



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in

Filologia Moderna

Classe LM-14

Tesi di Laurea

Mito e paesaggio ne La luna e i falò di Cesare Pavese

Relatore
Fabio Magro

Laureanda
Chiara Marcella Nicolini
n° matr. 2063004

Anno Accademico 2023/2024

Indice

Introduzione	p.5
Capitolo I. Paesaggio e Letteratura	
Una riflessione odierna sul paesaggio	p.9
Un'operazione visiva	p.15
Problematicità definitorie	p.17
Il paesaggio: tentativi di definizione	p.19
L'esperienza del paesaggio	p.23
Il paesaggio letterario	p.26
Storicità del paesaggio	p.29
La necessità di ricondurre l'ignoto al noto	p.30
Paesaggio letterario e descrizione letteraria della natura	p.34
L'artista del paesaggio	p.36
Capitolo II. Il paesaggio letterario nell'opera di Cesare Pavese	
Considerazioni preliminari	p.43
Vita	p.44
Soggettività del paesaggio letterario pavesiano	p.53
Poetica	p.54
Rustico e selvaggio	p.60
Panismo, nudismo e corporeità	p.63

Terra matrigna e <i>religio mortis</i>	p.67
Donna-natura	p.72
Rapporto col reale e col tempo	p.78
Paesaggio simbolico e americanismo	p.82
Paesaggio simbolico	p.83
Teoria dell'infanzia e del ricordo	p.87
Luoghi unici	p.91
Il ruolo del poeta	p.94
Il mito delle Langhe	p.96

Capitolo III. Il paesaggio letterario ne *La luna e i falò*: alla ricerca del mito

Paesaggio pavese	p.100
<i>La luna e i falò</i>	p.101
Sinossi	p.103
Struttura	p.108
Paesaggio idealizzato	p.110
Paesaggio nel tempo	p.124
L'anti-paese	p.134
Paesaggio mitico	p.148
Paesaggio di morte	p.166
Conclusioni	p.180
Bibliografia	p.182

Introduzione

Con “paesaggio letterario” s’intende una figura estetica di carattere soggettivo costituita dall’interazione tra un individuo percipiente e una porzione osservabile di natura, connessi tra loro entro un principio unificatore detto *Stimmung*, da intendersi secondo Simmel come il sentimento onnicomprensivo dell’«unità del tutto».¹ In altre parole, considerando l’imprescindibilità della componente individuale insita nella riproduzione letteraria di un ambiente, si può definire il paesaggio come un «ritaglio visuale costituito dall’uomo»,² che in quanto osservatore dotato di emozioni, sensazioni e concezioni di realtà intrinsecamente mutevoli, rende il paesaggio una categoria essenzialmente «elusiva»³ e di difficile definizione.

Di qui la fondamentale distinzione del concetto di paesaggio da quello di descrizione, forma letteraria volta a riprodurre una porzione di natura entro modalità oggettive e spersonalizzate in quanto coincidenti con il gusto stereotipato di una data società. Di qui, inoltre, la tesi del carattere eminentemente *soggettivo* del paesaggio letterario, che, in quanto “riflesso” «non tanto del mondo, quanto del *nostro* guardare il mondo»⁴, rende imprescindibile l’approfondimento della parabola umana del suo autore per essere pienamente compreso. A partire da tale assunto deriva l’ipotesi euristica della ricerca, che si pone l’obiettivo di indagare i modi e le forme del paesaggio ne *La luna e i falò* di Cesare Pavese attraverso l’analisi del *topos* autoriale del mito.

Obiettivo del lavoro è elaborare una tesi che, basata sui principali contributi critici relativi alla resa paesaggistica in letteratura e all’ontologia del tema pavesiano del mito, dimostri l’essenzialità della componente soggettiva insita nella categoria letteraria del paesaggio. A tale scopo l’elaborato è diviso in due macro-sezioni, di cui la prima, di carattere prettamente teorico, funge da premessa teorica per l’analisi della seconda.

Il primo capitolo analizza la categoria letteraria del paesaggio entro una prospettiva storico-culturale basata sulle teorie di alcuni tra i principali studiosi che hanno contribuito, sia in ambito critico-letterario che estetico-filosofico, a definirne i principali aspetti. Lontano a

¹ Simmel 1913, 48.

² Jakob, 2009, 19.

³ Bonesio e Schmidt di Friedberg 1999, 7.

⁴ Bagnoli 2003, 11.

qualsiasi tentativo di categorizzazione a causa della sua natura mutevole, il concetto di paesaggio pone una serie di difficoltà definitorie, che trovano il loro apice teoretico nel quesito avanzato da Jakob sull'esistenza di una costante antropologica in termini di paesaggio.

Il secondo capitolo si concentra invece sul concetto di mito nell'opera di Cesare Pavese. La complessità ermeneutica di tale concezione assieme all'assunto della soggettività insita nel paesaggio letterario hanno posto la necessità di operare una scelta metodologica che si concentrasse sulla poetica autoriale, al fine di acquisire le principali nozioni teoriche poste alla base della cifra mitica. Al riguardo, si è scelto di confrontarsi con fonti pubbliche e private dell'autore, da considerarsi anche alla luce delle teorie di alcuni tra i suoi principali modelli testuali appartenenti alle macroaree di etnologia e scienze delle religioni, tra cui Lévy-Bruhl, Giambattista Vico, Kerényi e altri. Tale operazione è stata resa possibile anche grazie all'importante lavoro, svolto da Pavese stesso, di esplicitazione del proprio pensiero, che sta alla base della sua poetica estremamente forte e chiaramente definita. Seguendo la proposta critica di Michela Rusi, nel capitolo si propone di leggere le principali concezioni autoriali sul mito come conseguenza di una visione del reale pervasa dall'ossessione della corruzione temporale e della morte. L'analisi dimostra come la percezione di una realtà sentita eternamente distante ed estranea si collochi alla base della costruzione pavesiana dell'immagine simbolica, cifra scrittoria necessaria alla mediazione tra mondo concreto e universo mitico. A partire da tali presupposti teorici, obiettivo del capitolo è infine evidenziare la possibilità di tracciamento di un legame tra mito e paesaggio, quest'ultimo da intendersi nel senso pavesiano di "luogo unico", terreno ideale al manifestarsi del mito. Tale unicità spaziale viene a estrinsecarsi nella campagna langarola dell'infanzia pavesiana, che assurge conseguentemente al ruolo di *medium* simbolico del mito. A fare da sfondo a tali concezioni si pone tra le altre l'influenza esercitata dalla teoria vichiana dell'«infanzia dei popoli», da cui Pavese trae l'idea dell'eccezionalità dell'età infantile, momento tipico del legame tra io e natura volto alla rivelazione del mito tramite la memoria.

Il terzo capitolo è infine dedicato all'analisi de *La luna e i falò*, opera che più di ogni altra, a detta di Pavese stesso, è riuscita espressione della propria poetica; in tale romanzo l'indagine gnoseologica sul mito tocca il massimo del proprio sviluppo. Obiettivo del lavoro è dimostrare come, attraverso un costante lavoro formale e linguistico, Pavese metta in atto una sostanziale operazione di trasfigurazione simbolica del paesaggio letterario delle

Langhe, che da luogo ordinario di campagna viene elevato a simbolo indiscusso del mito. A tal fine si sono individuate nel testo cinque “tipologie di paesaggio” che oltre ad esemplificare il procedimento sopra esposto si pongono come base d’appoggio per un’analisi volta a evidenziare le potenzialità formali della scrittura pavese. In linea con le proposte di alcuni tra i maggiori critici pavesi, si evidenzia dunque come a sostegno della rete di simboli utilizzati per riferirsi all’ignota realtà mitica l’autore ricorra all’uso di una serie di dispositivi figurali e retorici tipici della poesia. Tra essi la particolare attenzione per il ritmo e la ripetizione, il costante ricorso a figure retoriche (tra cui metafore, similitudini, personificazioni, anfore, ecc.) assieme all’utilizzo di emblematiche “*ekphrasis*” visive e ad altri stilemi poetici contribuiscono a tematizzare la trascendenza di significato della realtà mitica, sancendo così la qualità letteraria e l’originalità della prosa del romanzo.

Si è scelto infine di soffermarsi sulla singolarità della soluzione linguistica dell’opera per evidenziare come la ricerca di un tono medio, collocato a metà tra i poli di umile e sublime, dialetto e letteratura, sia volto non solo a ricreare il ritmo «monocorde, ricorrente, ossessivo»⁵ del mito, ma anche a “ridar vita”, recuperare e rimettere in gioco l’italiano letterario dell’epoca. Obiettivo ultimo è dimostrare come il lavoro sulla forma obbedisca preminentemente alla realizzazione della poetica autoriale più che alla resa di una specifica realtà sociale o alla delineazione psicologica dei personaggi. In tal senso, a detta di Coletti, il dialetto in Pavese non è solo marchio linguistico della realtà popolare, ma «lingua dell’infanzia, del primitivo e ormai perduto rapporto con le cose».⁶

⁵ Pavese 1962, 338.

⁶ Coletti 1993, 348.

Capitolo I

Paesaggio e Letteratura

Una riflessione odierna sul paesaggio

Fornire una definizione di paesaggio completa ed esaustiva è un'impresa quanto mai complessa e problematica. Le difficoltà legate al concetto di paesaggio sono infatti dovute alla sua essenziale sfuggevolezza e indeterminatezza, a cui conseguono amplissime potenzialità di significazione. La stringente necessità di categorizzare, precisare e definire ciò che ci circonda, seppure da sempre insita nell'uomo, oggi risulta quanto mai sentita, tanto da essere divenuta un'ossessione: siamo instancabilmente portati a dare un significato a tutto ciò che di nuovo si presenta ai nostri occhi.

Le considerazioni formulate da Michael Jakob nel suo volume *“Il paesaggio”* possono fornirci un interessante spunto di riflessione sul modo di concepire il paesaggio oggi e in particolare sulla sempre più diffusa tendenza da parte dell'uomo di definire entro immagini visive il mondo che lo circonda. Afferma Jakob:

Ci sono, da un lato, su scala planetaria, miliardi di immagini-paesaggio che ci perseguitano dagli schermi, dai pannelli pubblicitari o nei giornali. Ci sono, dall'altro lato, miliardi di immagini-paesaggio che produciamo viaggiando, i nostri foto-paesaggi o film-paesaggi. L'industria turistica mondiale e l'industria dell'immagine digitale hanno oggi un impatto enorme sul nostro modo di scoprire e memorizzare paesaggi.⁷

La società dei media odierna, altrimenti detta “civiltà dell'immagine”, ci obbliga a vivere in un mondo ultradigitale che ci sottopone ogni giorno a un “inquinamento visivo” dove tutto ormai pare esistere per ricondurci all'immagine. In questo senso, il paesaggio si trova al centro di una rete semiotica sofisticata: ci sono miliardi di immagini che si susseguono a cascata infiltrandosi negli schermi dei nostri smartphone, nelle televisioni e tra le pagine dei

⁷ Jakob 2005, 10.

quotidiani. A questo proposito, possiamo prendere in prestito il termine “immagini-paesaggio” coniato da Jakob nel suo volume e riferito alle fotografie che scattiamo ossessivamente quando ci troviamo di fronte a scenari naturali. Si tratta di istantanee atte a racchiudere in un click il mondo circostante, ridotto così a quadratini colorati, e fruibile in qualsivoglia momento, da e con chiunque, tanto da parer ridursi quasi a merce di scambio. Ne consegue così che le immagini vengono a sostituire direttamente l’esperienza reale che l’uomo fa del paesaggio, frapponendosi tra individuo e natura, entro un’operazione di cui Paolo D’Angelo smaschera tutta l’artificialità:

Ed è proprio questo paesaggio, per cui l’immagine *soppianta* la natura, la sostituisce, si pone al suo posto ed *impedisce* un rapporto reale con la cosa rappresentata, ciò che si impone a chi prende a considerare il rapporto tra immagine e natura nel mondo contemporaneo. Quel che dovrebbe mediare il contatto con la natura, si frappone tra essa e noi; quel che dovrebbe aiutarci a conoscerla, fa sì che non la conosciamo mai, e ne conosciamo soltanto i simulacri.⁸

Tale operazione comporta una costrizione del paesaggio in scatti omologati (spesse volte persino modificati) che, volendo raggiungere il massimo consenso entro la platea digitale, mirano sempre maggiormente alla *perfezione*, ma altro non sono se non «immagini stereotipate, patinate, incapaci di porci *realmente* in contatto con la natura».⁹ Pensiamo all’acqua cristallina dei mari estivi che compare sulle bacheche dei nostri cellulari o ai tramonti che da un naturale rosa pallido vengono modificati in rossi violacei grazie ai “filtri” digitali. Si tratta di immagini indubbiamente piacevoli e gradevoli alla vista, ma che finiscono per far passare un’operazione del tutto artificiale per la realtà autentica, riducendo il paesaggio al prodotto standardizzato di una società di consumo:

La questione principale riguarda l’autenticità dell’esperienza del paesaggio stesso. Questa appare, alla luce di quanto detto, diretta o manipolata dal discorso sul paesaggio. La costituzione del paesaggio

⁸ D’Angelo 2014, 84.

⁹ *Ivi*, 85.

sembra dunque riprodurre o copiare degli schemi predefiniti. Il paesaggio non sarebbe, in ultima istanza, che il prodotto più o meno standardizzato di una società di consumo.¹⁰

Rimanendo in ambito italiano, proponiamo inoltre una riflessione tratta dal ciclo di lezioni sul ruolo della letteratura nel mondo contemporaneo che verso la fine del '900 Italo Calvino tenne ad Harvard, e che poi inserì nel suo volume *Lezioni Americane*. Nel capitolo dedicato alla *Visibilità* Calvino, ragionando sull'impatto che i media hanno rispetto alla capacità di immaginazione dell'uomo, si domanda:

Quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare "civiltà dell'immagine"? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio di immagini riflesse della cultura [...]. Oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non saper più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione.¹¹

Oggi più che mai, l'epoca dei media ha condotto a una ricerca sempre più ossessiva della perfezione visiva che ha provocato un lento affievolirsi nelle nostre coscienze dei concetti di fragilità, diversità e imperfezione. Elementi connaturati all'essenza di donna e uomo e della realtà in sé. Alla luce di quanto detto, si ritiene che un'analisi del paesaggio letterario sia un'occasione per riabbracciare dimensioni del mondo che oggi rischiamo di perdere, confusi dalla trasfigurazione omologante che operiamo nei confronti della natura. Al riguardo, si propone una breve considerazione riguardante il rapporto che l'uomo ha con le immagini, che può aggiungere qualche spunto di riflessione in merito al tema del paesaggio. Prendendo le mosse dall'opera di Francesco Orlando *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, ci riallacciamo momentaneamente al discorso di matrice freudiana elaborato dal critico palermitano nel suddetto volume. L'idea è quella di proporre un'ipotesi interpretativa derivata da riflessioni strettamente personali.

