soffietto, mi innamorai con trasporto della voluttuosa pigria del caminetto. Io lascio il mio corpo su quella poltroncina, accanto al fuoco, come vi lascerei un abito, abbandonando alla fiamma la cura di far circolare più caldo il mio sangue e di far battere più rapido il mio cuore; e incaricando le faville fuggenti, che folleggiano come farfalle innamorate, di farmi tenere gli occhi aperti, e di far errare capricciosamente del pari i miei pensieri. [...] E in una di coteste peregrinazioni vagabonde dello spirito la fiamma che scoppiettava, troppo vicina forse, mi fece rivedere un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna.» si veda G. Verga, *Nedda* in *Tutte le novelle*, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1979, pp. 5 – 6. L'immagine e l'arsura del fuoco pervadono la raccolta poetica si vedano le ricorrenze della parola fuoco in G. Savoca – A. Sicherer, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1997, pp. XXI –LVII, p. 82.

stagione e i frutti dell'autunno sono i più belli⁷⁹⁶) la lascerà per sempre ferita, incapace di innamorarsi, di credere nell'altro e mutila⁷⁹⁷. È questo un episodio straziante, reso nel modo più efferato e tragico, con una tale intensità da suscitare nel lettore il disgusto verso quell'uomo, ma ancor più verso l'ipocrisia della madre di lei. E in quei mesi di prigionia forzata, il mare, visto da Silvia attraverso le persiane, diventa irresistibile richiamo, il richiamo della libertà... come lo era stato – come abbiamo visto – per Clelia (*La spiaggia*)⁷⁹⁸, al di qua del cancello. Silvia, bambina, s'era affezionata al nuovo compagno della madre, quasi volesse vedere in lui un padre, e invece Dino si manifesta nella persona/mostro, che l'avrebbe mutilata e costretta a scomparire e mimetizzarsi con la terra arsa, bruciante...sofferente; l'avrebbe resa corpo mutilo e ferito per sempre: «Mi vide in quello stato e mi frugò dentro il corpo.../mi frugava...il mio corpo spezzato doleva, il ventre mi pulsava con violenza come se il cuore fosse precipitato dal suo posto e mi battesse con violenza nel ventre. E mentre il sangue mi percuoteva...⁷⁹⁹»

Si delinea sin da subito il conflitto archetipo madre – figlia; una madre che assume caratteristiche zoomorfiche, descritta come «un ragno/una bestia acquattata/come una bestia»: «Strascicava/ io osservavo le labbra, le spalle sformate. Era quella la madre terribile? La carne e l'infanzia di Silvia⁸⁰⁰/ Che c'era stato di così terribile perché Silvia dovesse urlare e schiumare, e abbandonarla a tredici anni? Che cosa le aveva fatto quella mamma?⁸⁰¹». Lungi dall'apparire immagine di animale ferito/preda, quale poteva essere la madre di Gonzalo/Gadda nella notte burrascosa⁸⁰², la madre di Silvia è la carne e l'infanzia di Silvia, non è madre-preda, sebbene si acquatti anch'essa, ma il suo agire nell'ombra funge da preparazione all'attacco (preparava una rete e si acquattava⁸⁰³). La madre, dal volto terroso «con gli occhi neri di pietra⁸⁰⁴», è una terra completamente arsa, incolore, bruciata dal sole, logorata dalla gelosia⁸⁰⁵; nel perdere i colori ha perso il sentimento; il

⁷⁹⁶ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 53.

⁷⁹⁷ «Non c'era speranza come se fossi mutilata/anch'io morivo in qualche modo...», lvi, p. 33.

⁷⁹⁸ «dal cancello si vedeva anche il mare e non avevo altra distrazione, perché mi tenevano sempre rinchiusa» si veda C. Pavese, *La spiaggia*, Einaudi, Torino, 2001, p. 46.

⁷⁹⁹ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p.20 – 22.

⁸⁰⁰ lvi, p.16

⁸⁰¹ lvi, p.16.

⁸⁰² C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Garzanti Elefanti, Milano, 2007, pp. 111 – 115.

⁸⁰³ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 31.

⁸⁰⁴ lvi, p. 55.

⁸⁰⁵ La medesima figura terrosa e arsa dal sole si incontra nel romanzo della Garufi, *Il fossile*, che si presenta come un *continuum* di *Fuoco Grande*. Secondo Silvia, la madre, prima della nascita di lei, doveva esser stata diversa, per poi subire la silente metamorfosi in marmorea presenza: «E forse prima di allora mia madre era stata diversa. **Diventò pietra dopo**; occhi, volto, anche la **voce di terra e di pietra** il lampo degli occhi. In lei i segni del volto erano incisioni, ferite antichissime intorno alle orbite intagliate, alle mascelle siluriane. Calce e pietra martoriata in epoche antiche della storia, ridotta come la vedevo io a furia di abrasioni, squarci di fulmini, scudisciate e coltelli di tutte le fogge. Anche la voce rauca, gutturale. [...] ...dovevo sapere perché mio padre avesse scelto lei, proprio lei per madre mia e non un'altra che non fosse di **pietra, dura e segnata** come **una pietra** alluvionale.» si veda B. Garufi, *Il fossile*, Einaudi, Torino, 1962, pp. 12 – 15. L'impenetrabilità di Silvia, i suoi amari silenzi diventano metafora di un'incomunicabilità che conduce anche Giovanni – ne *Il fossile* – a concepire tutto il mondo attorno a Silvia come fatto di pietra, persino il mare: «**Era un mondo di pietra, impenetrabile come la pietra.** Quella terra, quella casa, tutta quella gente mi

rapporto conflittuale tra le due donne resta uno sperone roccioso sommerso senza possibilità alcuna di una risoluzione. Ritorna, come si è visto in precedenza, il tema della procreazione che deforma: “le spalle sformate”, e tra le righe si insinua il dramma psicanalitico: madre – compagno – figlia. Il padre di Silvia era morto prima che lei nascesse, e la madre si era risposata con l’avvocato; la piccola aveva creduto fosse il padre, ne aveva ricercato l’affetto, quell’affetto che non aveva conosciuto, mentre con gli altri e con la madre, che la *guardava come se la volesse accecare*⁸⁰⁶, era dispettosa. Si delinea così la tragedia che vede Silvia⁸⁰⁷ contorcersi come una radice sradicata al sole alla ricerca di una dimensione notturna per proteggere un segreto ormai irrimediabilmente perduto. La stessa Silvia, bruciata come Gisella, sente il tormento della carne e al contempo ne vive il disgusto. Quando nella notte rivela la verità all’amica Flavia, una verità taciuta e dissimulata da una gelida storia d’amore e di guerra, si sente come dissanguata. E nella terra natia tutto brucia, e brucianti le carni si diventa tutti un fuoco grande, un fuoco che logora le membra, ma è un fuoco interno, che coinvolge il nucleo, la famiglia: un fuoco grande. Silvia fugge via da casa, dal nido inquietante che le ha rubato l’infanzia e si rifugia da un maestro che a sua volta non le consentirà di recuperare se stessa, anzi perpetuerà la violenza. Silvia inferocita lotterà per trovare una propria dimensione; e sia nelle crepe della terra sia nelle incisioni sugli oggetti, che troverà sul suo cammino, si perpetueranno i segni di quella agghiacciante lacerazione, come si legge ne *Il fossile*: «...c’erano due giare segate, piene di terra nera di bosco. Gli orli delle giare segate erano imporporati e vividi come i bordi delle ferite prima che il sangue cominci a sprizzare⁸⁰⁸». Silvia, inoltre, non riesce a capire un rapporto d’amore normale, come quello tra Mario e l’amica Flavia, e non riuscirà mai a capirlo. Pur lontana dal paese, porta dentro di sé quel fuoco, Silvia è quella terra, la sua terra; una terra che è vita e morte insieme, una terra che è nel sangue. Durante un incontro con Dino, l’avvocato, che avviene tra le ultime pagine del romanzo, si percepisce nuovamente il groviglio che nutre questa famiglia, un organismo di cose segrete e di altre cose che si vedono. Fuori, la pelle, l’espressione degli occhi, il contegno, la buona salute – **dentro, i visceri, i rifiuti, l’elemento innominabile**⁸⁰⁹:

«Sentivo una smania prendermi tutta. Avrei gridato: «Porco, porco unico al mondo. L’avrei frustato in pieno visto. Lui riprese pacato: - Non capisci. Mai ho tradito tua madre, lei invece l’ha capito, che non le ho mai fatto un torto. Con te è stata un’altra cosa. Tu e lei per me siete lo stesso. È questo il punto, fra te e lei non c’è interruzione. Tu sei più bella, sei più sottile, forse nemmeno vi somigliate, eppure non c’è differenza. Io dissi come fra

avevano infine aperto gli occhi, e non soltanto sul conto di Silvia. L’aria, gli alberi, come la madre e lui, Dino, **erano tutti di pietra, persino il mare** laggiù, in fondo, **un lastrone di pietra**, e **gli occhi di Silvia** come il mare di notte, **piccoli pezzi di pietra, scuri, sangue duro** e lucente come il sangue degli animali sgozzati nel cortile» si veda B. Garufi, *Il fossile*, cit., p. 18.