¹⁰ Jakob 2009, 11.

¹¹ Calvino 2002, 93.

Gli studi di Orlando concentrano la loro attenzione su quelli che lo studioso definisce “oggetti desueti”, ossia quelle cose «inutili, invecchiate, insolite»,¹² che si distinguono per non avere alcuna utilità o funzionalità nel loro rapporto con l'uomo. Al quesito sul perché vi sia una copiosa ricorrenza in letteratura di un tale tipo di immagini il critico risponde con una motivazione di matrice psicanalista freudiana, che tenteremo qui di riassumere brevemente.

Alla base della ricorrenza di immagini desuete risiede, secondo Orlando, un'inconscia attrazione da parte dell'uomo per ciò che è fondamentalmente imperfetto o moralmente inaccettabile. In questo senso gli oggetti dimenticati vengono rifiutati nel mondo razionale (la realtà quotidiana), ma, a livello inconscio e irrazionale hanno una forte attrattività, un valore nascosto. Se il mondo attuale tende a rinnegare tali oggetti, ecco che invece la letteratura ne diviene il bacino di accoglienza. È in essa, infatti, che troviamo storie imperfette, difetti o oggetti appunto desueti, come sottolineato dal critico: «E se in letteratura, invece, l'indugio su simili immagini può perfettamente produrre piacere [...], non è che un aspetto particolare di un problema fra i più antichi dell'estetica: il riscatto in euforia del penoso o del brutto».¹³

Proseguendo con la sua analisi, Orlando sostiene inoltre la tesi secondo cui la letteratura va considerata come «la sede immaginaria di un ritorno del represso»,¹⁴ in opposizione alla repressione imposta dalla società capitalista, che rifiuta ogni imperfezione o scarto alla regola imponendoci di non guardare a ciò che è il degrado, l'impovertimento o il dimenticato, e spingendoci invece a concentrarci solo sul progresso e sulla produttività. Se Orlando focalizza la sua analisi sugli oggetti materiali, dal nostro canto proponiamo parallelamente di trasporre tale attenzione al mondo della rappresentazione paesaggistica. In particolare, si ricorda come oggi la civiltà dei media ci sottopone sempre più ad icone perfette e sensazionali, specie in materia di paesaggio. Prendendo in prestito la teoria orlandiana e ricollegandoci al rapporto uomo-natura, si potrebbe allora ipotizzare che se i media odierni rifiutano ogni rappresentazione imprecisa o imperfetta dell'ambiente esterno il vasto bacino dell'*imperfezione* naturalistica dovrà allora trovare un suo rifugio altrove: ancora una volta, nella letteratura. Si potrebbe così ipotizzare, a partire dalla sua intrinseca

¹² Orlando 1994, 14.

¹³ *Ivi*, 14.

¹⁴ *Ivi*, 8.

imperfezione, un paragone tra gli oggetti desueti e il paesaggio letterario: la natura, infatti, ha carattere indomabile, è incontrollabile e continuamente mutevole, nonché alle volte spaventosa o degradata. Tali caratteristiche, che oggi non trovano posto nel mondo mediatico, trionfano invece in quello letterario.

Sulla scorta di alcune riflessioni tratte da *Filosofia del paesaggio*, Paolo D'Angelo ci ricorda l'importanza di non incorrere nell'errore di reputare come paesaggio solo ciò che in natura coincide con una visione piacevole:

Dire che la percezione estetica di un paesaggio è sempre l'organizzazione di dati (percettivi ma anche di altro ordine) in una *forma* [...], e che a tale esperienza si accompagna sempre una soddisfazione e una valutazione, non significa affatto ritenere che tutto ciò riguardi solo i paesaggi eccezionalmente belli: è altrettanto, anzi più sensato, pensare che valga per qualsiasi tipo di paesaggio, dal più notevole al più degradato.¹⁵

Infine, sebbene non ci si possa spingere ad affermare che la rappresentazione letteraria della natura paesaggistica possa coincidere con la sede di un ritorno del represso, per lo meno si può sottolinearne il carattere fondamentale *imperfetto*.

Continuando con le considerazioni relative all'oggi, si nota che la sovraesposizione alle immagini cui siamo sottoposti dall'industria mediatica odierna nasconde in sé un agghiacciante paradosso: il bombardamento visivo che subiamo rischia di provocare una *paralisi* della nostra capacità di creare immagini con la mente. Avere infatti a continua disposizione icone preconfezionate di paesaggi ci porta sempre più ad abituarci ad esse e alla "comodità" che racchiudono: risulta senza dubbio più semplice e immediato osservare lo schermo di un telefono che generare con la mente immagini *nostre*. Sarebbe allora drammatico tralasciare la lettura della descrizione di un paesaggio incontrata in un libro perché già iper-esposti a icone predefinite. Ciò significherebbe che l'eccesso delle immagini a cui siamo sottoposti è andato ad inardire il bisogno di *creare* la *nostra* visione del mondo. In ultimo, l'atrofia di creatività e immaginazione potrebbe rappresentare uno dei mali del nostro secolo.

¹⁵ D'Angelo 2014, 49.

Per concludere, si propone un quesito potentemente anticipatorio e dunque oggi strettamente attuale che Calvino pone nella lezione sulla *Visibilità* appartenente al ciclo *Lezioni Americane*: «Sarà possibile la letteratura fantastica nel Duemila, in una crescente inflazione di immagini prefabbricate?». ¹⁶

Se arti e letteratura sono i bacini a cui attingere per alimentare la nostra fantasia aldilà di mondi perfetti e irreali dovremo allora compiere uno sforzo collettivo per non permettere mai che esse abbandonino la nostra quotidianità, ma che continuino anzi a rinvigorire le *nostre* immagini di mondo esterno.

Per concludere, si propone una riflessione riguardante il racconto *Trattamento di quiescenza*, che Primo Levi pubblica nella raccolta di racconti fantascientifici *Storie Naturali* nel 1966. Lo scritto in questione è particolarmente esemplificativo dei rischi che l'umanità oggi giorno corre nei confronti della sempre maggior diffusione della tecnologia, che, a seconda del suo utilizzo, può divenire un pericoloso strumento potenzialmente in grado di sostituire la realtà stessa: l'abitudine a intrattenersi quotidianamente con dispositivi tecnologici sta pericolosamente erodendo la nostra capacità di utilizzare le nostre risorse cognitive e immaginative autonomamente. Il racconto suddetto dimostra come un incontrollato uso della tecnologia possa comportare un'allarmante atrofizzazione delle capacità umane non solo di immaginazione, ma persino di percezione della realtà, tanto da poter giungere a sostituirsi alla stessa.

Nel passo proposto il Signor Simpson, rappresentante di un'importante azienda americana che vende oggetti tecnologici durante un futuro indeterminato, propone al protagonista di testare l'ultima macchina da lanciare sul mercato. Il Torec (Total Recorder), apparecchio basato su un'avanzata forma di realtà virtuale, è in grado di registrare su un nastro magnetico vere e proprie "sensazioni", pur senza la mediazione dei sensi. Tale dispositivo permetterebbe così di vivere certe vicende senza doverle effettivamente esperire, poiché completamente digitalizzate. Non sarebbe quindi, ad esempio, più necessario rischiare la vita per provare l'ebbrezza di un lancio da paracadute, che si potrebbe comodamente esperire dal proprio divano di casa. Scrive Levi:

¹⁶ Calvino, 2002, 97.

Col Torec, concluse Simpson, uno è a posto [...]: qualunque sensazione uno desideri procurarsi, non ha che da scegliere il nastro. Vuole fare una crociera alle Antille? O scalare il Cervino? [...] Ebbene, lei si chiude in camera, infila il casco, si rilassa e lascia fare a lui, al Torec. [...]. Mi pare, risposi, che questo Torec sia uno strumento definitivo. Uno strumento di sovversione, voglio dire: nessun'altra macchina che mai sia stata inventata racchiude in sé altrettanta minaccia per le nostre abitudini e per il nostro assetto sociale. Scoraggerà ogni iniziativa, anzi, ogni attività umana: sarà l'ultimo grande passo, dopo gli spettacoli di massa e le comunicazioni di massa. A casa nostra, per esempio, da quando abbiamo comperato il televisore, mio figlio gli sta davanti per ore, senza più giocare, abbacinato come le lepri dai fari delle auto, [...]. Ma chi avrà la forza di volontà di sottrarsi a uno spettacolo Torec? Mi sembra assai più pericoloso di qualsiasi droga: chi lavorerebbe più? Chi si curerebbe ancora della famiglia? ¹⁷

Un'operazione visiva

«La vista è il più perfetto dei sensi e la vera fonte del piacere che ricaviamo dall'esercizio dell'immaginazione». ¹⁸ Da queste parole emerge la centralità dell'aspetto visivo nell'esperienza del paesaggio. Tale assunto rimanda inoltre al concetto romantico di conoscenza alla cui base risiederebbe l'organo della vista, che oltre che mezzo di osservazione della realtà, si fa poi ponte per l'atto immaginativo-conoscitivo. Prima di ogni altro senso è dunque l'esercizio dell'occhio a consentire l'esperienza del paesaggio. Lo ricorda anche Lehmann affermando che il paesaggio è frutto della percezione sensoriale dell'uomo, e nasce dunque dalla somma di tutte le percezioni sensibili (udito, olfatto, tatto) che si raggruppano attorno al nucleo ottico dell'immagine percettiva. ¹⁹ Rispetto a tale insieme sensoriale emerge però la centralità della vista, senza la quale l'esperienza del paesaggio non può avere luogo:

Certo, senza tale nucleo ottico non vi è alcun "paesaggio". Con gli occhi chiusi si può certo avvertire molto fortemente la presenza della natura, nel profumo dei prati, nella carezza dell'aria

¹⁷ Levi 1966, 155-175.

¹⁸ Bertone 2001, 43.

¹⁹ Lehmann 1959, 24.

tiepida, nel ronzio delle api, nel canto degli uccelli o nel mormorio del ruscello, ma tutto questo diventa “paesaggio” solo quando appare all’”occhio interiore” un’immagine ottica che una volta si deve aver percepito.²⁰

A sua volta, in *Specie di spazi*, Percec riprende il concetto di sguardo come base per la costituzione del paesaggio affermando:

Ci serviamo degli occhi per vedere. Il nostro campo visivo ci svela uno spazio limitato [...]. Storcendo gli occhi, riusciamo a vederci la punta del naso; alzando gli occhi, vediamo che c’è l’alto, abbassando gli occhi vediamo che c’è il basso [...]. Il nostro sguardo percorre lo spazio e ci dà l’illusione del rilievo e della distanza. È proprio così che costruiamo lo spazio: con un alto e un basso, una sinistra e una destra, un davanti e un dietro, un vicino e un lontano.²¹

In aggiunta, Jakob avanza il concetto di *aesthesis*, “percezione visuale”, che sottolinea nuovamente il primato della vista come componente essenziale per il verificarsi della dimensione del paesaggio. In questo senso, Jakob afferma che è attraverso la visione estetica che il soggetto recupera la natura appropriandosene tramite rappresentazioni. Inoltre, durante l’osservazione l’occhio occupa una posizione che verrebbe a coincidere con quella dell’inquadratura, a partire dalla quale esso creerà una rappresentazione (mentale) della natura.²²

Infine, a concludere la riflessione sull’aspetto visivo del paesaggio sono le parole di D’Angelo che sottolinea come: «[...] per vedere un paesaggio c’è bisogno di qualcosa di più di un occhio che lo scorga: ci vuole anche una riflessione che lo costituisca nella sua diversità dal mero dato sensibile: una *teoria*, appunto».²³ Tale citazione anticipa la complessità del fenomeno paesaggistico, non riducibile al semplice dato sensibile, ma frutto di una ben più ampia elaborazione da parte del soggetto.

²⁰ *Ivi*, 20.

²¹ Percec, 1989, 89.

²² Jakob 2005, 42.

²³ D’Angelo 2014, 13.

Problematicità definitorie

Fornire una definizione di paesaggio risulta quanto mai complesso e problematico. A tal proposito le parole di Jackson del 1979 ben ci aiutano a comprendere la difficoltà insita nel tentativo di trovare una definizione condivisa della suddetta categoria spaziale:

Per più di vent'anni ho tentato di comprendere e spiegare quell'aspetto dell'ambiente che chiamo paesaggio. Ho scritto a proposito di esso, letto riguardo ad esso, viaggiato a lungo per comprenderlo; e, nonostante ciò, devo ammettere che il concetto continua a sfuggirmi.²⁴

In poche parole, il concetto di paesaggio rimane tutt'oggi fortemente ambiguo, sfuggente e multiforme e, riprendendo Jackson, essenzialmente «elusivo». Di fronte alla complessità di tale costrutto e all'impossibilità di incasellarlo entro una definizione univoca, Percec afferma a sua volta:

Vorrei che esistessero luoghi stabili, immobili, intangibili, mai toccati e quasi intoccabili, immutabili, radicati [...]. Tali luoghi non esistono, ed è perché non esistono che lo spazio diventa problematico. [...]. Lo spazio è un dubbio: devo continuamente individuarlo, designarlo. Non è mai mio, mai mi viene dato, devo conquistarlo.²⁵

Più recentemente, Iacoli è tornato sul problema in questione, richiamando la «frammentarietà» insita nella definizione concettuale di spazio, che a detta dell'autore si oppone a qualsiasi tentativo di categorizzazione a causa della sua intrinseca natura mutevole. In sintesi, emerge il carattere di estrema ambiguità del paesaggio, da cui deriva la

²⁴ Jackson 1979 in Bonesio e Schmidt di Friedberg 1999, 7.

²⁵ Percec, 1989, 95.

sostanziale impossibilità di definirlo come un'unità spaziale strutturata in maniera omogenea.²⁶

Nonostante la vischiosità dell'argomento, l'interesse per lo spazio non è mai stato così ampio ed evidente come negli studi di questo secolo. La sua centralità è stata sottolineata da Jakob che ha definito la nostra era come «l'epoca del paesaggio»,²⁷ tanto da parlare dell'interesse per tale argomento in termini internazionali. Una simile attenzione, com'è noto, è inoltre tornata centrale anche e in particolare di fronte alle emergenze del problema ambientale e al diffuso degrado paesistico che ha raccolto esperti da tutto il mondo a studiare i fenomeni dell'ambiente naturale. Negli ultimi anni, il dibattito sul paesaggio ha infatti assistito a un considerevole aumento di interesse da parte delle più svariate discipline: geografi e storici, archeologi ed antropologi, studiosi della letteratura e storici dell'arte, sociologi e filosofi, oltre che architetti e urbanisti si sono interrogati sulla questione. Sulla scia dell'intersezione interdisciplinare tra i vari saperi, dal campo scientifico a quello umanistico, si è così prolificamente contribuito a un notevole avanzamento degli studi paesaggistici. Per tali motivi, proprio l'inafferrabilità e la sfuggevolezza del concetto hanno reso ancor più affascinante e ambiziosa l'impresa volta a trovarne un inquadramento.

In conclusione, si propone un passo tratto dall'opera di Italo Calvino *Palomar*, in cui il protagonista, nel tentativo di dare un ordine all'ambiente che lo circonda e dunque "definirlo" in maniera controllata si scontra con l'impossibilità di una simile operazione, ritrovandosi disilluso nel riconoscere l'inesauribile complessità del reale. Il signor Palomar, posto sulla riva di una spiaggia, cerca goffamente di fissare i confini di un'onda, ma ben presto si ritrova di fronte a uno scenario impossibile da circoscrivere:

Comunque, il Signor Palomar non si perde d'animo e a ogni momento crede d'esser riuscito a vedere tutto quel che poteva vedere dal suo punto d'osservazione, ma poi salta fuori sempre qualcosa di cui non aveva tenuto conto. Se non fosse per questa sua impazienza di raggiungere un risultato completo e definitivo della sua operazione visiva, il guardare le onde sarebbe per lui un esercizio molto riposante e potrebbe salvarlo dalla nevrastenia, dall'infarto e dall'ulcera gastrica. E

²⁶ Iacoli 2008, 12.

²⁷ Jakob 2009, 7.

forse potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice.²⁸

Il paesaggio: tentativi di definizione

Avendo ora ben chiara la problematicità insita nella definizione di paesaggio, si propone qui di richiamare alcune delle considerazioni più illuminanti degli studiosi che si sono cimentati in tale impresa. L'obbiettivo non è quello di trovare una soluzione al problema definitorio, ma vira semmai verso il tentativo di avvicinarsi al concetto in questione, con l'idea di poterlo, almeno, comprenderlo più chiaramente. Vista la complessità e ricchezza della nozione di paesaggio, può essere utile fornire una sua breve definizione scientifico/geografica. Tale approccio consentirà di attuare un confronto (e così comprendere più a fondo) con la nozione di paesaggio estetico, su si concentrerà il fulcro dell'analisi.

Sulla scia delle considerazioni di Lehmann, il "paesaggio geografico" è concepito in senso *oggettivo* come la somma dei dati naturali che costituiscono uno spazio determinato e, più precisamente, come «unità spaziale strutturata in maniera omogenea».²⁹ Il terreno di studi è quello delle scienze esatte, che vedono con sospetto tutto ciò che possa rientrare nella sfera della soggettività e della percezione individuale. In tal senso, l'interesse dei geografi rimane così fondamentalmente di tipo spaziale-oggettivo, e mira ad una definizione quanto più possibile avalutativa del fenomeno. Il paesaggio viene dunque considerato in sé, nella sua concretezza e neutralità di fenomeno naturale.

È bene a questo punto formulare un'importante distinzione tra due aspetti entro cui si percepisce il paesaggio: quello riguardante l'oggettività e quello relativo alla soggettività. Sulla scia di tale distinzione, il medesimo fenomeno può essere analizzato entro una prospettiva meramente scientifica e oggettiva da una parte (paesaggio in sé), o essere interrogato entro un'ottica estetica (paesaggio estetico). La presente analisi si concentrerà

²⁸ Calvino 2020, 8.

²⁹ Lehmann 1959, 19.

sul paesaggio estetico, esperienza che deve la sua distinzione da quella del paesaggio geografico poiché mediata dallo sguardo umano. La prospettiva estetica s'interessa infatti dell'aspetto cosiddetto fisiognomico, che si concentra sulla sensibilità percettiva, emotiva, psichica o spirituale di un soggetto osservante. Secondo una ricostruzione etimologica, il termine "estetica", dal greco "aesthetica",³⁰ significa "sensazione" e, più specificamente, "percepire attraverso la mediazione del senso". Ne consegue che il paesaggio come fenomeno estetico non ha nulla di oggettivo, ma, contrariamente, viene precisamente a situarsi *nel* soggetto percipiente. In altre parole, è un *fenomeno soggettivo* e personale, filtrato dallo sguardo dell'uomo. Esso non trova statuto di esistenza senza un io osservatore che lo percepisca.

A tal proposito, si veda un passo tratto dal romanzo di Cesare Pavese *La casa in collina*, esempio che consente di delineare come il carattere profondamente soggettivo della percezione umana della natura sia determinante nella rielaborazione del paesaggio che l'individuo stesso ne fa.³¹ Nel passo seguente, Corrado, il protagonista del romanzo, si trova in cammino per raggiungere la propria casa natale nelle colline piemontesi ai tempi della guerra civile italiana durante il periodo della Resistenza. Posto di fronte a lunghe giornate di marcia, e ancora profondamente turbato per lo choc subito dopo aver assistito a una carneficina tedesca di un villaggio di civili, Corrado cova dentro di sé sentimenti di disillusione, angoscia e paura. Questi ultimi trovano spazio nell'osservazione del cammino da percorrere tra le colline, che a primo impatto appaiono come una sorta di barriera invalicabile, fredda, distante e spoglia di ogni possibile connotazione positiva, a differenza dell'aura di dolcezza nostalgica (connotata da colori caldi) che il protagonista vi attribuiva prima di scontrarsi con gli orrori della guerra: «Di nuovo l'indomani studiai la barriera di colline che mi attendeva. Erano bianche e disseccate dal vento e dalla stagione, nitide sotto

³⁰ Si tenga in considerazione la definizione Treccani online del termine *aesthetica*: estetica s. f. [dal lat. mod. *aesthetica* (coniato da A. G. Baumgarten, 1735), femm. sostantivato del gr. αἰσθητικός: v. estetico]. – 1. Letteralmente, dottrina della conoscenza sensibile (sign. che il termine ha ancora in E. Kant: *E. trascendentale*).

³¹ A tal proposito, Vergari (2023, 246-247) parla del concetto di *agency* in riferimento all'elemento paveseano della collina, che avrebbe nei confronti dei personaggi la capacità di determinarne le azioni. Vergari definisce il concetto di *agency* come una categoria critica utilizzata in letteratura e proveniente dal dominio della sociologia. A detta dell'autrice, essa rappresenta il "potere" di un personaggio di determinare gli eventi. Inoltre, Coletti (1998, 195-215), a proposito del paesaggio paveseano, parla di un "paesaggio vivo", che partecipa alle vicende dei personaggi in una maniera attiva.

il cielo». ³² In linea con quanto affermato, le colline appaiono ora bianche, disseccate e nitide, e rivelano tutta la loro freddezza e inospitalità agli occhi del protagonista in procinto di attraversarle. Più avanti però, si nota come un barlume di speranza, forse dato dall'incrocio di volti umani tra le strade del paese vicino, si faccia spazio nello stato d'animo del personaggio. Ecco che, con un evidente contrasto cromatico, le colline assumono tutt'altra fisionomia e si fanno improvvisamente dolci e accoglienti. Il cambiamento dello stato interiore di Corrado si riverbera sul paesaggio circostante in un'unione fisica ed emotiva con la natura:

La gente mi guardava dagli usci, sospettosa e curiosa. A qualcuno facevo un cenno di saluto. Dalla piazza in alto si vedevano altre colline, come banchi di nuvole rosa. Mi fermai contro la chiesa, sotto il sole. Nella luce e nel silenzio ebbi un'idea di speranza. Mi parve impossibile tutto ciò che accadeva. La vita sarebbe un giorno ripresa, sicura e ferma com'era in quest'attimo. ³³

Si giunge così a una delle condizioni imprescindibili che permettono di giungere alla definizione di paesaggio (da intendersi d'ora in avanti entro il suo senso estetico): la soggettività. A tal proposito Jakob ben evidenzia questo aspetto, affermando che il paesaggio non va mai *da sé*, ma è prima di tutto un'esperienza *di sé*, frutto di un soggetto percipiente. In questo senso, si afferma l'impossibilità di un paesaggio *in sé* dato in quanto tale e inteso oggettivamente. Il paesaggio risulta allora una costruzione artificiale dell'uomo, un'esperienza mediata. Come suggerisce Jakob esso è «il risultato artificiale, non naturale, di una cultura che ridefinisce perpetuamente la sua relazione con la natura». ³⁴

Ad analoghe conclusioni perviene anche Di Blasio, che afferma che lo spazio è il «dispiegamento materiale della nostra intuizione del mondo reale», e, in quanto tale, una «matrice di elaborazione del senso, in termini heideggeriani, dell'«essere-nel-mondo», vale a dire una delle premesse filosofiche centrali del pensiero dell'identità». ³⁵ Il paesaggio risulterebbe allora una conseguenza, un effetto della nostra percezione, che in quanto individui risulterà condizionata dalla nostra identità soggettiva.

³² Pavese 2020, 136.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Jakob 2009, 29.

³⁵ Di Blasio e Locatelli 2006, 7.

Un'osservazione significativa in questo senso ci perviene inoltre da Tschumi, che nel 1975 s'interroga sulla matrice personale e individuale del concetto di spazio. Quest'ultimo, se basato sulla percezione di ognuno di noi, varierebbe di soggetto in soggetto in maniera ogni volta differente, tanto che l'autore si domanda: «La percezione dello spazio è comune a tutti? Se le percezioni sono diverse, costituiscono mondi diversi come risultati dell'esperienza personale passata?».³⁶ Con questa affermazione l'autore avanza inoltre un quesito che si potrebbe definire deterministico, dal momento che suggerisce come ogni nostra percezione della realtà non sia mai neutra, né possa avvenire in maniera slegata rispetto alle esperienze del tempo passato, che condizionano sempre e inevitabilmente quelle del presente. Su tale interrogativo si sofferma anche Jakob:

È possibile costituire un paesaggio senza riprodurre, consciamente o inconsciamente, i modelli o gli schemi preesistenti? L'esperienza in questione, quella del paesaggio «vero», sarà già in realtà rappresentazione di una rappresentazione, e questo all'infinito, visto il numero di immagini-paesaggio sedimentate nella nostra memoria culturale.³⁷

A tale riguardo, importanti sono anche le osservazioni di Lehmann che ribadisce la concorrenza durante la percezione del paesaggio di dati pre-acquisiti, frutto della cultura, epoca storica e contesto nei quali ognuno di noi è cresciuto. Si tratta di dati a priori come idee, giudizi di valore, pensieri, preconcetti, che quando il soggetto osserva partecipano al “prodotto finale” che quest'ultimo avrà del paesaggio, influenzando inconsciamente sul processo di percezione. Pensiamo per esempio a come esperienze artistiche passate non solo diano un'impronta al nostro gusto, ma trasformino anche i nostri stessi occhi, influenzando il nostro modo di vedere le cose. Ne consegue allora che nella natura non vediamo solo ciò che concretamente si presenta ai nostri occhi (natura in sé), ma anche ciò che abbiamo “imparato a vedere”. Trovano così particolare pertinenza le osservazioni di Lehmann che, influenzato da studi filosofici e delle arti figurative, afferma: «Proprio la percezione del paesaggio è spesso specchio fedele delle esigenze dell'anima e dello spirito di un'epoca».³⁸ Tale osservazione, di forte importanza, dimostra quanto il soggetto percipiente influisca sulla resa di un tale paesaggio. Infatti: «La grande maggioranza degli uomini è

³⁶ Tschumi 1994 in Iacoli 2008, 13.

³⁷ Jakob 2009, 28.

³⁸ Lehmann 1959, 19.

solita, di fronte al paesaggio, ricorrere a cliché preconfezionati e disponibili. In genere, sono proprio i paesaggi ad essere visti attraverso tali luoghi comuni». ³⁹

L'esperienza del paesaggio

Una volta chiarita la centralità del soggetto umano per il costituirsi del paesaggio, si propone di definire i passaggi principali che si verificano durante l'esperienza che l'uomo compie di tale fenomeno.

J.G. Granö, nel suo lavoro *Reine Geographie*, rileva come primo elemento alla base dell'esperienza del paesaggio da parte dell'uomo la sua percezione sensibile.⁴⁰ Tale sensorialità non comprende solamente la vista, ma anche udito, tatto e olfatto, che nel loro insieme concorrono nel produrre un'immagine visiva, auditiva, tattile e olfattiva della natura circostante: durante l'osservazione della natura i nostri sensi si attivano a recepire i singoli elementi che ci circondano. Ci si può emozionare per il colore di un cielo all'alba, per un profumo di un fiore o per il calore emanato da una parete di roccia, ma il paesaggio è qualcosa di più del sentimento suscitato dallo spazio vicino. A questo punto, diviene necessario distinguere nettamente i concetti di natura e paesaggio. Le percezioni sensibili di singoli elementi a sé stanti presenti in natura non possono ancora definirsi paesaggio, per quanto esse suscitino nell'osservatore sensazioni o stati d'animo. Questa prima fase percettiva si arresta a quello che Granö definisce "sentimento di natura", che rimane in sé un sentimento *indeterminato*, «avvolgente, fuggevole», legato esclusivamente alla sensorialità. L'esperienza del paesaggio, invece, si verifica quando la percezione della natura circostante provoca nel soggetto un sentimento *determinato*, che sarà a questo punto connesso non solo all'aspetto sensoriale, ma verrà a coinvolgere anche quello psichico interiore. Tale sentimento si definisce determinato poiché risulta *consapevole*, e sarà proprio tale moto di coscienza a rendere possibile il verificarsi dell'esperienza del paesaggio.