⁸⁰⁶ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p.21

⁸⁰⁷ «Pensai subito a molti animali. Non so a quale somigliasse Dino in quel momento. A un elefante, pensai, all’elefante che avevo visto al circo. Un peso immenso mi schiacciava, Silvia non c’era più, anima e corpo frantumati, un’infanzia che sanguinava. [...] un’ombra ha maggiore consistenza. Un albero schiantato non urla, si prepara a imputridire, immobile e disteso» si veda B. Garufi, *Il fossile*, cit., p. 38.

⁸⁰⁸ B. Garufi, *Il fossile*, cit., pp. 10.

⁸⁰⁹ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p.28.

me: - Da allora ogni volta è lo stesso. Non c'è differenza. Sempre lo stesso orrore. Ogni volta la stessa aggressione, l'impulso di fuggire, un senso di essere ingannata⁸¹⁰»

E mentre avviene l'incontro Silvia/Dino⁸¹¹, che ridesta antiche inquietudini, a casa la madre parla con Giovanni, spronandolo ad allontanarsi per evitare di invischiarsi nel tessuto molle e imprigionante del piccolo paese, delineandosi così nuovamente una contrapposizione tra città e campagna:

«qui da noi le famiglie s'imparentano quando gli sposi sono ancora ragazzi, qui si segue l'usanza, e non è detto che sia peggio. Le cose possono andar bene o andar male secondo gli umori, ma un uomo e una donna qui hanno casa e famiglia, e se l'uomo non è una bestia si può vivere in pace. Ma per voi altri è diverso. Per voi altri che lavorate in città e non volete saperne di usanze, ci vuole di più, ci vuole qualcosa che valga tutto il resto. **Siete lontani da casa e famiglia, da usanze e rispetti, siete soli. Voi dovete cominciare col volervi bene, non potete sperare che arrivi più tardi.**⁸¹²»

Tornata in paese Silvia ripercorrerà il passato e verrà nuovamente percorsa dal bruciore delle ferite, ritornerà dunque l'immagine della rupe, quella che i due vedono prima di giungere a Maratea, dove Silvia bambina raccoglieva le piume degli uccelli, quando c'erano ancora i colori (infanzia – illusione) e la rupe diventa poi metafora del suicidio, una disperata voglia di gettarsi nel baratro che percorrerà la pelle e il cuore di Silvia⁸¹³ (violenza – periodo adulto – disillusione), tradita e ferita. Intanto le pagine del romanzo seguono l'agonia del povero Giustino, il bimbo strappato alla nascita, del quale non aveva visto il colore degli occhi, che muore tragicamente e nuovamente il paese contadino partecipa ai riti funebri... «Allora li lasciai ai loro riti e me ne uscii nel cortile e di lì passeggiando, nel salubre freddo, guardai il mare, e poi sotto i faggi girai intorno alla casa e fui solo di fronte alle nere montagne e la pianura accidentata a perdita d'occhio. Mi versai tutto in quella vista e lontananza. Era uno di quei giorni che paiono screziati; grandi nuvole lucide e bianche andavano sotto il sole, e smorzavano o accendevano i poggi e le coste lontane. Le parole di Silvia alla rupe mi richiamavano adesso quell'**antico pensiero**, che non esiste paesaggio vuoto: dovunque è vissuto un ragazzo, dovunque lui ha posato gli occhi, si è creato qualcosa che resiste nel tempo e tocca il cuore a chiunque abbia negli occhi un passato. **Mi ritornò vivido un ricordo d'infanzia: un paesaggio come quello, sotto un cielo screziato, una brulla campagna autunnale, il mio paese.** E pensai vividamente, come da tempo non avevo più fatto, al ragazzo che ero stato. Mi chiesi se

⁸¹⁰ Ivi, p. 57.

⁸¹¹ L'incontro/scontro, che vedrà, nel romanzo successivo, un chiarimento maggiore sulla dinamica. Nuovamente dunque a Lauria avviene ciò che era accaduto tempo prima e vede una Silvia inerme e disseccata: «Me lo ero ritrovato addosso così come un'orma disseccata ritrova il peso che una volta l'aveva impressa. Un'orma disseccata, stesa, supina. Immobile da allora, immobile per sempre forse, se non mi avesse ricalcata, se non mi avesse ancora una volta ridotta in frantumi» si veda B. Garufi, *Il fossile*, cit., p. 10.

⁸¹² C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 65 – 66.

⁸¹³ «io avevo raccolto un pugno di foglie e strizzando le mani le frantumavo /... da qui mi volevo gettare quando ero proprio disperata/quando fui disperata, diventò un'ossessione il desiderio di buttarmi a capofitto/sentivo che lui mi aggrediva... » si veda C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., pp. 45 – 47.

anche in me c'era quel sangue contadino e tenebroso che incupiva gli occhi di Silvia così spregiudicata e cittadina. Ero nato in campagna (Pavese), questo sì, ma la mia campagna era qualcosa di fantastico e lieve, qualcosa di sognato in città, che non mi aveva dato sangue. Ne ritrovavo ricordi remoti, quasi di là della coscienza, di là dal mio risveglio cittadino. In me il sangue s'era messo a schiumare soltanto in città...⁸¹⁴»

«L'uomo notturno ch'è in me s'era svegliato; l'odore di quel sangue travolse ogni cosa.⁸¹⁵»

Si pongono in parallelo i due viaggi, quello di Pavese/Giovanni che vede nei luoghi dell'infanzia un qualcosa di fantastico, mitico, legato al tempo della spensieratezza e quello di Silvia, a cui non resta che un sogno interrotto, per cui i luoghi dell'infanzia coincidono irrimediabilmente con la sua perdita dolorosa. Il viaggio sembra riportare alle pagine di *Paesi tuoi* dove la campagna, piuttosto che in posizione contrastiva, si pone come un *continuum* con la città, anzi diventa spazio intrinsecamente dicotomico e pulsante, fatto di luci ed ombre, di trappole invisibili. Sapiente risulta il gioco di scritture che si intrecciano, nonché la straordinaria capacità di rendere evidenti i ritmi e le problematiche insite nello spazio vitale di una famiglia, a cui vanno ad aggiungersi e quelle trappole sociali vischiose in cui si resta anche involontariamente sempre incatenati e che determinano quel senso di colpa, quell'astio, quell'attenzione deleteria, sterile ed ossessiva alla *vox populi*, quel convulso e alienante strato subculturale, che uccide ed ammala la purezza e la bellezza dei sentimenti, facendo emergere la cancrena nascosta al fondo. Un romanzo, dunque, senza epilogo – il progetto iniziale dell'opera doveva concludersi con il suicidio di Silvia – dal finale spettacolare; il meccanismo narrativo, giocato sui due punti di vista che raccontano la vicenda, conduce il lettore a conoscere molto presto il tormento e la tragedia di Silvia, per cui a tenere le fila e ad accrescere l'interesse è il viaggio, che i due compiono, e il rapporto Silvia – famiglia e Silvia – Giovanni; addirittura nell'undicesimo capitolo il racconto della madre potrebbe innescare qualche sospetto sulla storia narrata da Silvia, rappresentando, invece, la conferma di quanto irrimediabilmente è accaduto.