³⁹ Bonesio e Schmidt di Friedberg 1999, 11.

⁴⁰ Granö in Bonesio e Schmidt di Friedberg 1999, 17-25.

Nel definire i passaggi che portano a tale situazione, Granö distingue tra spazio della percezione “vicino” e paesaggio “autentico”. Il primo viene percepito dall’uomo attraverso gli organi di senso, e comprende quella parte di natura che riusciamo ad abbracciare con lo sguardo e percepire con gli altri organi di senso (spazio vicino). L’ambiente “lontano” (coincidente con il paesaggio) si percepisce invece quasi esclusivamente con gli occhi come “immagine” visiva (gli altri sensi non riescono a percepire la natura ormai troppo lontana). Tale immagine del paesaggio coincide con la percezione da parte del soggetto di una *totalità* concreta e ben individuabile, legata ad un mondo geograficamente comprensibile.

Un passo decisivo messo in luce da Granö è che il paesaggio non risulta solo dalla somma delle percezioni sensibili e psichiche, ma deriva dalla *presa di coscienza* dell’unità sovraordinata ai singoli fenomeni naturali. È proprio in tale atto di presa di coscienza in ogni consapevole osservazione della natura che si genera la totalità di paesaggio:

Quando invece appare il paesaggio, ci rendiamo coscienti, aldilà dei singoli fenomeni, di una unità ad essi sovraordinata: prendiamo coscienza del paesaggio in quanto immagine dotata di valore, totalità significativa. Ciò che lo costituisce, a partire dalle impressioni sensoriali elementari, è un atto creativo dello spirito.⁴¹

L’analisi estetica di Granö rimanda a quella filosofica di Georg Simmel, che a sua volta sottolinea il fattore imprescindibile della consapevolezza: «La nostra coscienza ha bisogno di una nuova totalità unitaria, che superi gli elementi, senza essere legata ai loro significati particolari ed essere meccanicamente composta da essi - questo soltanto è il paesaggio».⁴²

La dimensione spirituale di cui parla Granö non va intesa né in senso psichico né sensoriale. Essa coincide con la presa di coscienza dell’unità che abbraccia i singoli fenomeni naturali posti uno accanto all’altro. Alla base di tale unità risiede ciò che Simmel definisce *Stimmung* del paesaggio, termine che in italiano può intendersi con “stato d’animo”.⁴³ Occorre qui fare una precisazione: la *Stimmung* non è una componente emotiva

⁴¹ Lehmann 1959, 22.

⁴² Simmel 1913, 41.

⁴³ Si tenga in considerazione la definizione Treccani online del termine *Stimmung*: «*štìmuŋ*» s. f., ted. [der. di *Stimme* «voce»: propr. «accordo di voci»]. – Disposizione d’animo, umore; è termine d’uso frequente, anche in ital., nel linguaggio letter. e della critica estetica.

esclusivamente appartenente al soggetto, che in un secondo momento egli proietta sulla natura circostante. Essa deve invece intendersi come una qualità insita *nel* paesaggio, come una sua componente, che in quanto tale viene a fondersi con il sentimento dell'io percipiente. Verrebbe allora da domandarsi come la *Stimmung* possa appartenere al paesaggio, realtà di per sé inanimata. La risposta data da Simmel è che «il paesaggio è già una forma spirituale, non si può toccarlo all'esterno o camminarci attraverso, vive solo in grazia della forza unificatrice dell'anima, come intreccio del dato con la nostra creatività, una trama che non è esprimibile con un paragone meccanico». ⁴⁴

Ad un primo impatto, essa parrebbe allora esclusivamente legata al mondo circostante, priva di implicazioni con il soggetto umano, ma è proprio qui, invece, nel legame con l'uomo, che trova il suo statuto d'esistenza: la *Stimmung* è quell'elemento che tiene insieme entro un'*unità del tutto* paesaggio ed individuo. Si tratta di un principio unificatore che fa coincidere lo "stato d'animo" di quel singolo e irripetibile paesaggio con lo stato d'animo del soggetto osservatore. In sintesi, la tonalità emotiva di un determinato paesaggio e quella dell'io che lo esperisce vengono a fondersi in una totalità onnicomprensiva. Ne deriva che il paesaggio non può essere ridotto alla somma di una serie di elementi naturali inanimati, ma va inteso come una forma spirituale che trova la sua essenza grazie alla sua unione con l'uomo. Jakob ce lo ricorda con queste parole:

Il paesaggio sarebbe quindi non la natura determinata e misurata, né lo spazio terrestre nella sua attuazione concreta, totale o parziale, ma un ritaglio visuale costituito dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista; un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità. ⁴⁵

Alternativamente, si fornisce la nota di Georg Simmel (1913, 48): «*Stimmung* è parola «intraducibile», per l'ampiezza e le sfumature del suo campo semantico. Simmel cerca di precisarne il senso in rapporto al paesaggio. È stata resa perciò in modi lievemente diversi (tonalità spirituale, stato d'animo, sentimento, atmosfera) a seconda del contesto, ma non è stata tradotta quando il contesto aveva la funzione diretta di spiegarla, o quando tradurla significava distruggerne completamente il fascino e il valore evocativo».

⁴⁴ Simmel 1913, 44.

⁴⁵ Jakob 2009, 19.

Allo stesso tempo, benché possa apparirci come un'esperienza essenzialmente legata alla percezione umana, è evidente che esso non prescindere mai dalla natura stessa. In sostanza, il paesaggio è natura e allo stesso tempo "più che natura." È un costrutto culturale umano che va aldilà della natura, senza allontanarsi mai del tutto da essa. Infine, il paesaggio trova il suo statuto d'esistenza nell'incontro tra natura e soggetto percipiente, entro un'unità complessiva: «Così, l'unità che il paesaggio realizza come tale, e lo stato d'animo che si origina dal paesaggio e con il quale lo percepiamo, sono solo la scomposizione successiva di un solo atto spirituale».⁴⁶

Alla luce delle osservazioni effettuate sinora, si propone una definizione di paesaggio che permetta di ripercorrere in forma estremamente sintetica quanto detto. Non si tratta di una formula narrativa ed estesa, ma, come afferma Jakob, di una "formula breve", che ha in sé la potenzialità chiarificatrice di riassumere gli elementi centrali insiti nel paesaggio estetico:

$$P = S+N$$

Perché si possa parlare di paesaggio è bene che siano soddisfatte tre condizioni *sine qua non*:

-un soggetto

-la natura

-una relazione tra i due, soggetto e natura (nessun paesaggio può esistere senza *contatto, legame, incontro* tra il soggetto e la natura).⁴⁷

Il paesaggio letterario

Sulla scia di Montaigne e Charles Lalo, Alain Roger, noto esperto in filosofia estetica, richiama l'attenzione del dibattito paesaggistico sul concetto di *artialisat*ion, secondo il quale «il paese non si trasforma in paesaggio se non sotto la dominazione dell'arte», aggiungendo che la «natura è indeterminata e non riceve le sue determinazioni che dall'arte».⁴⁸ Tale teoria

⁴⁶ Simmel 1913, 42.

⁴⁷ Jakob 2009, 1.

⁴⁸ Jakob 2005, 67.

richiama il concetto di paesaggio estetico, alla cui base risiede l'attività creativa dell'uomo. Ribadire qui la matrice estetica del paesaggio è un passaggio essenziale per poter comprendere il concetto di paesaggio letterario, punto d'avvio su cui si baserà l'analisi dell'ultimo capitolo del nostro percorso.

In *Paesaggio e Letteratura*, opera fondamentale per gli studi paesaggistici, Jakob focalizza il centro della trattazione sulla nozione di paesaggio letterario, che per poter essere compreso va considerato a partire dalla sua natura testuale. Esso non va cioè interpretato esclusivamente in quanto prodotto di un dato autore, ma riconosciuto in quanto *testo* facente parte del sistema della letteratura. A partire da queste considerazioni, si definisce il paesaggio letterario, che secondo il dibattito più recente, coincide con le descrizioni che nei testi letterari fungono da ambientazioni. Arrestarsi a una simile definizione parrebbe però riduttivo, motivo per il quale Jakob adduce una componente fondamentale: un testo descrittivo per dirsi paesaggio letterario deve intercorrere una relazione con la natura, dunque definirsi entro una *spazialità*. Inoltre, è chiaro che accanto alla spazialità non può certamente mancare la condizione della temporalità, poiché è solo mediante lo scorrere del tempo che la letteratura può rappresentare l'azione in un determinato spazio (altrimenti essa si limiterebbe a rappresentare ciò che è immobile).

Se descrizione, spazialità e temporalità sono al momento i tre fattori costitutivi del paesaggio letterario, manca all'appello un elemento imprescindibile la cui centralità viene ben evidenziata da Jakob con le seguenti parole:

Se si definiscono i paesaggi letterari come testi descrittivi o rappresentativi in relazione spaziale con la natura, allora, a rigore, già il punto di vista della spazialità rinvia ad un soggetto. Per rappresentare la natura spazialmente occorre che il testo in questione indichi una prospettiva, dalla quale (e soltanto da essa) può emergere o dischiudersi un paesaggio.⁴⁹

Il testo definibile come paesaggio letterario si riferirà allora all'esperienza estetica della natura da parte di un *soggetto* osservatore. Come già visto precedentemente, la soggettività risulta quindi essenziale per il costituirsi del fenomeno in questione.

⁴⁹ Roger 1997 in Jakob 2005, 39.

Arrivati ora ad una definizione completa, occorre stabilire una demarcazione precisa tra paesaggio letterario e descrizione letteraria della natura.⁵⁰ Quest'ultima (modalità descrittoria vigente fino al XVIII secolo) si configura come una tipologia di descrizione convenzionale e stereotipata, che trova il suo punto di vista non in un io osservatore, ma entro prospettive oggettive, coincidenti con concezioni della natura standardizzate poiché figlie del gusto in vigore di una data epoca. A tal proposito, chiarificatrici risultano le affermazioni di Jakob: «Le descrizioni letterarie compilano solo inventari della natura; ciò che in esse viene riprodotto è sempre un'immagine essenzialistica ed irrealistica della natura».⁵¹

E ancora:

Queste descrizioni tendono ad avere un carattere ornamentale, e non trascendono mai realmente la dimensione linguistica poiché si limitano a riprodurre infiniti topoi letterari, generando sequenze di immagini irreali e prive di referente.⁵²

Un esempio tipico di descrizione letteraria è il *locus amoenus*, tipologia di natura ideale, bucolica e altamente irrealistica, che in quanto tale finisce per incasellare il mondo circostante entro schemi predefiniti. Contrariamente, «Solo dove i testi letterari rimandano alla soggettività, [...] sorgono immagini innovative ed espressive della natura, cioè paesaggi letterari».⁵³ Ne consegue che i paesaggi letterari sono figli dello sguardo individuale di un soggetto umano, mentre le descrizioni letterarie nascono da una prospettiva stereotipata costruita a tavolino, che finisce per ridurre la natura in categorie astratte e omologate.

Si ritiene che il paesaggio letterario sia in un certo senso, allora, profondamente “umanizzato”, in quanto creato a partire dalle emozioni, sensazioni, memorie e idee di uno specifico soggetto, che tenta di staccarsi dalla prospettiva del suo tempo per restituire la *sua* visione del mondo circostante. È comunque chiaro, nonostante la sua specifica identità individuale, che ciascun soggetto percipiente non possa poi prescindere dalle influenze del

⁵⁰ Per maggiori approfondimenti sul tema della descrizione letteraria si rimanda alle considerazioni di Hamon (2003, 126 e 1977, 53-83); Bachtin (1979, 398) e Luckacs (1977, 269-281).

⁵¹ Jakob 2005, 40.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

contesto in cui si muove. Idee, valori, modelli e gusti di epoche e culture diverse plasmeranno sempre lo sguardo del singolo.

Storicità del paesaggio

Tra i fattori costitutivi del paesaggio letterario si aggiunge anche la componente della sua storicità. Il paesaggio, infatti, in quanto legato alla percezione degli individui nei confronti della natura, cambia la sua fisionomia continuamente, in rapporto ai diversi gusti che le società sviluppano durante le epoche storiche. La prospettiva storica si propone dunque di indagare le differenti forme di manifestazione del paesaggio a partire dalla disamina dei fattori antropologici, culturali e sociali che caratterizzano le società nel corso del tempo. A tal proposito si nota come lo studio del paesaggio si estende oltre la matrice individuale, per andare a comprendere anche quella collettiva e sociale. In tal senso Giancotti definisce il concetto di “memoria culturale” elaborato da Jakob (il filtro della cultura individuale e sociale) come un fattore in grado di determinare una sorta di «*precomprensione*» della percezione dell’ambiente esterno.⁵⁴

Le origini del paesaggio coincidono, a detta di Jakob, con quelle dell’uomo stesso, che durante l’era preistorica intrattiene con la natura una relazione simbiotica poiché l’ambiente esterno si situa *dentro* ai confini di ciò che è percepito come proprio e comprensibile. La natura ha quindi una valenza mitica e assoluta, ed è elemento imprescindibile per la sussistenza e quotidianità degli individui, che vivono entro una sorta di “fusione” con essa. Nel corso del tempo, di pari passo con la stabilizzazione delle comunità entro forme di vita sedentarie, il rapporto con la natura muta il suo corso poiché l’uomo comincia a distaccarsi, fino a prendere fisicamente le distanze dall’ambiente esterno: la natura si situa ora al di *fuori* di ciò che il soggetto è in grado di comprendere e assimilare come proprio. Si è giunti così ad un crocevia importante che segna l’aprirsi di una *crisi*, separazione e perdita di quell’unità mitica fra uomo e natura. L’individuo, disorientato e spaventato, si trova di fronte a uno spazio sconosciuto. La natura si fa pericolosa, mutevole e sconfinata, e minaccia la

⁵⁴ Giancotti 2017, 10. (Il corsivo è mio).

sopravvivenza umana. In sintesi, l'io, caduto al di fuori di uno spazio che credeva confinato, familiare e leggibile e da un tempo che percepiva come ciclico perde il controllo sul mondo circostante e si trova a fare i conti con la propria fragilità e limitatezza. Tale momento di passaggio si rivela fondamentale perché avvenga un salto qualitativo per la capacità di adattamento dell'individuo: l'ampliamento dell'orizzonte spaziale rende indispensabile "inventare" nuovi spazi, trovare nuove soluzioni interpretative del mondo circostante, per poter assimilare il nuovo, per poter ricondurre l'ignoto al noto.