«La casa, il cortile e la campagna contenevano una Silvia immutabile e antica, cui potevo pensare senz'affanno né dolcezza⁸¹⁶.»

E si legge nelle poesie de *La terra e la morte*:

sei la camera buia
cui si ripensa sempre
come al **cortile antico**
dove s'apriva l'alba⁸¹⁷

ogni volta rivivi
come **cosa antica**
e selvaggia, che il cuore
già sapeva e si serra⁸¹⁸

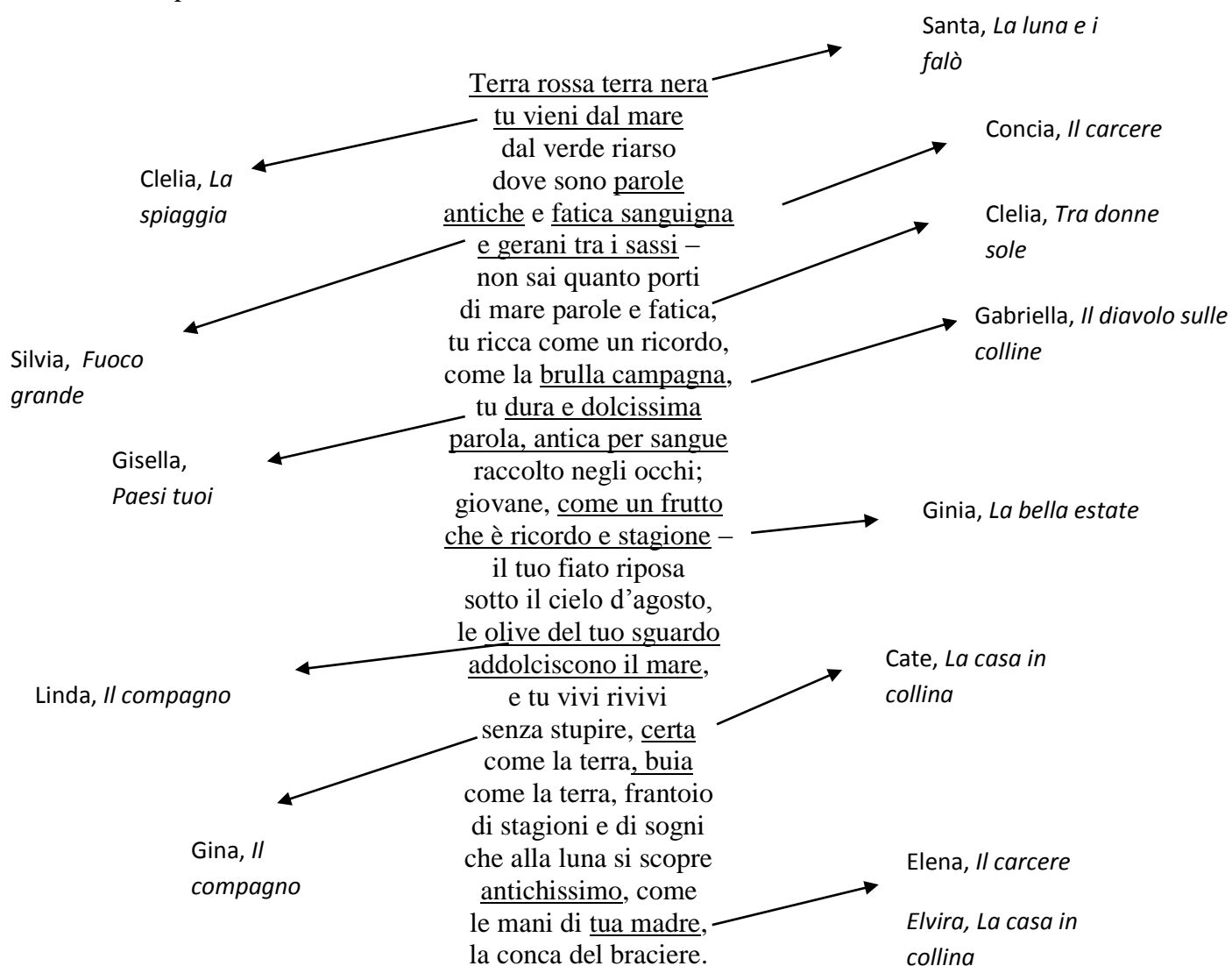
⁸¹⁴ Ivi, p.49 – 50

⁸¹⁵ Ivi, p. 67.

⁸¹⁶ Ivi, p. 63.

⁸¹⁷ C. Pavese, *La terra e la morte* in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 15.

il paradigma compositivo delle liriche de “La terra e la morte”, composte proprio per Bianca Garufi, delinea il ritratto musivo di una donna/terra che soggiace e nutre tutta la scrittura paveseana:



«e Silvia **era nata di terra e di sangue** come penso alle volte che nascano i cavalli o i **tronchi** più belli dei boschi⁸¹⁹»

Clelia racconta al professore la sua infanzia, e Doro asserisce che per poter sopportare i ricordi di un altro bisogna esserne innamorati⁸²⁰, come in qualche modo si sorprende la stessa Silvia di poter raccontare a Giovanni qualcosa di sé, anche se le risulta impossibile raccontare la verità drammatica della sua infanzia.

⁸¹⁸ Ivi, p. 19.

⁸¹⁹ C. Pavese – B. Garufi, *Fuoco grande*, cit., p. 27.

⁸²⁰ C. Pavese, *La spiaggia*, cit., p. 46.

Anche per Giovanni dunque ritrovarsi in quei luoghi diventa un momento per rivivere delle sensazioni, ma soprattutto per “ricordare” di esser stato ragazzo; gli ritorna in mente il suo paese, il sostrato dell’uomo che è ora, da cui non si può prescindere. E allora la pietra racchiude un cuore caldo, fatto di viscere e magma inquieto, ma l’immagine finale che permea il romanzo sembrerebbe trovare una suo corrispondente poetico in G. Caproni:

Ho provato anch’io
è stata tutta
una guerra
d’unghie. Ma ora so. **Nessuno**
potrà mai perforare
il muro della terra.⁸²¹

E dalle ceneri di un fuoco che si perde nella notte dei tempi, si delinea il profilo amorfo di un fossile antico...che ancora ha da dire... Il romanzo *Il fossile*, pubblicato dalla Garufi quindici anni dopo la pubblicazione di *Fuoco grande*, si apre riprendendo le triste fila del suo antenato, dalla morte del piccolo Giustino, riprendendo il ritmo a due mani...tuttavia, purtroppo, senza più Pavese.

«Ognuno di noi aveva trovato un ritmo al proprio tempo come se niente lo avesse preceduto e niente ci fosse dopo di prevedibile per noi, come se si dovesse perpetuare tutto in quell’aria, in quella casa fra gli alberi di fronte al mare⁸²²»

L’immagine di Giovanni ne *Il fossile* appare ancora infastidita, reputa tutti «una massa di canaglie, di sepolcri imbiancati⁸²³», tuttavia la penna della Garufi non riesce a plasmare quel modo irriverente, selvatico e pulsante tipico di Pavese nei panni di Giovanni; vi sono però momenti tipicamente pavesiani, in cui vi si riconosce un graffio antico, che permane nel ricordo vivo della reale conoscenza che l’autrice ebbe di Pavese, come un’eterna incisione, segreta e incancellabile, che dalla vita reale si trasferisce tra le linee dell’inchiostro. L’indifferenza, la glaciale distanza di Silvia l’indomani della morte di Giustino, segnano una bruciante frattura tra i due. Per Giovanni quel muro è impenetrabile, quella porta chiusa irrimediabilmente lo costringe a sentire dentro sé il freddo dell’abbandono, dell’indifferenza degli occhi di Silvia, ormai pezzi di pietra, per cui s’accresce in lui il desiderio di una partenza, il più presto possibile.

⁸²¹ G. Caproni, *Il muro della terra* in *Poesie (1932 – 1986)*, Garzanti, Milano, 1989

⁸²² B. Garufi, *Il fossile*, cit., p. 9.

⁸²³ Ivi, p. 17.