Il processo sopra definito si verifica per la prima volta durante il passaggio dalle società primitive a quelle precapitalistiche, dove la natura si trasforma da realtà fisico-geografica a realtà storico-sociale: occorre dimenticare la natura "grezza" e "nuda" di un tempo e lasciare il posto a un mondo antropomorfizzato, ordinato e addomesticato. Lo spazio si fa ora razionale, e su di esso si trasferiscono schemi culturali conosciuti che permettono la creazione di un nuovo equilibrio con la natura.

A sintetizzare quanto detto sono infine le parole di Jakob quando afferma: «Dove gli stabili schemi spaziali del passato vengono meno, occorre trovare nuove possibilità interpretative, si impone la necessità di addomesticare la natura per mezzo di un lavoro culturale.»⁵⁵

La necessità di ricondurre l'ignoto al noto

Si potrebbe dedurre a questo punto che ciascuna epoca storica sviluppi una serie di "schemi spaziali" necessari a comprendere il mondo circostante, che una volta messi in crisi dall'evolversi della società vengono sostituiti da nuovi modelli interpretativi. Tale affermazione consente di comprendere l'immensa variabilità e mutevolezza delle concezioni della natura, e rende il quesito di Jakob profondamente calzante: «Esiste, a prescindere dalla molteplicità storica, etnica o individuale delle esperienze del paesaggio, un centro, una costante antropologica?».⁵⁶

⁵⁵ Jakob 2009, 29.

⁵⁶ *Ivi*, 10.

Appare chiaro che risulta impossibile trovare una costante di paesaggio letterario, ma per lo meno si può individuare una ricorrenza, essenzialmente legata all'agire dell'uomo, che viene a riproporsi in ciascuna epoca storica. Si tratta della tendenza da parte degli individui di elaborare continuamente modelli interpretativi che consentano, di fronte alla mutevolezza della natura, di dare un senso ed un ordine all'ambiente circostante. È chiaro poi che tali schemi mutino col cambiare delle esigenze delle società. La diretta e più evidente conseguenza di tale mutamento è la parallela trasformazione del paesaggio, che come si è più volte evidenziato, va di pari passo alla percezione dell'uomo. Si tenterà qui di riassumere le principali tappe della rappresentazione del paesaggio e di mostrare come essa muti con il variare degli schemi interpretativi delle società storiche.⁵⁷

Si è potuto osservare come la prima tappa in questo senso coincida col genere bucolico, appartenente al III secolo a.C., quando l'uomo fa della natura circostante un'immagine perfetta e ideale, priva di difetti o anomalie. È evidente che l'uomo individui nel mondo esterno solo ciò che effettivamente egli ha intenzione di vedere, ignorando ciò che non si confà alle sue esigenze. Più avanti, in epoca romana, si può definire una seconda tappa della proto-storia del paesaggio. L'individuo comincia infatti a rappresentare con maggior attenzione ai dettagli l'ambiente, pur antepoendo sempre sé stesso alla natura. Successivamente, durante il Medioevo, il paesaggio si perde nell'oro di mosaici e pale d'altare sulla scia dell'arte della scuola giottesca. Ogni rappresentazione d'ambiente rimanda alla presenza del divino e si fa così strettamente simbolica.

La terza grande epoca è invece quella che dalla fine del Medioevo si prolunga sino ai giorni nostri. Essa ha a che fare con l'emergere della cultura urbana, che implica un netto distacco dal mondo naturale e una conseguente appropriazione dello spazio tramite lo sviluppo di tecnologie sempre più innovative. Più avanti, verso la metà del Cinquecento, la natura assume la forma di "macchina perfetta", di pari passo con la diffusione dell'ottimismo scientifico e filosofico di Copernico, Bruno, Galileo, Newton, ecc. Perché ciò avvenga, l'uomo ha dovuto attraversare una crisi legata all'incapacità di comprendere il paesaggio a cui però ha reagito tramite l'ausilio dei nuovi saperi suddetti che gli han consentito di inquadrare la natura entro uno status di perfezione assoluta. Ci troviamo di fronte al sentimento del *bello*. La natura assume una nuova centralità e nascono poemi didattici volti a elogiarla. Il Seicento prepara così il XVIII secolo alla sempre maggiore attenzione nei

⁵⁷ Le considerazioni che seguono fanno riferimento a Jakob 2009.

confronti dell'ambiente, fino alla nascita del paesaggio letterario, che, pur conferendo nuova importanza al soggetto, continua a ricercare e studiare la natura in sé.

Col passare del tempo, l'individuo si accorge che le rappresentazioni estetiche della natura basate sul bello non sono sufficienti a racchiuderla e definirla, tanto che «l'incontro tra il soggetto e la natura porta [...] a un fallimento; lo spettatore si trova nell'impossibilità di organizzare lo sguardo e farsi immagine di ciò che va oltre le sue capacità immaginative».⁵⁸ Il bello improvvisamente perde ogni sua attrattiva e rischia di annoiare. L'intero secolo lavorerà quindi al recupero del controllo perduto nei confronti del mondo esterno, tanto che l'irritazione iniziale dell'uomo per tale perdita si trasformerà in piacere grazie al controllo riacquisito sulla materia naturale. Tale processo avviene tramite l'elaborazione di un nuovo schema interpretativo del mondo esterno: il *sublime*. Quest'ultimo prevede un sentimento misto di terrore ed entusiasmo nei confronti di un ambiente che si percepisce come spettacolare. Così, alla prima reazione di choc e paura di fronte alla natura selvaggia si fa spazio un misto di stupore e piacere contrastante. L'uomo, tramite questo modello interpretativo, riesce a godere del mondo esterno poiché può contemporaneamente autoaffermarsi imponendo il proprio "dominio estetico" su di esso, che gli conferisce un illusorio senso di controllo. Verso la fine del secolo però la cortina del sublime viene a cedere poiché cambiano i gusti e le esigenze socioculturali: «Tutto è scoperto e sottoposto al controllo della ragione, la paura come la possibilità di essere toccati dal sublime svaniscono».⁵⁹ La prima e diretta conseguenza di tale passaggio storico è che l'interesse per la natura viene meno e i paesaggi artistici cominciano a risultare come "già visti". Tale momento preparerà il terreno al Romanticismo, movimento che allontana il focus dalla natura in sé, per concentrarlo sul soggetto assoluto.

Infine si giunge alle soglie del XIX secolo quando, dopo l'esaurirsi delle esperienze estetiche di bello e sublime, subentra il *pittoresco*, che si lega essenzialmente alla ricerca dello stupore inatteso durante l'osservazione della natura. Il mutamento dei modelli interpretativi è avvenuto così ancora una volta e, come ben sintetizza Jakob:

Verso la fine del XVIII secolo, nel momento in cui bello e sublime rischiano di non suscitare più le emozioni attese, la situazione ricettiva si inverte: mentre l'uscita nella natura aveva avuto inizio tra

⁵⁸ *Ivi*, 76.

⁵⁹ *Ivi*, 82.

sorprese e choc, in seguito attenuati, ora, vista la saturazione causata dalla sovrabbondanza di immagini belle e sublimi, è la sorpresa in quanto tale ad essere ricercata. Il pittoresco appare come il superamento del bello e del sublime.⁶⁰

Siamo giunti ora alle soglie del XIX secolo e agli inizi del XXesimo, agli albori di un'epoca che porterà ad un impoverimento qualitativo sempre maggiore dell'incontro fra uomo e natura. Il paesaggio è vissuto come sempre meno autentico e riveste ora un valore commerciale. Gli schemi interpretativi si omologano entro visioni della natura standardizzate, atte a soddisfare una richiesta commerciale e di mercato. L'uomo non percepisce più la natura in sé in quanto mezzo in grado di restituire emozioni e sensazioni, ma la riduce a un mero oggetto del consumo. Infine, con l'avvento della seconda Industrializzazione si diffondono i grandi mezzi di trasporto, capaci di restituire al passeggero visioni del mondo naturale totalmente nuove e inusitate. Lo choc del veder scorrere a velocità impensabili l'ambiente esterno seduti a bordo di un treno produce un angosciante senso di vertigine che ci rimanda a quell'improvviso balzo all'indietro degli spettatori del Salon Indien di Parigi del 1896, posti di fronte a una delle prime proiezioni cinematografiche della storia. Infatti, durante la prima visione de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, cortometraggio che mostrava l'arrivo di un treno in stazione, il pubblico credette di trovarsi di fronte a uno scenario vero, tanto che, temendo di venir travolto dal treno, si diede alla fuga e lasciò la sala. Tale riferimento può farci ben comprendere le emozioni suscitate dal mutamento repentino che la percezione dello spazio esterno assunse con l'avvento dell'età contemporanea, che Jakob ben definisce con le seguenti parole:

Il malessere provocato dalla velocità (troppo elevata e mutevole) impedisce in un primo momento la relazione visiva con l'esterno, la produzione di immagini stabili. All'inizio i viaggiatori non identificavano affatto i paesaggi, ma piuttosto un flusso sorprendente di impressioni impossibili da fissare.⁶¹

⁶⁰ *Ivi*, 92-93.

⁶¹ *Ivi*, 112.

Se fino a poco tempo addietro l'uomo aveva percepito il paesaggio da una posizione di immobilità, ora deve fare i conti con una nuova dimensione cinetica, che lo rende un osservatore in movimento di un panorama immobile.

Infine l'avvento dell'automobile torna a ribaltare le sensazioni: se la vista dal treno generava paesaggi instabili e visivamente inafferrabili, la visione dall'automobile permette di recuperare la frontalità e crea un'illusione di controllo e dominio visivo sull'ambiente circostante.

In conclusione, riprendendo le parole di Jakob, si può ora riassumere il processo oscillatorio che caratterizza la tendenza dell'uomo al continuo cambiamento di schemi interpretativi della natura, che per essere fruita come fonte di piacere, va incessantemente interpretata:

Abbiamo già menzionato il punto di partenza e la contraddizione fondamentale dell'incontro visivo con la natura: avviene quando l'immaginazione entra in gioco, al fine di dare un significato al materiale bruto trasmesso dai sensi e di trasformarlo in paesaggio, fonte di piacere estetico.⁶²

A questo punto della trattazione si potrebbe rispondere al quesito che assillava Jakob relativo al dubbio sull'esistenza di una costante antropologica in termini di paesaggio. Di certo le rappresentazioni del paesaggio sono e saranno sempre profondamente mutevoli, in quanto legate ai modelli variabili con cui l'uomo di ciascuna epoca e società interpreta la natura. Dall'altra parte però, un fattore costante è rappresentato proprio dalla continua necessità umana di adeguare il mondo esterno alle proprie esigenze per poterne pienamente fruire.

Paesaggio letterario e descrizione letteraria della natura

⁶² *Ivi*, 91.

Alla luce di quanto sopra illustrato, si mostrerà ora come determinate epoche storiche abbiano permesso il costituirsi di una “coscienza di paesaggio” (dando luogo a esempi di paesaggi letterari), mentre altre, all’opposto, si siano arretrate a visioni stereotipate senza cogliere la natura in sé (descrizioni letterarie). Tale differenza implicherà una distinzione tra epoche del paesaggio ed epoche non paesaggistiche.⁶³

Si è stabilito come, a partire dalla crisi tra uomo e natura, l’individuo cominci a interpretare il mondo esterno entro una nuova consapevolezza. Solo a partire dalla tarda epoca dell’ellenismo compaiono per la prima volta i segni della nascita di una coscienza di paesaggio. La cultura ellenica pone l’uomo al centro del cosmo e, in senso fortemente antropocentrico, guarda alla natura “bella”, ossia a quei territori che possono risultare utili ai suoi fini. Ciò che interessa è la natura civilizzata e plasmata, lontana dalla primitiva concezione di cosmo eterno. Soltanto all’uomo civilizzato la natura può apparire come *altro* e far sì che l’io cominci a sviluppare rispetto ad essa nuovi modi di interpretazione per poterla assimilare a sé. A partire dall’epoca in questione, nasce così quello che si potrebbe definire un pre-paesaggio letterario. Più avanti, nel corso delle ere storiche, si svilupperanno a livello letterario tipi diversi di descrizioni letterarie della natura, che resteranno il modello in vigore fino al XVIII. Queste ultime sono profondamente stereotipate poiché pongono la natura al servizio delle ideologie in vigore in ciascuna società. È solo nel XVIII secolo che si afferma una nuova concezione dell’ambiente, che finalmente ha come scopo conoscere la natura *in sé*. Afferma Jakob: «La natura non è più né l’ideale coltivato e addomesticato delle visioni edeniche e delle utopie bucoliche (*locus amoenus*), né il segno allegorico dell’assenza di Dio e della desolazione (*locus terribilis*), ma una realtà che occorre interpretare».⁶⁴ Finalmente nel 1700 si accende il grande entusiasmo per la natura che farà spazio alla soggettività del singolo individuo, rendendo possibile la nascita del paesaggio letterario, che abbraccia la totalità, l’unione di Io e natura. Durante i secoli a venire, la distinzione tra elemento oggettivo (si pensi al Naturalismo) e quello soggettivo nelle descrizioni paesaggistiche continuerà ad oscillare. In tal senso, il paesaggio letterario risulta un concetto mutevole e che si sottrae a qualsivoglia tentativo di generalizzazione.

⁶³ Le considerazioni che seguono fanno riferimento a Jakob 2005.

⁶⁴ *Ivi*, 42.

L'artista del paesaggio

Si è potuto osservare come qualsiasi raffigurazione o rappresentazione artistica del paesaggio presupponga necessariamente un momento creativo da parte di un soggetto. Perché ciò avvenga la creazione artistica prevede che l'io osservatore instauri con la natura circostante un legame che sia compreso in una sorta di totalità del sentire, quella che Simmel in *Filosofia del paesaggio* definiva “*Stimmung*”.⁶⁵

Nel corso della sua esperienza di paesaggio, il soggetto percipiente è costantemente e inconsciamente influenzato da idee e valori del proprio tempo. Si tratta di una condizione imprescindibile che può nascondere però alcune insidie. Il rischio in cui si potrebbe incorrere, infatti, è che l'io, troppo condizionato dagli influssi della propria epoca, si abbandoni completamente ad essi privandosi così della propria libertà nella percezione del mondo esterno. In un simil caso, ciò che dà forma al paesaggio non sarebbe più il soggetto individuale con la sua sensibilità personale, ma i gusti di una data società. Lo sguardo degli uomini si farebbe così omologato e prevenuto, e finirebbe per perdere ogni spontaneità. Oggi più che mai, uno scenario di questo tipo rischia di distruggere la creatività artistica e la capacità di cogliere la bellezza del mondo circostante. Se ci limitiamo ad osservare l'ambiente con gli occhi dei nostri smartphone, lasciandoci convincere che l'unica natura bella sia quella perfetta e edulcorata che i media ci riportano, saremo ben lungi dal cogliere la vera essenza di un paesaggio. Ognuno di noi dovrebbe allora distaccarsi dalla dipendenza che intrattiene con gli schematismi culturali del contesto che lo circonda, per trovare l'autonomia necessaria allo sviluppo della sua individualità creativa.

A riguardo, si propongono le riflessioni che Immanuel Kant nel 1748 compie a proposito del concetto di Illuminismo, definito dallo stesso con le seguenti parole:

L'Illuminismo è l'uscita dell'uomo dallo stato di minorità che egli deve imputare a sé stesso. Minorità è l'incapacità di valersi del proprio intelletto senza la guida di un altro. Imputabile a sé stesso è questa minorità, se la causa di essa non dipende da difetto d'intelligenza, ma dalla mancanza

⁶⁵ Simmel 1913, 48.

di decisione e del coraggio di far uso del proprio intelletto senza essere guidati da un altro. Sapere aude! Abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza! È questo il motto dell'Illuminismo.⁶⁶

Le note considerazioni kantiane ben si prestano come metafora esplicativa di ciò che un artista (sempre in riferimento al contesto paesaggistico), o, a detta di Lehmann, un genio, rappresenta per l'umanità. Quest'ultimo, infatti, sempre servendoci della metafora kantiana, è colui che ha il coraggio e la lungimiranza di prendere le distanze dalla norma vigente, di osare sfidare le mode di un tempo e di servirsi della propria intelligenza per creare qualcosa di *nuovo*. In questo senso, l'artista è colui che apre gli occhi a qualcosa di inusitato poiché spinto dal desiderio di scoprire un *di più*, di andare *oltre* a ciò che il suo mondo gli propone. La grandezza di un vero artista trova poi la sua genialità nella capacità di non arrestarsi alle impressioni che la visione del mondo esterno può offrirgli, ma si situa nella sua abilità nel rielaborarle artisticamente. Solo a questo punto, grazie all'atto creativo e al conseguente prodotto finale, l'artista può affermarsi pienamente poiché avrà dato modo agli altri individui di poter fruire di quanto creato. In questo senso, «Ogni genio apre gli occhi dei suoi simili su un nuovo aspetto della natura, istituisce nuovi valori del paesaggio prima invisibili».⁶⁷ A tali considerazioni ben si confanno le parole di Lehmann che in *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia* afferma: «Chi ha mai visto che le ombre sono azzurre nella neve, prima che lo abbia scoperto l'occhio di un pittore? Chi, prima degli impressionisti ha mai visto tremare il color di madreperla nell'aria di Parigi d'estate?».⁶⁸

Si pensi alla serie di dipinti de *La Cattedrale di Rouen* di Claude Monet, realizzati verso la fine del XIX secolo, che dimostrano quanta cura e dedizione un artista possa impiegare nel proprio lavoro. Monet dedicò giornate intere ad osservare dalla stessa posizione prospettica l'oggetto del proprio studio, al fine di cogliere il momento essenziale, l'effetto più particolare e originale che le luci delle ore del giorno potessero restituirgli durante il processo di rifrazione del sole sulla pietra della cattedrale.

In poche parole, se la maggior parte degli individui è solita ricorrere a cliché preconfezionati e stereotipati quando osserva un paesaggio, l'artista è colui che perviene a

⁶⁶ Kant 1783, 12.

⁶⁷ Lehmann 1959, 25.

⁶⁸ *Ibidem*.

una propria interpretazione originale, guardando alla natura per quella che è, ed uscendo dagli schemi in vigore. Una simile dinamica è quanto avviene per esempio nel caso di Samuel Taylor Coleridge, poeta inglese della fine del XVIII secolo, di cui Jakob richiama la spinta entusiasta nel voler scoprire elementi nuovi del mondo a lui circostante:

Il suo tentativo rappresenta un radicale esercizio di *decentramento* culturale permanente. Nega lo spazio orientato in tutti i suoi aspetti, psicologici, fenomenologici, sociali ecc., per creare le condizioni di possibilità di percezioni nuove e dunque dell'avvento del paesaggio. [...] Coleridge non è mai un «turista della natura» (Maldiney); ama piuttosto mettersi nella condizione di non avere sostegni in ogni momento, vivere la discontinuità, non situarsi più né orientarsi, ma subire attraverso un'esperienza forte, un'epifania profana, la fusione istantanea con ciò che lo circonda.⁶⁹

A questo punto, risulta lampante l'importanza essenziale che la figura dell'artista assume in qualunque epoca storica e contesto ci si trovi. Ne risulta pertanto che, se il paesaggio non può definirsi senza la presenza di un soggetto che lo osserva, esso non potrà tanto più raggiungere la sua più piena realizzazione senza un artista che ne sappia cogliere l'essenza. A tal proposito, si ritiene che per meglio comprendere un determinato paesaggio artistico risulti allora imprescindibile soffermarsi sulla parabola umana dell'artista che vi sta dietro. In tal senso, si approfondirà nel presente studio la figura di Cesare Pavese, autore fondamentale della letteratura italiana del secondo Novecento, nonché padre del romanzo *La luna e i falò*, opera di cui si indagherà la rappresentazione letteraria del paesaggio.

Proseguendo con la trattazione, Lehmann afferma che «della realtà che ci circonda, si prende sempre coscienza di un aspetto precisamente determinato e in qualche modo connesso con i sensi, il che avviene necessariamente in modo corrispondente alla struttura del soggetto dell'esperienza».⁷⁰ Tale affermazione ci spinge ancor di più a indirizzare l'attenzione verso la sfera personale di ogni artista di paesaggio, al fine di cogliere quest'ultimo il più profondamente possibile.

⁶⁹ Jakob 2009, 104.

⁷⁰ Lehmann 1959, 24.

A titolo di una possibile controtesi, si considerino le riflessioni del critico strutturalista francese Roland Barthes, che nel 1993 formulate nel suo saggio di rara pregnanza, *La morte dell'autore*.⁷¹ Stando alle considerazioni dello scrittore, chiunque decida di approcciarsi allo studio di un'opera letteraria dovrebbe guardarsi dall'errore di considerare quest'ultima come il prodotto unico di un autore. A detta del critico, infatti, la figura dell'autore non esiste, in quanto idea elaborata dalla società moderna. Colui che scrive un testo non va considerato entro la sua individualità, il suo essere una persona dotata di una storia e di un passato, ma solo come il soggetto che ha prodotto uno scritto. In questo senso, Barthes sostiene che per analizzare un'opera occorre "spersonalizzare" colui che l'ha prodotta, e soffermarsi semmai sul linguaggio in sé e sulla figura del lettore.

Alla luce di tali riflessioni, si ritiene di fondamentale importanza la tesi sull'impossibilità di definire il significato preciso di un'opera, messaggio che per essere svelato necessita l'indagine della figura del suo autore. Nessuna opera letteraria può e deve essere infatti ridotta a tale operazione, poiché essa è portatrice di un numero di significati potenzialmente illimitato. L'idea che esista un unico vero significato risulterebbe quindi fuorviante oltre che riduttivo. Si ritiene infatti che la figura dell'autore come persona dotata di un'individualità specifica rimane un mezzo importante per studiare un'opera, ma non deve essere scambiata per la risposta ad un quesito impossibile. Lo studio della figura autoriale deve considerarsi semmai un supporto, un tassello del mosaico che costituisce un'analisi letteraria. In accordo con Barthes, ogni opera trova il suo compimento attraverso le infinite interpretazioni che i suoi infiniti lettori le conferiranno. Lo studio di una figura autoriale va allora inteso come un mezzo capace di rendere più *consapevole* ogni lettore che voglia cogliere (e che non abbia la presunzione di voler comprendere) la profondità di un'opera.

A partire dalle considerazioni di Bagnoli la figura autoriale e insieme ad essa quella del lettore risultano fondamentali per un'analisi del paesaggio in letteratura. L'autore infatti definisce il paesaggio letterario come una «mappa» in grado di permettere all'uomo di orientarsi nel «labirinto gnoseologico-culturale» che lo circonda.⁷² In linea con le riflessioni di Jakob, Bagnoli sostiene che ogni paesaggio letterario è una sorta di specchio delle concezioni e idee di mondo che il suo autore elabora nel tentativo di comprendere la realtà

⁷¹ Barthes 1984, 1-6.

⁷² Bagnoli 2003, 11.

che lo circonda. Ne deriva così che il paesaggio non si riduce alla semplice “ammirazione” o contemplazione dell’ambiente, ma prevede una *rielaborazione* dello stesso, una *ricostruzione* di quanto osservato. Ritornando allora alla metafora della mappa suggerita da Bagnoli, si deduce che ognuno di noi crea una propria “mappa del mondo”, per un motivo (bisogno di dare senso alla realtà) e secondo una particolare dinamica (in linea con i propri schemi interpretativi dell’ambiente esterno). È ovvio, allora, che ciascun individuo formulerà una visione della realtà circostante diversa e profondamente personale.

Se il paesaggio di un testo letterario è frutto della “mappa del mondo” di colui che l’ha creato ne deriva che chi legge a proposito di tale paesaggio utilizzerà la *propria* mappa del mondo per comprenderlo. Ci si domanda allora se quest’ultima possa mai conciliarsi pienamente con quella elaborata dall’autore. Il quesito che ne deriva è: come colmare lo iato esistente tra autore e lettore? Come far coincidere mappe del mondo di individui differenti?

In effetti, esiste una possibilità in grado di consentire una parziale sovrapposizione tra l’universo interpretativo dell’autore e quello del lettore. Tale *trait d’union* risiede nella facoltà dell’*immaginazione*, ponte in grado di rendere la rielaborazione di paesaggio di un dato autore passibile di una “seconda” rielaborazione da parte di un dato lettore. Le mappe del mondo di due soggetti diversi dunque, seppur mai identiche, hanno quindi la possibilità di sovrapporsi parzialmente entro il piano immaginativo. Tale processo consentirà così un incontro tra la rappresentazione mentale di natura di ogni lettore con quella dell’autore in questione. In questo senso, il paesaggio letterario, anche se creazione unica derivata da una visione di mondo unica, può aprirsi alle interpretazioni più svariate. La letteratura ha infatti la capacità non di *imitare* un ambiente, ma di offrire a chiunque la possibilità di *immaginarlo*: «Il “paesaggio descritto” della letteratura è – bisogna ricordarlo – un paesaggio scritto: il testo sembra snodare la complessità del mondo al lettore in forma di mappa, riconducendone la parte duramente materiale alla sfera dei significati umani [...]».⁷³

Seppur non “vere”, cioè non coincidenti con la realtà esterna, le immagini prodotte mentalmente determinano una visione nella mente. In tal senso, la letteratura non ha la pretesa di riprodurre la realtà in quanto tale, ma si riserba semmai la capacità di *ampliare* il ventaglio delle possibilità interpretative che gli uomini fanno di quest’ultima grazie al suo porsi, appunto, aldilà del mondo tangibile. Le parole di Bagnoli risuonano così perfettamente in linea con le riflessioni suddette: «La visività implicita nell’immaginare del

⁷³ *Ibidem*.

linguaggio fa sì che esso abbia come caratteristica una continua tensione, un tendere verso, ma appunto mai fino a toccare, mantenendo un “distacco” che è caratteristico dell’“osservare” rispetto al “partecipare” [...].⁷⁴

A conclusione delle riflessioni condotte, si ribadisce ora l’importanza della figura autoriale, al pari di quella del lettore. Seppur entrambe tali identità elaboreranno sempre “modelli” di paesaggio diversi, sarà allora compito del lettore mettere in comune la sua visione di mondo con quella proposta dall’autore e, dall’altra parte, l’autore dovrà essere in grado di rendere quanto più accessibile ed evocativa la propria proposta di paesaggio a chi di esso farà esperienza di lettura. Tale ultima caratteristica risiederà allora nella capacità di chi scrive di conferire al proprio linguaggio la *qualità visiva* di cui esso necessita, al fine di evocare immagini di paesaggio quanto più ampie, articolate e floride possibile in colui che le legge. Si può concludere affermando che, per una profonda fruizione dell’opera d’arte, l’autore deve avere dentro di sé una potenza rappresentativa tale da andare a colpire il lettore nelle sue parti più profonde. Il lettore, al contempo, deve avere dentro di sé una sensibilità percettiva tale da andare a cogliere la potenza rappresentativa dell’artista nella sua parte più intima.

⁷⁴ *Ivi*, 46.

Capitolo II

Il paesaggio letterario nell'opera di Cesare Pavese

Considerazioni preliminari

Pur non essendo un dato facilmente riscontrabile a livello critico e saggistico la dimensione paesaggistica nella narrativa pavesiana non risulta essere motivo poco indagato o recluso a porzioni d'analisi di ridotta importanza. Semmai, ciò che emerge è che il tema del paesaggio in Pavese non appare in prima battuta nei termini di un *leitmotiv*, di un dato acquisito o di un luogo comune su cui la critica vigente s'è da sempre concentrata. Esso piuttosto emerge come oggetto d'analisi all'interno di studi più ampi, dedicati a tematiche non primariamente incentrate sulla resa della natura paesaggistica nella prosa autoriale. A mio parere, è proprio la secondarietà che tale tema tende ad assumere nella letteratura critica a costituire la chiave di maggior interesse per la presente ricerca. Trattasi poi del mestiere del filologo, il cui compito non inizia mai con una risposta chiara (pur ammettendo che essa esista), ma sempre con un punto interrogativo, che presuppone quindi una ricerca da accogliere nei termini di sfida.