«Poco prima che nascesse Giustino, una notte sognai di essere inseguita e che arrivavo di corsa nel palmento vuoto. Al centro del palmento c'era un mucchio d'uva pigiata; cominciai subito a scavare. Scavai una fossa nei grappoli secchi e lì dentro supina mi adagai. Credevo di essermi nascosta tutta, quando sentii rumore di ferraglia, il catenaccio grosso, i cardini arrugginiti. Vidi una luce minerale. Un urlò rimbombò nel palmento vuoto e di colpo capii che la mia pancia era nuda, come una cupola fuori del mucchio, sporgente e nuda. Poi una mano armata di scalpello colpì la mia pancia con violenza e fui preda di chi mi inseguiva⁸²⁴»

Dopo la morte di Giustino, Silvia si abbandona su quel letto d'infanzia rubata, arresa e malata, e mentre il tempo scorre e fuori si prepara un temporale, l'antica ferita richiama alla memoria l'episodio di sé, madre – bambina, in attesa che Giustino nascesse, e con la speranza di morire, perché nulla ormai avrebbe mutato il silente destino che l'attendeva. Intanto Giovanni si appresta a rincontrarla, da solo, e pensa a lei, a quella donna impenetrabile, chiusa e oscura come la sua terra⁸²⁵.

«L'infanzia in un modo o nell'altro è sempre cruenta, si è sempre vittime chi più chi meno in qualche modo. O forse perché Silvia mi aveva mentito»⁸²⁶

Giovanni decide poi di ripartire silenziosamente l'indomani; la madre e Dino, al capezzale di Silvia, la rimproverano duramente per averlo trattato con indifferenza, ma lei non risponde e come quando era bambina chiude gli occhi...perché sapeva che prima o poi si sarebbero stancati e sarebbero andati via; e mentre la madre va via, e sente lo sguardo sprezzante di chi l'ha privata di una vita propria, si alza e con veemenza accusa il suo carnefice, il silenzio è finito, e lei può mandarlo in prigione. L'irruzione esterna dell'*Es* di Silvia, la rabbia nutrita e trattenuta si scarica sul carnefice ipocrita e vile, e quello sfogo finalmente estroverso, le consente di riacquistare un corpo, di sentirne la dimensione vitale, di provare piacere nell'accarezzare la sua pelle liscia; e, anche lei ormai, come straniera, decide di partire e scende a cena "l'ultima cena"; c'era anche Salvatore, presentato già in *Fuoco grande*, come il promesso sposo di Silvia e decide di andar con lui a fare una passeggiata nonostante il diniego della madre, l'urlo cupo che tante volte aveva subito:

«Non metterai più piede in casa mia⁸²⁷»

Decide di partire con lui per Lauria: «Sentii che mi faceva piacere quel corpo serrato al mio, a questo corpo nuovo, mio, finalmente. Lo abbracciai.⁸²⁸».

Il sesto capitolo riguarda sempre Giovanni, tuttavia la scrittura sembra sempre meno pavesiana; si pensi a questo periodo, poco credibile se scritto da Pavese: «mi accinsi ad entrare nella città, nello stesso modo come entravo nella mia realtà, cioè nel mondo dei

⁸²⁴ B. Garufi, *Il fossile*, cit., pp. 32 – 32.

⁸²⁵ Ivi, p. 39.

⁸²⁶ Ivi, p. 43.

⁸²⁷ Ivi, p. 56.

⁸²⁸ Ivi, p. 57.

paradossi per cui ogni cosa è esattamente il suo contrario, e la fantasia soltanto un punto di riferimento⁸²⁹», un tratto più molle, meno spigoloso e crudo di come Pavese avrebbe comunicato i pensieri di Giovanni, profugo di se stesso, invischiato alle radici di una terra impenetrabile: *un ventre, un labirinto viscido*⁸³⁰.

Silvia, intanto, si rifugia a Lauria da Salvatore e parla un po' con Donna Francesca, vorrebbe sapere di più dei suoi genitori, di suo padre. L'indomani Lauria le sembra impregnata da un'aria di festa e ripensa a Giovanni, e rivive l'atroce violenza reiterata da Dino a Lauria.

Il capitolo VIII racconta di Giovanni e del suo nuovo incontro con Silvia, proprio quando egli ha conosciuto Gabriella, e vorrebbe uscire da quell'inerzia che l'accompagna: «Con chi avevo io realmente a che fare allora se non con me e con Silvia che era parte di me, la parte più nascosta e oscura di me?»⁸³¹ Flavia e Mario rimproverano Giovanni per aver abbandonato Silvia al suo destino, e Giovanni «infastidito dal quel duetto che si trincerava dietro il perbenismo delle etichette borghesi se ne allontanò. Lesse la lettera che Silvia gli aveva scritto e si precipitò a Maratea»; ma, nel frattempo, la madre/pietra di Silvia è morta e Dino, non avendo ereditato nulla dal testamento, se ne è andato. Silvia, ha affidato gli affari a Salvatore ed è partita, dicendo che sarebbe tornata d'estate. Quando Giovanni giunge a Maratea, Silvia è già partita; e quando sente dentro di sé che forse adesso avrebbe saputo amarla e renderla felice, l'ha persa per sempre: «...finché pian piano non seppi più nulla di lei. Un fossile di più, una conchiglia, un guscio strano, testimonianza di un'epoca passata, il cui unico valore è che un tempo aveva vita»⁸³².

Il romanzo a quattro mani schiude una straordinaria sperimentazione che si nutre non soltanto di due voci, ma di due anime... i medesimi racconti vengono filtrati prima da Silvia e poi da Giovanni... e in *Fuoco grande* lo spettro cruento e purpureo dell'infanzia diventa un labirinto interrotto, fatto di pulsioni, viscere e violenze... e mentre Silvia rimane sangue e radice... Giovanni sentirà l'esigenza di andare verso il mare...

⁸²⁹Ivi, p. 61.

⁸³⁰B. Garufi, *Il fossile*, Einaudi, Torino, 1962, p. 63.

⁸³¹Ivi, p. 86.

⁸³²Ivi, p. 115.

CONCLUSIONI

«tutti gli uomini hanno un cancro che li rode, un escremento giornaliero, un male a scadenza: la loro insoddisfazione; il punto di scontro tra il loro essere reale, scheletrico, e l'infinita complessità della vita. E tutti prima o poi se ne accorgono. Di ciascuno bisognerà indagare, immaginare il lento accorgersi o il fulmineo intuire. Quasi tutti – pare – rintracciano nell'infanzia i segni dell'orrore adulto. Indagare questo vivaio di retrospettive scoperte, di sbigottimenti, questo loro angoscioso ritrovarsi prefigurati in gesti e parole irreparabili dell'infanzia. I fioretti del Diavolo. Contemplare senza posa quest'orrore: ciò ch'è stato, sarà⁸³³.»

Apparentemente dunque sembra concludersi un viaggio, che nel cuore e nell'animo di autori, critici e lettori non può che lasciare tra le crepe di un falò ancora delle ceneri infuocate e destare nuovi e affascinanti interrogativi.

Dal nucleo – vivaio di quel mondo di infanzia, che emerge sin da subito nelle liriche – racconto, - dove *in nuce* si snodano i temi cari a Pavese, le sue inquietudini e le sue lucide analisi -, si passa al rapporto magmatico sotteso tra uomo – terra – donna. Esso si delinea in modo complesso in *Paesi tuoi*, romanzo del selvaggio e della frutta, dei riti del mondo agricolo e delle fasi lunari, di quello “*slang*” di Berto⁸³⁴, che collima con l'involuzione dell'animo e la discesa nel cuore amaro della terra; romanzo, questo, che continua a mettere in evidenza la solitudine dell'uomo, come la solitudine – personaggio presente ne *Il Carcere*, una solitudine imposta, ma alla quale poi Stefano sceglie di adeguarsi, anticipando la dimensione di Corrado, protagonista de *La casa in collina*. Tuttavia la questione della scelta diventa paradigma complesso in tutti i romanzi, quella scelta che logorò Pavese e che mette in crisi i suoi personaggi: il mancato appuntamento di Stefano con l'Anarchico e la sua “astensione” da Annetta, l'*impasse* di Berto di fronte alla violenza su Gisella rispettivamente di Vinverra e Talino, la scelta e la perdita di sé di Ginia, fino alla frase emblematica di fine romanzo: «conducimi tu», il dramma sotteso alla vita di coppia,

⁸³³ C. Pavese, *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2012, p. 59; tale appunto appartiene ad una lettera del 1937 e mette già in evidenza un'attenzione alle letture psicanalitiche; si legga per un approfondimento nota 16 p.443 e G. I. Rosowsky, *Pavese lettore di Freud*, Sellerio Editore, Palermo, 1989, pp.15 – 27.

⁸³⁴ Riflettendo sulle libertà sintattiche concesse al monologare di Berto, Pavese diceva di avere «solo sgrammaticato quando sgrammaticare indicava una sprezzatura, un'involuzione dell'animo suo»: più che mirare alla ricostruzione ambientale, gli scarti espressivi obbedivano all'intento di adeguarsi alla scoperta di un'umanità ferina, destinata a spiazzare la mentalità e lo stesso bagaglio linguistico del narratore cittadino» si veda T. Scappaticci, *Tra “monotonia” e sperimentazione: la ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2009, pp. 39 – 62.

l'incomunicabilità e il bivio tra la spensieratezza e la maturità di Clelia e Doro, la visione logorante di Poli e le scelte affidate ai tre protagonisti de *Il diavolo sulle colline*, fino alla non – scelta di Gabriella, alla quale il narratore fa affermare «non posso disporre di me». Prende forma il bivio irrisolto di Corrado e l'incontro con la Storia e con Cate, la scelta metaforica di Pablo tra la chitarra e il libro, ma anche la complessa problematica dell'*engagement* dell'intellettuale e della partecipazione femminile alla Storia. Le scelte di Clelia Oitana, posta in parallelo alle protagoniste del romanzo di Alba De Céspedes, *Nessuno torna indietro*, decisioni che si accompagnano ad un'inevitabile perdita/rinuncia. Inoltre la capacità di narrare dalla parte di lei, di plasmare progressivamente i personaggi femminili, che da oggetti desiderati, si trasformano in soggetti desideranti. E come non poteva poi non ripetersi l'evento che avrebbe restituito al personaggio pavese la sua realtà mitica, se *I mari del Sud* rappresentano l'*incipit* evolutivo di un complesso schiumare di scritture poetiche e narrative, rappresenta anche, quella poesia, l'archetipo dell'ultimo lavoro dell'autore, *La luna e i falò*, e se la poesia e il mito trovano la loro linfa ancestrale proprio nella ripetizione, nel reiterarsi di un evento avvenuto durante il periodo dell'infanzia, al Cugino *de I mari del Sud* non poteva non corrispondere Anguilla, che sarebbe ritornato alle sue colline e le avrebbe ri – esplorate, come da bambino aveva fatto anche Pavese, sublimando in quella rinnovata, ma nota, realtà mitica, la consapevolezza dell'impossibile ritorno. In quella che può definirsi la totale modernità di Pavese, sia per ciò che concerne le scelte stilistiche sia per i temi, Pavese pone al bivio i suoi personaggi, come la vita aveva in qualche modo fatto con lui e come quest'ultima si presenta sempre all'uomo. E in queste complesse dinamiche – come si è visto – emerge tutta la pluralità delle tematiche affrontate, a cui si accompagna una straordinaria sperimentazione stilistica e una lucida analisi narrativa. Questa ha dato vita a quella singolare scrittura pavesiana, che, se non rappresenta l'uomo realisticamente in senso puro, lo rende ancora più vivo sulla pagina per quella vitale, pulsante e inconsapevole lotta interiore. E per quanto l'uomo potrà stare alla finestra o decidere di camminare lungo il sentiero, dovrà sempre fare i conti con il suo passato e con quel vivaio brulicante di simboli e miti conosciuto ai tempi dell'infanzia e rivisto con gli occhi dell'adulto.

E guardando oggi le sue colline ancora mi domando e forse mi domanderò sempre, e se quel giorno qualcuno gli avesse detto «io ci sono, per sempre», se a quelle lettere, drammaticamente profetiche, fosse corrisposto un lungo, vero e inscindibile abbraccio, quale scelta avrebbe compiuto Cesare Pavese?

BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO

Opere di Cesare Pavese:

Pavese C. – Garufi B., *Fuoco grande*, Einaudi, Torino, 2011

Pavese C., *Dialoghi con Leuco'*, Mondadori, Verona, 1974

Pavese C., *Il Carcere*, Einaudi, Torino, 2012

Pavese C., *Il diavolo sulle colline*, Einaudi, Torino, 2016

Pavese C., *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 2012

Pavese C., *Il mestiere di vivere. 1935 – 1950*, Einaudi, Torino, 1952; nuova ed. condotta sull'autografo a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, ivi, 1990

Pavese C., *La casa in collina*, Einaudi, Torino, 1994

Pavese C., *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1962

Pavese C., *La luna e i falò*, Einaudi, Torino, 2000

Pavese C., *La spiaggia*, Einaudi, Torino, 2012

Pavese C., *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2012

Pavese C., *Le poesie*, a cura di M. Masorero, Einaudi, Torino, 1998

Pavese C., *Paesi tuoi*, Einaudi, Torino, 2012,

Pavese C., *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino, 2002

Pavese C., *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino, 2014

Pavese C., *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino, 2011

Bibliografia critica di riferimento:

AA.VV., «*Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba*». *Omaggio a Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2001

AA.VV., *Alle origini dell'antifascismo: Piero Gobetti e il suo tempo. L'azione politica e culturale a Torino e in Italia 1918/26*, Centro Studi Piero Gobetti, Torino, 1976

AA.VV., *Aspetti della Resistenza in Piemonte*, Books'Store, Torino, 1977

AA.VV., *Beppe Fenoglio, Scrittura e Resistenza*, a cura di G. Ferroni – M.I. Gaeta – G. Pedullà, Edizioni Fahrenheit 451, Roma, 2006

AA.VV., *Cesare Pavese e la "Sua" Torino*, a cura di M. Masoero, Lindau, Torino, 2007

AA.VV., *Cesare Pavese e le strade del mondo, Saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di A. Catalfamo, I quaderni del CE.PA.M, Santo Stefano Belbo, 2016

AA.VV., *Cesare Pavese, "tra destino e speranza"*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.PA.M., Santo Stefano Belbo, 2002

AA.VV., *Cesare Pavese. Atti del Convegno internazionale di studi* (Torino – Santo Stefano Belbo, 24 – 27 ottobre 2001), a cura di M. Campanello, Leo S. Olschki, Firenze, 2005

AA.VV., *Cesare Pavese: il mito, la donna e le due Americhe*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE. PA.M., Santo Stefano Belbo, 2003

AA.VV., *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo. Atti del convegno. 13 dicembre 1980*, Centro Studi Cesare Pavese, Santo Stefano Belbo, 1982

AA.VV., *La corporazione delle donne*, a cura di M. Addis Saba, Vallecchi, Firenze, 1988

AA.VV., *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo, 1978

AA.VV., *Letteratura e Resistenza*, a cura di A. Bianchini e F. Lolli, Clueb, Bologna, 1997

AA.VV., *Pavese "Irregolare": la compiutezza dell'incompiuto e l'umanità degli dei*, a cura di A. Catalfamo, CEPAM, Santo Stefano Belbo, 2005

AA.VV., *Pavese «irregolare». La compiutezza dell'«incompiuto» e l'umanità degli dei*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni del CE.PA.M., Catania, 2005

AA.VV., *Ritorno all'uomo*, a cura di A. Catalfamo, I Quaderni CE.PA.M, Santo Stefano Belbo, 2001

AA.VV., *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di A. Catalfamo, I quaderni del CE.PA.M, Santo Stefano Belbo, 2001

AA.VV., *Sulle colline libere*, «Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese», Guerini e Associati, Milano, 1995

AA.VV., *Terra rossa terra nera*, a cura di L. Lajolo – E. Archimede, Presenza Astigiana, Asti, 1964

AA.VV., *Langa Partigiana '43 –'45*, Istituto Storico della Resistenza in Piemonte, Guanda, Parma, 1971

AA.VV., *Partigiane della libertà*, a cura di V. Bessone – M. Roccaforte, NFC edizioni, Rimini, 2015