La trattazione che qui si propone intende concentrarsi sulla poetica pavesiana, al fine di avvicinarsi quanto più possibile alle sorgenti del pensiero teorico autoriale. A sostegno di tale operazione concorrerà una prima sezione dedicata alla biografia di Cesare Pavese, di cui si approfondiranno alcune tra le tappe più importanti della vita, e a cui faranno da motore alternante stralci di lettere o citazioni dello stesso autore. Queste ultime, tratte per lo più dal suo diario personale, *Il mestiere di vivere*, o direttamente da lettere private del suo epistolario (*Lettere 1924-1944*),⁷⁵ echeggiano alla stregua di piccoli "lumi" in grado di svelarci con una pregnanza unica una parziale ma importante parte della personalità dell'autore. In particolare, gli scritti destinati a un uso privato risultano preziosi poiché, seppur strettamente personali, sono forse il mezzo più diretto e spontaneo con cui Pavese ebbe

⁷⁵ Pavese 1966.

modo di esprimere sé stesso aldilà di quell'incessante *labor limae* che per tutta la vita dedicò alla propria opera. Vi è da aggiungere, inoltre, che l'uso che di tali scritti viene qui compiuto è fuor di dubbio lontano da qualsivoglia operazione che abbia l'intenzione di ricerca del "dato scomodo" o della notizia scottante, mossa dal solo scopo di attirare l'attenzione e fare sensazionalismo.

In linea col parere espresso da Elio Gioanola, obiettivo del lavoro è quello di condurre una ricerca che eviti di formulare interpretazioni limitative sull'opera pavesiana e che non abbia la presunzione di ridurre l'estrema complessità alla decifrazione storico-psicologica di un'esistenza.⁷⁶ Come suggerisce il critico: «vorremmo insomma accogliere l'invito di Pavese stesso a non considerarlo "uomo da biografia", ma a leggere quei "pochi libri" che ci ha lasciato, sicuri che là c'è davvero "tutto o quasi tutto" di lui, o per lo meno quello che veramente conta»⁷⁷.

Vita

Cesare Pavese nasce a Santo Stefano Belbo in provincia di Cuneo il 9 settembre 1908 nelle basse Langhe, da Eugenio e Consolina Mesturini. La cascina di San Sebastiano, dove Cesare vede la luce, è la residenza estiva dove la famiglia trascorre solitamente le ferie. I Pavese vivono a Torino dove il padre lavora come cancelliere al Tribunale mentre la madre, proveniente da una ricca famiglia di commercianti vercellesi, si occupa della famiglia. Ultimo di cinque figli, di cui tre morti prematuramente, a soli sei anni Pavese rimane orfano di padre venendo così a trovarsi attorniato da un universo femminile composto da madre e sorella.⁷⁸ D'ora in avanti, il peso della famiglia viene a ricadere sulla madre, donna di poche parole, ferma e intransigente, di cui ben rende l'idea un passo tratto dall'esordio di un racconto pavesiano, *Il Signor Pietro*, del 1942:

⁷⁶ Gioanola 1972, 11.

⁷⁷ *Ivi*, 14.

⁷⁸ Bellini e Mazzoni 1999, 7-9.

Mia madre aveva cercato di tirarmi su duramente, come farebbe un uomo, e ne aveva ottenuto che tra noi non usavano né baci né parole superflue, né sapevo che cosa fosse famiglia. Fin che fui debole e dipesi da lei ne ebbi soprattutto paura – una paura che non escludeva le fughe e i ritorni – e quando fui uomo la trattai con impazienza e sopportazione come una nonna.⁷⁹

Sempre riferendosi alla figura materna, nel *Mestiere di vivere* Cesare parla di «un allevamento inflitto con durezza su un'indole di per sé sensibilissima e timida».⁸⁰ E afferma inoltre: «Se nascerai un'altra volta dovrai andare adagio anche nell'attaccarti a tua madre. Non hai che da perderci».⁸¹

Come suggerisce Gioanola, nell'infanzia di Pavese si possono leggere sin dagli esordi i segni di un temperamento introverso e profondamente sensibile. La morte del padre,⁸² con conseguente perdita di una simbolica figura paterna, è senza dubbio un evento traumatico, che segna in Cesare, assieme alla rigidità della madre, quelle che secondo Fernandez si possono definire le cause determinanti nella “genèse de la mélancolie” di Pavese, a cui seguono, nel giovane adolescente, lo sviluppo di un'indole misogina, oltre che l'emersione di sofferte problematiche sessuali e relazionali nel rapporto con le donne.⁸³ In *Antenati* Pavese fa emergere il proprio disprezzo nei confronti delle donne, quasi a voler rivendicare la necessità di una figura paterna per la crescita dei figli: «Voglio dire, che le donne da noi stanno a casa – e ci mettono al mondo e non dicono nulla – e non contano nulla e non le ricordiamo»⁸⁴. E ancora ne *Il mestiere di vivere*: «Non si sfugge al proprio carattere: misogino eri e misogino resti. Chi lo crederebbe?».⁸⁵

La Rosa ci richiama al melancolico racconto racchiuso in *Feria d'Agosto, Insonnia*, nel quale si può cogliere un tentativo di mancato dialogo tra lo scrittore e il padre, del quale il giovane Pavese non riesce a recuperare l'immagine fisiognomica, brutalmente annullata

⁷⁹ Pavese 2002, 769.

⁸⁰ Pavese 1952, 231.

⁸¹ *Ivi*, 79.

⁸² A proposito del trauma della morte del padre, Pappalardo (1996, 49-69) insiste su tale vicenda definendola “evento unico” nella vita di Pavese. Tale concetto, inoltre, si farebbe portatore di quell'idea di morte ricorrente che troviamo in buona parte dell'opera pavesiana, e che verrà definita da alcuni critici come “*religio mortis*”. Anche Pierangeli (2009, 89-95) parla della morte del padre di Pavese in termini di evento traumatico.

⁸³ Gioanola 1972, 17.

⁸⁴ Pavese 1973, 13.

⁸⁵ Pavese 1952, 81.

dall'improvviso sopraggiungere della morte: «In tre passi salivo il sentiero e vedevo il gran noce. Passavo senza fermarmi, davanti all'ombra di mio padre. Sentivo che mi guardava e voleva parlarli. Non mi voltavo, arrivato alla porta, e l'incontro era rimandato a un'altra volta».⁸⁶ Come suggerisce La Rosa, il dialogo non può che limitarsi al tentativo di un incontro con una figura che non c'è più e di cui l'autore prova a colmare il vuoto dell'assenza attraverso un'immagine ideale da lui stesso creata.⁸⁷ In breve, quel poco che Pavese riesce a recuperare dell'immagine paterna è frutto di un vertiginoso affondo nella memoria della propria infanzia⁸⁸.

Il piccolo Pavese frequenta le scuole elementari di Santo Stefano Belbo per poi spostarsi definitivamente a Torino (seguendo la famiglia), presso un istituto privato, dove proseguirà in seguito con gli studi liceali e universitari.⁸⁹ Nel frattempo la cascina di Santo Stefano viene venduta, ma Cesare continua a frequentare la campagna delle Langhe, recandosi spesso in visita presso la famiglia Scaglione e mantenendo l'amicizia con il coetaneo Pinolo, che gli ispirerà la figura di Nuto in *La luna e i falò*.⁹⁰ Nel 1923 si iscrive al liceo Massimo d'Azeglio, dove entra in contatto col professor Augusto Monti, crociano e antifascista, rappresentante dell'ambiente culturale della Torino degli anni '20, nonché amico di Piero Gobetti ed estimatore di Antonio Gramsci. Si tratta per il giovane di un incontro di grande importanza, specie in termini di influenze teorico culturali: in questi anni Cesare scopre il mondo della lettura. Legge i classici greci e latini; esplora i testi di Dante, Leopardi, D'Annunzio e Carducci; frequenta la Biblioteca Civica e comincia a cimentarsi nella scrittura, componendo piccoli carmi e varie poesie.⁹¹ La lettura si fa compenso contro la solitudine e la sensazione di vuoto affettivo che lo affligge, divenendo per lui compagna fidata, soprattutto durante le estati passate a S. Stefano, dove:

Sotto il fico dell'aia, mentre la canicola infuriava sulle colline riarse, faceva scorrere avido le pagine dei libri e dei giornali d'avventura, e intanto s'andavano imprimendo in lui, a contatto anche con le

⁸⁶ Pavese 1946, 24

⁸⁷ Pappalardo La Rosa 1996, 49.

⁸⁸ Per un ulteriore approfondimento sul rapporto intercorso tra Pavese e i genitori durante l'infanzia si veda Pierangeli 2009, 89-95.

⁸⁹ Le notizie biografiche di cui non si fornisce il riferimento bibliografico specifico vanno riferite agli scritti di Gigliucci (2001, 1-27); La Rosa (1996, 49-69); Gioanola (1972, 7-65 e 2003, 61-78).

⁹⁰ Bellini e Mazzoni 1999, 7.

⁹¹ Gioanola 1972, 17-18.

immagini della poesia classica che imparava a conoscere a scuola, gli “stampi immaginativi” offerti dagli aspetti, dalle figure, dai rumori e dai silenzi di quella campagna originariamente avvertita come congeniale.⁹²

Lo spazio letterario diviene ben presto luogo di scoperta e affermazione dell'autentico sé, oltre che rifugio dai propri drammi interiori, vissuti sin dagli esordi con un senso di frustrazione e colpevolezza. Il giovane Pavese elabora infatti, col tempo, un'immagine del proprio Io profondamente negativa, minata dalle insicurezze e da una sofferenza interiore che lo accompagna sin dalla prima giovinezza. Tale insieme di fattori portano lo scrittore a rinchiudersi in un mondo di autodenigrazioni e autoaccuse, che si traducono esteriormente in un moralismo ferreo, una logica del lavoro intransigente, e un dover essere rigido, perfezionista, assolutista, dogmatico e punitivo.⁹³ Non indifferente mi pare un passo del 9 maggio 1936 de *Il mestiere di vivere* in cui l'autore si sofferma su una propria “compiacenza all'autoumiliazione”, tendenza che riemerge poi in diversi suoi scritti privati, specialmente relativi a lettere e diario: «Anche il conforto di umiliarsi cade nelle solite voluttà o è un principio valido? [...] Che ci sia compiacenza nell'umiliazione propria, è un fatto. Distinguere se si gode voluttuosamente o tragicamente pare impossibile».⁹⁴ E ancora: «Avere un libidinoso gusto dell'accasciamento, dell'abbandono, della snervante dolcezza, e una spietata volontà di scatto serra-mascelle, esclusiva e tirannica, è una promessa di perenne e feconda vita interiore».⁹⁵

Si legga, inoltre, la seguente espressione in una lettera ai compagni del liceo:

L'unico appoggio che mi resta al mondo è la speranza che io valga, o varrò qualcosa, colla penna. Se poi ci sto a pensare su, mi pare una vacuità anche quella. Ma lasciamo andare che non è bene attaccare premeditatamente agli altri la propria sifilide.⁹⁶

⁹² *Ivi*, 18.

⁹³ Gioanola 2003, 68.

⁹⁴ Pavese, 1952, 42.

⁹⁵ *Ivi*, p.122.

⁹⁶ Pavese 1966, 20.

Le lettere giovanili offrono intime finestre sul combattuto rapporto che Pavese intrattiene con il proprio sé. Esse divengono ben presto il mezzo per un continuo esame-confessione delle proprie insicurezze, frustrazioni e delusioni, figlie di un profondo disamore verso sé stesso, di cui fanno da esempio le seguenti righe scritte all'amico Sturani nell'agosto del '28: «Incapace, timido, pigro, malcerto, debole, mezzo matto, mai, mai potrò fermarmi in una posizione stabile, in ciò che si chiama la riuscita nella vita. Mai, mai...Bambino, cretino e poseur».⁹⁷ E ancora, in una lettera al professor Monti: «Giovane come un aglio e con niente da fare conduco un'esistenza vilissima e ormai m'accorgo di non saper più uscire dal pantano dell'anima mia. Non so più dove cacciare gli occhi per trovare un me stesso che sia un po' meno misero».⁹⁸

È durante questa fase dell'adolescenza, inoltre, che Cesare matura una predilezione ossessiva per le giovani artiste da caffè, ballerine dei varietà o attrici, a cui presto accosta una ricorrente tendenza autogiudicante e autopunitiva, nutrita dalla serie di insuccessi amorosi che colleziona col tempo. Pavese si ritiene *poseur* tragico, solitario per volontà, ma, al contempo, è terribilmente desideroso di spezzare la propria solitudine, e soprattutto incapace di farsi amare, e di amare. L'autore è ossessionato dalla sensazione di essere destinato a una sconfinata solitudine, idea auto sabotatrice che lo porterà a cercarsi amori impossibili e perennemente idealizzati o irrealizzabili, entrando così nella rigida convinzione di un proprio effettivo destino di isolamento entro un sé che sente via via sempre più come "sbagliato".⁹⁹ Come afferma Gigliucci nel suo sintetico ma pregnante volume *Cesare Pavese*: «Si tratta di essere costantemente reclinato su sé stesso, di auscultarsi momento per momento, costruire la propria tragedia esaltante sfibrandosi in questa operazione solitaria»¹⁰⁰. Nelle lettere dell'adolescenza frustrata la sete di una relazione e la necessità di compensi sentimentali si manifestano in un'ossessiva ricerca dell'altro sesso, che rimane però quasi sempre sul piano delle intenzioni, causando nel giovane acute sofferenze. All'età di diciotto anni scrive ad un amico:

⁹⁷ *Ivi*, 53.

⁹⁸ *Ivi*, 104.

⁹⁹ Gioanola 1972, 37-43.

¹⁰⁰ Gigliucci 2001, 82.

Sono la mia debolezza le innamorate, e il bello è che non ne ho mai avuta neppure una e più bello ancora è che quasi tutte le donne che mi passano accanto mi danno un giro alla testa e un pugno al cuore. [...] Mi convinco però sempre più che proprio non sono fatto io per convivere.¹⁰¹

La solitudine a cui Pavese si sente destinato è, chiaramente, frutto di una scelta dell'autore stesso, che insegue per sé stesso la via dell'isolamento ascetico dove l'impossibilità concreta di ogni relazione amorosa diviene per lui conferma del proprio destino di vuoto e sofferenza.¹⁰² L'ossessione pavesiana per la figura femminile si traduce anche sul piano della scrittura. Ai fini della presente ricerca sul paesaggio letterario, si avrà modo di notare come l'autore ricorra sovente nei propri scritti ad un procedimento di "erotizzazione del paesaggio", che presuppone un accostamento della natura descritta alle sembianze fisiognomiche femminili (specie in riferimento ai tratti sessuali). Un esempio di tale operazione è dato dal paragone delle colline langarole a mammelle femminee, simbolo di fecondità e mistero.