Addis Saba M., *Partigiane. Le donne della Resistenza*, Mursia, Milano, 1998

Agnello N., *La narrativa di Cesare Pavese*, Palermo, Herbita, 1982

Ajello Nello, *Intellettuali e PCI 1944 – 1958*, Laterza, Bari, 1979

Alterocca B., *Cesare Pavese. Vita e opere di un grande scrittore sempre attuale*, Musumeci, Quart, 1985

Alterocca B., *Pavese dopo un quarto di secolo*, Società Editrice Internazionale, Torino, 1974

Annoni C., *Il Decadentismo*, Editrice La Scuola, Brescia, 1982

Apollonio M., *Cesare Pavese*, in *I Contemporanei*, La Scuola, Brescia, 1969

Argan G. C., *L'epoca del funzionalismo*, in *L'arte moderna 1770 – 1970*, Sansoni, Milano, 2002

Arnone V., *Pavese: tra l'assurdo e l'assoluto*, Edizioni Messaggero Padova, Noventa Padovana, 1998

Baldi G. –Giusso S. –Razetti M. –Zaccaria G., *Il Decadentismo, Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol.F, Paravia, Torino, 2000

Baldi G. –Giusso S. –Razetti M. –Zaccaria G., *Il primo Novecento e il periodo tra le due guerre, Dal testo alla storia dalla storia al testo*, vol.G, Paravia, Torino, 2000

Baldi G., *Le maschere dell'inetto. Lettura di "Senilità"*, Paravia/Scriptorium, Torino, 1998

Baldinotti F., *Di quei giorni mi ricorderò sempre. Desideri e lontananze in Cesare Pavese*, M. Pagliai Editore, Firenze, 2016

- Bandini F., *Solitudine e malattia in Cesare Pavese*, Midgard Editrice, Perugia, 2004
- Bàrberi Squarotti G.– Balbis G. –Boggione V. –Genghini G., *Letteratura, Il Novecento*, Tomo 6 B, Atlas, Torino, 2006
- Barberi Squarotti G., a cura di, *Le Odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, L. S. Olschki, Firenze, 2013
- Barberi Squarotti G., *Il viaggio come struttura del romanzo pavesiano*, in *Le colline, i maestri, gli dei*, Treviso, Editrice Santi Quaranta, 1992
- Barsacchi M., *Il sorriso degli dèi*, Jouvence, Roma, 2005
- Basile B., *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Salerno Editrice, Roma, 2003,
- Battiato G. (a cura di), *I decadenti*, Mazzotta Editore, Milano, 1967.
- Bindel S., *Qui est Cate de La casa in collina? Parcours à travers la typologie des personages féminins dans les romans engagés et l'étude d'une variante: La famiglia*, in *Sulle colline libere*, Quaderni Centro Studi Cesare Pavese, Guerini e associati, Milano, 1995
- Binni W., *La poetica del decadentismo italiano*, Pubblicazioni della Scuola Normale Superiore di Pisa, Sansoni, Firenze, 1936, 1968²
- Bobbio N., *Trent'anni di storia della cultura a Torino*, Einaudi, Torino, 2002
- Bobbio N., *Il dubbio e la scelta. Intellettuali e potere nella società contemporanea*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1993
- Bocca G., *Storia dell'Italia partigiana*, Mondadori, Milano, 1995
- Bresciani M., *Quale antifascismo? Storia di Giustizia e Libertà*, Carocci, Roma, 2017
- Bruni P., *Il viaggio omerico di Cesare Pavese*, Edizioni Il Coscile, Castrovillari, 2003
- Bruzzozone A. M. – Farina R., *La Resistenza taciuta*, La Pietra, Milano, 1976
- Calvino I., *Lezioni americane*, Mondadori, Milano, 2012
- Calvino I., *Marcivaldo*, Oscar Mondadori, Milano, 2009
- Calvino I., *Palomar*, Oscar Mondadori, Milano, 2011
- Calvino I., *Pavese: essere e fare*, in *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995

- Carroli P., *Esperienza e narrazione della scrittura di Alba De Céspedes*, Longo Editore, Ravenna, 1993
- Carter A. E., *The idea of decadence in French literature, 1830-1900*, University of Toronto Press, Toronto, 1959.
- Carteri G., *Fiori d'agave*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1993
- Carteri G., *Il confino di Cesare Pavese a Brancaleone in Al confino del mito*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1991
- Caserta G., *Realtà e miti nella lirica di Pavese*, BMG Editrice, Matera, 1970
- Catalano E., *Cesare Pavese fra politica e ideologia*, De Donato editore, Bari, 1976
- Catalfamo A. (a cura di), *Cesare Pavese: testimonianze, testi e contesti*, I Quaderni del CE.PA.M., A&G, Catania, 2015
- Cecchi E., *Di giorno in giorno*, Garzanti, Milano, 1954
- Cenerini F., *La donna romana*, Il Mulino, Bologna, 2002,
- Cillo G., *La distruzione dei miti*, Nuove Edizioni E. Vallecchi, Firenze, 1972
- Citati P., *Leopardi*, Mondadori, Milano, 2010
- Coletti V., *La diversità di "Lavorare stanca"*, in *Cesare Pavese, Lavorare stanca*, Einaudi, Torino, 2001
- Colombo G., *Guida alla lettura di Pavese*, Mondadori, Milano, 1988
- Costa S., *Pavese e D'Annunzio*, in *Cesare Pavese oggi*, Atti del convegno internazionale di studi (San Salvatore Monferrato, 25 – 27 settembre 1987), a cura di G. Ioli, Città di San Salvatore Monferrato, 1989
- Croce, B., *La letteratura della nuova Italia*, 4 voll., Laterza, Bari, 1929.
- Crocenzi L., *Alba De Céspedes*, in *Narratrici d'oggi*, Mangiarotti Editore, Cremona, 1966
- D'Amelia M., *La mamma*, il Mulino, Bologna, 2005
- D'Annunzio G., *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1992
- D'Orsi A., *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino, 2000
- D'Ortenzi S., *Paesi tuoi: il mito della natura "crudele"*, Quaderni del '900, III, 2003
- De Céspedes A., *Romanzi*, Mondadori, 2011

- De Luca G., *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino, 2006,
- De Luna G., *Donne in oggetto. L'antifascismo nella società italiana 1922 – 1939*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.
- Dionisotti C., *Per un taccuino di Pavese*, in Idem, *Ricordi della scuola italiana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1998, pp. 511-522
- Dughera A., *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni, Roma, 1992
- Durand R., *Lieux de l'écrit. Cesare Pavese*, Marval, Paris, 1994
- Eliade M., *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino, 1999
- Fernandez D., *L'échec de Pavese*, Grasset, Paris, 1967
- Finzi G., *Come leggere La luna e i falò di Cesare Pavese*, Mursia, Milano, 1976
- Fiorani E. –Gaffuri L., *Le rappresentazioni dello spazio. Immagini, linguaggi, narrazioni*, Franco Angeli, Milano, 2000
- Fontana P., *Il noviziato di Pavese e altri saggi*, Società editrice Vita e Pensiero, Milano, 1998
- Freud S., “L'orrore dell'incesto”, in *Totem e Tabù*, Universale Bollati Boringhieri, Torino, 2006
- Gabetti G., *Decadentismo*, in *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Bompiani, Milano 1946.
- Gabetti G., *Simbolismo*, in *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Bompiani, Milano 1946.
- Gadda C. E., *La cognizione del dolore*, Garzanti Elefanti, Milano, 2007
- Garufi B., *Il fossile*, Einaudi, Torino, 1962
- Getto G., *Carducci e Pascoli*, Zanichelli, Bologna 1957.
- Ghini C. –Dal Pont A., *Gli antifascisti al confino*, Editori Riuniti, Roma, 1971
- Gigliucci R., *Cesare Pavese*, Bruno Mondadori, Milano, 2001
- Ginzburg N., *Ritratto di un amico*, in *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino, 1984
- Gioanola E., *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano, 1971

- Gioanola E., *Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaka Book, Milano, 2003
- Gioanola E., *Da Feria d'agosto: il mare*, in *Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaka Book, Milano, 2003
- Gioanola E., *Il decadentismo*, Edizioni Studium, Roma 1972.
- Giovana M., *Caratteri della Resistenza in Piemonte*, in AA.VV., *Dizionario della Resistenza*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 501 – 510.
- Girardi E. N., *Il mito di Pavese e altri saggi*, Vita e Pensiero, Milano, 1960
- Grana G., *Cesare Pavese*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. II, Marzorati, Milano, 1969
- Grana G., *Nota introduttiva a Prima che il gallo canti*, Mondadori, Milano, 1967
- Grimaldi E., *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture tra le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2007
- Grimaldi E., *La fuga e il ritorno*, Edisud Salerno, Napoli, 1979
- Guglielminetti M. – Zaccaria G., *Cesare Pavese*, Le Monnier, Firenze, 1976
- Guiducci A., *Il Carcere*, in *Invito alla lettura di Pavese*, Mursia, Torino, 1974
- Hauser-Rüegger Y., *Corpi nudi e pellicce: la ricerca poetica di Pavese nella trilogia La Bella estate*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2004
- Iebole F., *Per la pace un pugno di sangue*, AEC, Mondovì, 2009
- Jesi F., *Letteratura e mito*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2002
- Jullian Ph., *Esthètes et magiciens. L'art fin de siècle*, Librairie Academique Perrin, Paris 1969.
- Jung C. G., *La libido, simboli e trasformazioni*, Newton Saggi, Roma, 2010
- Lacan J., *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*. Seminario vol. 11, Einaudi, Torino 1979
- Lajolo D., *Da «Il carcere» a «Paesi tuoi»*, in *Il vizio assurdo, Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960
- Lauretano G., *La traccia di Cesare Pavese*, BUR, Milano, 2008
- Leopardi G., *Opere*, Edizioni Casini, Roma, 1987

- Lepre A., *Mussolini L'italiano*, Mondadori, Milano, 1995
- Liucci R., *La tentazione della Casa in collina. Il disimpegno degli intellettuali nella guerra civile italiana (1943 – 45)*, Unicopli, Milano, 1999
- Mandel R., *Il Duce. Gli atti e le opere, i discorsi e le direttive, l'azione di governo*, Sonzogno, Milano, 1928
- Marcazzan M., *Dal romanticismo al decadentismo*, in *Letteratura italiana. Le correnti*, Marzorati, Milano 1956.
- Masoero M., *Una bellissima coppia discorde*, Leo S. Olschki, Firenze, 2011.
- Menetti A., *Realismo e simbolismo in Cesare Pavese*, in *Letteratura contemporanea*, Bignami, Milano, 1979, pp. 92 – 107
- Mesiano L., *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia analitica*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2007
- Messina N., *Le dive del fascismo: massaie rurali e dive del ventennio*, Ellemme, Roma, 1987
- Mollia F., *Cesare Pavese, Saggio su tutte le opere*, Rebellato, Padova, 1960
- Mollia F., *L'avventura esistenziale di Pavese*, in *Cesare Pavese*, «La Nuova Italia», Firenze, 1973
- Mondo L., *Cesare Pavese*, Mursia, Milano, 1961
- Mondo L., *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano, 2006
- Montale E., *Tutte le poesie*, Mondadori, I Meridiani, Milano, 1984
- Montefoschi P., *Il mare al di là delle colline. Il viaggio nel Novecento letterario italiano*, Carocci Editore, Roma, 2012
- Mozzati L., *Torino*, Electa, Mondadori, Milano, 2007
- Munari T. (a cura di), *I verbali del mercoledì*, Riunioni editoriali Einaudi 1943 – 1952, Einaudi, Torino, 2011
- Muñiz Muñiz M.N., *Introduzione a Pavese*, Laterza, Bari, 1992
- Muñiz Muñiz M.N., *Poetiche della temporalità*, Palumbo, Palermo, 1990
- Musumeci A., *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Longo Editore, Ravenna, 1980

- Mutterle A.M., *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2003
- Mutterle A.M., *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Einaudi, Torino, 1977
- Neri G., *Cesare Pavese e le sue opere*, Ed. Parallelo 38, Reggio Calabria, 1977
- Oliva G., *I vinti e i liberati*, Mondadori, Milano, 1998
- Pancrazi P., *Scrittori d'oggi*, vol. IV, Laterza, Bari, 1946
- Pansa G., *Guerra Partigiana tra Genova e il Po*, Editori Laterza, Roma – Bari, 1998
- Pappalardo La Rosa F., *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2003
- Parsani M. A. –De Giovanni N., *Femminile a confronto*, Lacaita Editore, Roma, 1984
- Pascal B., *Pensieri*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1986
- Pascoli G., *I primi poemetti*, DeAgostini, Novara, 2005
- Pautasso S., *Cesare Pavese oltre il mito. Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Marietti, Genova, 2000
- Pautasso S., *Cesare Pavese, l'uomo libro. Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Arcipelago Edizioni, Milano, 1991
- Pautasso S., *Guida a Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano, 1980
- Pavese C., *Ieri e oggi*, in "L'Unità", 3 agosto 1947; ora in *Letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951
- Pavese C., *Ritorno all'uomo*, in «L'Unità» di Torino, 20 maggio 1945, poi in Id., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968
- Pavone C., *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*, Boringhieri, Torino, 1991
- Pazzaglia M., *Cesare Pavese*, in *Gli autori della letteratura italiana*, vol. III, Zanichelli, Bologna, 1969
- Peruzzo G., *La belva, la carne, l'abbraccio. L'eros nei romanzi di Cesare Pavese*, Q Press, Torino, 2005
- Petronio G., *Cesare Pavese*, in *L'attività letteraria in Italia*, Palumbo, Palermo, 1970
- Pierangeli F., *Pavese e i suoi miti toccati dal destino*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1995

- Pirandello L., *I vecchi e i giovani*, Mondadori, Milano, 1984
- Pirandello L., *Novelle per un anno*, Newton Compton, Roma, 2007
- Ponzani M., *Guerra alle donne. Partigiane, vittime di stupro, «amanti del nemico» 1940 – 45*, Einaudi, Torino, 2012
- Praz M., *Il patto col serpente. Paralipomeni di 'La carne, la morte, e il diavolo nella letteratura romantica'*, Adelphi, Milano, 1972
- Praz M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1964.
- Puletti R., *La maturità impossibile. Saggio critico su Cesare Pavese*, Rebellato, Padova, 1961
- Pullini G., *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Schwarz, Milano, 1961
- Pullini G., *Narratori italiani del Novecento*, Liviana, Padova, 1959
- Renard P., *Pavese: prison de l'imaginaire, lieu de l'écriture*, Larousse, Paris, 1972
- Romagnoli F., *L'inarrivabile vita: lettura di Pavese*, M. Bonni Editore, Bologna, 1990
- Romeo E., *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone, 1935 – 36*, Editoriale Progetto 2000, Cosenza, 1986
- Rosowsky G. I., *Pavese lettore di Freud*, Sellerio Editore, Palermo, 1989
- Rusi M., *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Longo Editore, Ravenna, 1988
- Ryamond M., *De Baudelaire au surréalisme*, Librairie J. Corti, Paris 1933, 1952 (tr. it.: *Da Baudelaire al surrealismo*, Einaudi, Torino 1948).
- Saba U., *Il Canzoniere*, Einaudi, Torino, 2004
- Salinari C., *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano, 1960
- Sarti M. A., *La donna piemontese nella Resistenza*, Tip. AGAT, Torino, 1986
- Savoca G. – Sichera A., *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1997
- Scappaticci T., *Tra "monotonia" e sperimentazione: la ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2009
- Seroni A. (a cura di), *Il decadentismo*, Palumbo, Palermo, 1964

- Shemek D., *Dame erranti*, Tre Lune Edizioni, Mantova, 2003
- Spriano P., *Le passioni di un decennio (1946 – 1956)*, Milano, Garzanti, 1986
- Squarotti G. B., *La poesia, il sacro e il pâtre*, Gemmarò editori, Sestri Levante, 2009
- Stella V., *L'elegia tragica di Cesare Pavese*, Longo, Ravenna, 1969
- Sticco M., *Il romanzo italiano contemporaneo*, Vita e Pensiero, Milano, 1953
- Sturma L., *La parola che nomina gli dei. Saggi sulla poesia e il mito*, Il Melangolo, Genova, 2006
- Tamburri S., *Pavese poeta (e altri saggi)*, Tip. S. Giuseppe, Macerata, 1981
- Tellini G. (a cura di), *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, Le Monnier, Firenze, 2010
- Tognetti Simeone G., *Da "La Bella estate di Cesare Pavese"*, Saggistica Il Grappolo, Mercato San Severino, 1995
- Tondo M., *Itinerario di Cesare Pavese*, Ed. Liviana, Padova, 1965
- Turco A., *Verso una teoria geografica della complessità*, Unicopli, Milano, 1988
- Turi G., *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1990
- Turi G., *Pavese e la casa editrice Einaudi*, in *Cesare Pavese oggi*. Atti del Convegno internazionale di studi (San Salvatore Monferrato, 25 – 27 settembre 1987), a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato 1989, pp. 171 – 195.
- Ungaretti G., *Vita d'un uomo*, Oscar Mondadori, Milano, 2004
- Vaccaneo F., *Fumatori di carta*, Omega, s. i. l., 1999
- Velitti S., *Storia di Pablo*, Einaudi, Torino, 1961
- Venturi G., *L'inutilità del vivere: per un commento a Lo stendazzo di Cesare Pavese*, Bulzoni, Roma, 2011
- Venturi G., *Pavese*, Il Castoro, Firenze, 1973
- Verga G., *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano, 1979
- Viazzi G. – Scheiwiller V. (a cura di), *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, 3 voll., All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1967-1972.
- Viganò R., *L'Agnese va a morire*, Einaudi Tascabili, Torino, 1994

Vittorini E., *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano, 1957

Whitman W., *Foglie d'erba*, New Compton Editori, Roma, 2014

Wlassics T., *Pavese falso e vero. Vita, poetica e narrativa*, Centro Studi Piemontesi, Torino, 1985

Zancan M. (a cura di), *Alba de Céspedes*, il Saggiatore, Milano, 2005

Zucconi E., *Quelle donne dimenticate. Una strage coperta dal silenzio nella culla della resistenza*, Grafica Ma. Ro, Pieve, 2008

Zunino P.G., *L'ideologia del fascismo. Miti, credenze e valori nella stabilizzazione del regime*, il Mulino, Bologna, 1995

Riviste:

AA.VV., *Esperienze letterarie*, 25/3-4, 2000

AA.VV., *Levia Gravia*, X, 2008

AA.VV., *Studi Novecenteschi*, XVIII/41, 1991

AA. VV., *Poetiche. Rivista di letteratura*, 7/1, 2005, pp. 134 – 162

AA. VV., *Poetiche. Rivista di letteratura*, 8/2, 2006, pp. 321 – 349

AA. VV., *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, XXI, 40

AA.VV., *Versants*, 44 – 45, 2003, pp. 269 – 292

Barberi Squarotti G., *Cesare Pavese*, in *Questioni*, 1 aprile 1959

Barberi Squarotti G., *Pavese o la fuga nella metafora*, in *Sigma*, 3-4, 1964, pp. 165-188

Beccaria G. L., *Il lessico, ovvero la “questione della lingua” in Cesare Pavese*, in *Sigma*, 3-4, 1964, pp. 87-94

Berruto G., *La Langa di Cesare Pavese: una lettura “Sociolinguistica”*, in *Lingua nostra*, XXXVII/3-4, 1976

Bianucci P., *Estetica, poetica e tecnica in Pavese: ipotesi di lavoro*, in *I quaderni dell'istituto nuovi incontri*, 11, 1970

Biasin G.P., *L'inconscio di Pavese*, in *Italica*, XLVI/3, 1969

Billiani F., *Cesare Pavese in Gran Bretagna e Irlanda: 1949 – 2000*, in *Esperienze letterarie*, XXV/3-4, 2000

Bindel S., *Rôle de la femme entre fruite et acceptation du réel dans Il carcere di Cesare Pavese*, in *Studi Piemontesi*, marzo 1994

Bisagno D., *Le colline incantate di Cesare Pavese. I luoghi della “theoria”*, in *Otto/Novecento*, XII/3-4, 1988.

Bonnetin C., *“Paesi tuoi” et “Le facteur” de Cain*, in *Levia Gravia* 1, 1999, pp. 103-119

Bruni P., *Pavese riscoperto*, in *Secolo d'Italia*, 21 novembre 1986

Bruno P., *Viaggio alla ricerca del sogno perduto*, in *Secolo d'Italia*, 12 agosto 1988

Buccini S., *Rassegna di studi critici sul tema città – campagna nell'opera narrativa di Cesare Pavese*, in *Critica letteraria*, 38, 1983

- Calvino I., *Pavese: essere e fare*, in *L'Europa letteraria*, I/5-6, 1960
- Capasa V., *Paesaggio e conoscenza in «Lavorare stanca» di Cesare Pavese*, in *Otto/Novecento*, XXX/2, 2006, pp. 109 – 129
- Corsini E., *Cesare Pavese: religione, mito, paesaggio*, in *Bollettino Centro Studi Cesare Pavese*, 1, 1993
- Corsini G., *Presenze femminili nell'opera di Pavese*, in *Otto/Novecento*, XVIII/1, 1994
- Costantini A.G., *Per un Pavese più vero*, in *Forum Italicum*, 42/1, 2008
- Dal Bon P., *Sulla fortuna di Pavese in Spagna*, in *Esperienze letterarie*, XXV/3-4, 2000
- Di Domenico M., *Le virtù femminili nel ricordo del marito*, in *Civiltà Aurunca*, 69/1, 2008, pp. 7-17.
- Di Domenico M., *Un mosaico al femminile tra Salernum e Paestum*, in *Rivista Storica del Sannio*, 33/1, 2010, pp. 36-52
- Di Stefano P., «Pavese? Quel mito non era progressista», in *Corriere della Sera*, 6 aprile 2003
- Doninelli L., *Un supremo conforto per la solitudine. Il senso religioso in Cesare Pavese*, in *Il Giornale*, 16 giugno 1990
- Dughera A., *Tra gli inediti di Pavese: le traduzioni dei classici greci*, in *Studi Piemontesi*, IX, 1980
- Fasano P., *Il mito americano di Cesare Pavese*, in *Italica*, 85/2-3, 2008, pp. 295-310
- Ferraris D., *Lo "sguardo alla finestra" e il "laborioso caos": sulla modernità narrativa di Pavese*, in *Narrativa*, 22, 2002, pp. 119-134.
- Giacone F., *La donna in Pavese*, in *Studi Piemontesi*, II/1, 1973
- Isotti Rosowsky G., *Cesare Pavese: dal naturalismo alla realtà simbolica*, in *Studi Novecenteschi*, XV/36, 1988
- Isotti Rosowsky G., *Pavese: Il romanzo deludente*, in *Esperienze letterarie*, 25/3-4, 2000, pp. 87-101
- Mutterle A. M., *Effetti di risacca ne La casa in collina*, in *Narrativa*, 22, 2002, pp. 73-88
- Mutterle A. M., *Una forma virtuale di "Lavorare stanca"*, in *Esperienze letterarie*, 25/3-4, 2000, pp. 103-120

Olivero C., *Cesare Pavese e Thomas Mann. Tra empatia e mito – incidenze*, in *Rassegna europea di letteratura italiana*, 25, 2005

Olivero C., *Del mito, d'amore e d'altro: riflessioni pavesiane sulla prosa di Thomas Mann*, in *Levia Gravia*, VII, 2005, pp. 125-140

Ryals C. de L., *Towards a definition of decadent as applied to British literature of the XIX century*, in *Journal of aesthetics and art criticism*, XVII, 1958, pp. 85-92

Sichera A., *Pavese nei dintorni di Joyce: Le «due stagioni» del Carcere*, in *Esperienze letterarie*, 25/3-4, 2000, pp. 121-152

Tonani E., *Ritmo del destino e strutture narrative in Pavese. Risonanze del "bianco" tipografico da "Paesi tuoi" a "Il carcere"*, in *Levia Gravia*, X, 2008, pp. 105-117

Vitali L. (a cura di), *Lotte di giovani: dialoghi con Pavese. Atti del convegno, Santo Stefano Belbo, 29 novembre 2003*, in *Quaderni del '900*, III, 2003