Proseguendo lungo l'arco biografico pavesiano, si osserva come ben presto il nodo *arte-vita* si affermi con un'urgenza profonda, tanto che l'autore testimonia una propria incapacità di definirsi e percepire la propria identità al di fuori della scrittura. Scrivere diviene valvola di sfogo interiore e mezzo di compagnia per i momenti più bui, ma anche strumento di impegno personale e realizzazione delle proprie ambizioni letterarie.¹⁰³ Nel suo diario l'autore scrive: «L'arte è lo scopo ultimo della mia vita»; «Vivere senza scrivere non vivo, se mai prendo a tempo la polmonite».¹⁰⁴ A vent'anni, al suo professore Augusto Monti dice: «Scribacchio, vomito poesie, per avere un terreno, un punto su cui fermarmi e dire, "Sono io". Per provare a me stesso di non essere nulla».¹⁰⁵ E a T. Pinelli: «Il letterato...non vede che i libri, non sa più vivere che per e con i libri, ragiona con i libri, sente coi libri, ama coi libri, dorme mangia sempre coi libri: Cesare Pavese, insomma, l'uomo libro».¹⁰⁶

¹⁰¹ Pavese 1966, 37.

¹⁰² Gioanola 1972, 23-25.

¹⁰³ Gioanola 2003, 61-78.

¹⁰⁴ Pavese 1952, 92.

¹⁰⁵ Pavese 1966, 146.

¹⁰⁶ *Ivi*, 135.

È evidente come, spinto dagli entusiasmi giovanili e dalla ricerca di una propria identità, Pavese venga a fondere il proprio progetto estetico con la vita, che, d'ora in avanti, diverrà ispirazione continua di lezioni poetiche e spunti letterari.

Le lettere adolescenziali sono un compendio di discussioni teoriche, tentativi poetici, progetti letterari e scoperte di lettura. Lo studio rappresenta quell'attività dove la solitudine non è un peso, anzi, diviene attiva. Scrive al professor Monti nell'agosto del '26 informandolo, con un certo orgoglio intellettuale, dei suoi lavori in corso:

Ma alla fin fine, se lo debbo dire, io penso che a dischiudermi la vita sono stati in gran parte i libri [...]. Studio il greco per potere bene un giorno conoscere anche la civiltà omerica, il secolo di Pericle, e il mondo ellenista. Leggo Orazio alternato a Ovidio [...]. Studio il tedesco sul Faust, il primo poema moderno. Divoro Shakespeare, leggo il Boiardo e il Boccaccio alternati, tutto il rinascimento italiano, e finalmente la *Légende des Siècles* e le *Foglie d'erba* di Walt Whitman, questo è il più grande.¹⁰⁷

Dopo la laurea in Lettere all'Università di Torino con una tesi su Walt Whitman, gli anni '30 segnano il periodo della scoperta della letteratura americana. Pavese si dedica con ostinazione quasi morbosa al lavoro, che rappresenta ai suoi occhi l'unico mezzo di riuscita rispetto a una realtà esterna che sente come distante ed estranea al proprio sè. In tal senso, Rusi parla della difficoltà ad intrattenere un rapporto equilibrato col reale, dal quale l'autore si sente costantemente escluso e fin alienato. Si spiegherebbe allora l'estrema ed ossessiva dedizione al lavoro, che l'autore utilizza come "via di fuga" da un mondo percepito come terribilmente distante.¹⁰⁸

Al 1931 risale la prima stesura della raccolta di poesie *Lavorare stanca* (1936), primo effettivo componimento che segna un esordio autoriale nel mondo della letteratura. Pavese legge un numero impressionante di libri, di cui abbiamo prova tramite l'elenco dei volumi che si fa inviare dagli Stati Uniti dall'amico italo-americano Chiuminatto. In una delle lettere a quest'ultimo dice: «Sai, ho ricevuto il pacco dei dieci volumi e quello degli otto. Ora sono

¹⁰⁷ *Ivi*, 26-27.

¹⁰⁸ Per quanto riguarda la concezione del rapporto che Pavese intrattiene col reale, si rimanda all'opera *Il tempo-dolore* di Rusi (1985, 41-64), che affronta la difficoltà pavesiana del sentirsi "parte" della realtà circostante, vista come estranea e perennemente distante.

così esausto che alle volte dimentico di respirare, eppure, sta sicuro per il 1° ottobre riavrà i libri».¹⁰⁹

In questo periodo, inoltre, Pavese si appassiona alla pratica della traduzione prediligendo in particolare i testi americani della seconda metà dell'800 e del primo '900. Note sono le sue traduzioni di *Moby Dick* di Melville, *Dark Laughter* di Anderson e *Dedalus* di James Joyce, accompagnate, inoltre, sulla rivista *La Cultura*, da diversi saggi critici dedicati ad autori americani pubblicati tra gli anni '30 e '34.¹¹⁰ Inoltre, nel 1951 esce postumo *La letteratura americana e altri saggi*, antologia che raccoglie tutti gli articoli e i saggi scritti da Pavese tra gli anni '30 e '50, ove primeggia un'abbondante spazio dedicato alla letteratura americana.¹¹¹ L'americanismo rappresenta per il giovane Pavese la scoperta di una letteratura che si propone entro uno spontaneo rapporto con l'esistenza. Si tratta del cosiddetto mito della «vitalità», secondo il quale chi scrive non può fare a meno di inserire nel proprio operato il legame di dipendenza che ha con la propria vita personale, tanto che l'opera di uno scrittore risulterà illeggibile se si prescinde dalla sua problematica umana.¹¹² Pavese trova così negli americani la realizzazione di una personalissima necessità, che è al contempo profondamente difficile da compiersi: portare dentro la superficie della pagina la profondità dell'esperienza personale. Per l'autore «accorgersi che la vita è più importante che il pensiero, significa essere un letterato, un intellettuale».¹¹³ Lo sforzo di rendere sé stessi nel proprio operato risulta, allora, il vero punto in comune con gli americani.

Negli anni successivi, Pavese intraprende una collaborazione con la casa editrice Einaudi a Torino, continuando intanto a scrivere poesie (molte di esse raccolte in *Lavorare stanca*) e cimentandosi nei primi racconti. Nel maggio 1935 viene arrestato a causa di alcune lettere che proverebbero un suo legame con Altiero Spinelli ed altri antifascisti. Processato e ritenuto colpevole, è condannato a tre anni di confino presso il carcere di Brancaleone Calabro, ottenendo più avanti una riduzione della pena a qualche mese di prigionia.¹¹⁴ È in questo periodo che inizia a registrare in un diario, *Il mestiere di vivere*, le sue idee sulla letteratura, i suoi pensieri e i suoi disagi esistenziali. A detta di Carteri, il confino a Brancaleone segna lo spartiacque della vicenda artistico-letteraria pavesiana grazie alla

¹⁰⁹ Pavese 1966, p. 33.

¹¹⁰ Capasa 2002, 9-12.

¹¹¹ Gigliucci 2001, 10-11.

¹¹² Per un maggiore approfondimento sul mito della vitalità americano, si veda Capasa 2002, 9-33.

¹¹³ Pavese 1952, 225.

¹¹⁴ Gigliucci 2001, 12-14.

scoperta da parte dell'autore del mito, che lo porterà ad addentrarsi nel grande labirinto degli studi etnologici.¹¹⁵ Questi ultimi saranno bacino fondamentale da cui trarre ispirazione per lo sviluppo della propria poetica.

Negli anni successivi al confino si verifica il passaggio decisivo dalla poesia alla prosa narrativa. In questo periodo verranno pubblicati alcuni dei principali romanzi tra cui *Paesi tuoi*, *La bella estate*, *Il carcere*, *La spiaggia*. Gli anni dal '40 al '45 sono quelli della guerra, a cui Pavese risponde con l'isolamento in sé stesso e nella scrittura. Il lavoro editoriale presso l'Einaudi porta l'autore a trasferirsi a Roma, nonostante la difficoltà per il distacco dalla sua Torino. Viene inoltre richiamato alle armi, ma, riconosciutagli la malattia dell'asma, gli viene concessa una convalescenza di sei mesi, periodo durante il quale, assieme a quello della Resistenza italiana (a cui non prenderà parte), Cesare si rifugia sulle colline piemontesi, mentre gli amici sono partiti per la guerra partigiana. Dapprima trova riparo nel Monferrato, presso la sorella, poi nel convitto dei padri Somaschi, dove medita e si dedica a uno studio assiduo, riscoprendo in sé un'intensa spiritualità che molto deriva da un ritrovato rapporto con la natura. In una pagina de *La casa in collina*, romanzo che molto trae dalle vicende personali di quegli anni, Pavese scrive:

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... Quella specie di sordo rancore in cui si era conclusa la mia gioventù, trovò con la guerra una tana e un orizzonte.¹¹⁶

Questo periodo di isolamento e chiusura in sé stesso sarà accompagnato da uno stringente senso di colpa per la mancata partecipazione alla causa italiana, di cui riporterà i dubbi angosciosi ne *La casa in collina*, attraverso la figura di Corrado, un apatico professore che risponde alla guerra isolandosi nelle colline torinesi.

Al termine della Resistenza, Pavese rientra a Torino, dove s'iscrive al PCI e inizia una collaborazione col giornale dell'Unità. Gli ultimi anni sono caratterizzati da un lavoro

¹¹⁵ Carteri 1991, 9.

¹¹⁶ Pavese 2020, 98.

intenso che va di pari passo con la pubblicazione di diversi romanzi e raccolte, tra cui *Feria d'agosto*, *Dialoghi con Leucò*, *Il compagno*, *Il diavolo sulle colline*, *La casa in collina* e *Tra donne sole*. Si reca frequentemente a Santo Stefano Belbo, dove, ritornando nei luoghi della propria infanzia, si sofferma ad affinare i ricordi di un tempo in vista della stesura del suo ultimo romanzo, *La luna e i falò*, che appare nell'aprile del 1950.

Fra il 26 e il 27 agosto, Cesare Pavese si suicida ingerendo barbiturici in una stanza d'albergo a Torino, lasciandoci per iscritto sulla prima pagina de *I dialoghi con Leucò* le seguenti parole: «Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi».¹¹⁷

Soggettività del paesaggio letterario pavesiano

Nel primo capitolo dell'elaborato, il tema del paesaggio ha assolto un ruolo centrale, specie per quanto riguarda la sua trattazione in ambito letterario. Di fondamentale importanza risulta, allora, in questa sede, ribadire la sostanziale differenza che distingue il paesaggio letterario dalla semplice descrizione letteraria. Quest'ultima, frutto della visione o del gusto di una data società o epoca, è da considerarsi meramente convenzionale e stereotipata, oltre che derivata da uno sguardo puramente oggettivo e spersonalizzato. Contrariamente, il paesaggio letterario ha la particolarità di inserirsi invece entro una dimensione profondamente *soggettiva*, figlia dello sguardo specifico di un Io osservatore, che, con la sua individualità, viene ad arricchirlo della propria componente umana, costellata dalla miriade di pensieri, emozioni e impressioni interiori che lo contraddistinguono.¹¹⁸

Alla luce delle considerazioni sul legame paesaggio-soggettività, risulterà semplice immaginare quanto il paesaggio pavesiano possa risultare *individuale*, dunque legato alla sfera soggettiva dell'autore, al suo bagaglio personale di concezioni, pensieri ed esperienze vissute. Per una compiuta analisi del paesaggio de *La luna e i falò*, si ritiene dunque opportuno analizzare la poetica dell'autore, sulla base della convinzione che, se ogni

¹¹⁷ Pavese 1947, 125.

¹¹⁸ Jakob 2005, 39-40.

paesaggio in letteratura è specificamente *soggettivo*, risulteranno fondamentali le concezioni teoriche del suo autore, la cui poetica rappresenta lo strumento migliore per giungere al cuore del suo pensiero. Si osserva, inoltre, che l'analisi del pensiero pavese è risultata particolarmente ricca e stimolante specie grazie al prezioso lavoro effettuato da Pavese stesso di esplicitazione del proprio pensiero e delle proprie credenze per iscritto. Quanto sopra esposto emerge in maniera particolarmente significativa sia in un'opera più sorvegliata come *Feria d'Agosto* (che l'autore stesso volle delineare come compendio teorico della propria poetica), sia sottoforma di scritti epistolari privati o di pagine di diario (come *Il mestiere di vivere*), dove si enuncia, nel suo insieme, la poetica stessa dell'autore.

Poetica

Il rapporto intercorso col mito nell'esistenza di Cesare Pavese fu ricco e duraturo. Com'è ben noto, l'autore fu un avido lettore e uomo di cultura, tanto che dedicò la vita intera all'esplorazione intellettuale di generi letterari, storici e filosofici di natura svariata. È forse però in coincidenza con un momento particolare della propria esistenza che Pavese avvicina i suoi interessi alle sorgenti di quello che, più avanti, lui stesso elaborerà entro una vera e propria poetica: il *pensiero mitico*. Durante, infatti, il confino a Brancaleone Calabro, tra l'agosto 1935 e il marzo 1936, l'attenzione di Pavese, solo, precario e dolorosamente isolato, si accosta al mito classico, partendo dallo studio delle antiche colonie greche insediatesi nel sud Italia a partire dall'VIII sec. a.C.¹¹⁹ L'osservazione del misterioso e selvaggio paesaggio calabrese incanta Pavese, e lo conduce ad un riscoperto interesse per le società primitive che, come quella greca, si pongono agli antipodi della civiltà umana. Così, immerso nella monotonia delle giornate di isolamento, si lascia suggestionare dall'ambiente circostante che lo riporta con l'immaginazione in un tempo sospeso:

La gente di questi paesi è di un tatto e di una cortesia che hanno una sola spiegazione: qui, una volta, la civiltà era greca. L'ospitalità è intatta. Niente è più greco di queste regioni abbandonate.

¹¹⁹ Gioanola 1972, 48-56.

Anche i colori della campagna sono greci. Rocce rosse o gialle, verdechiaro o di fichiindiani e agavi, rosa di leandri e gerani, a fasci dappertutto e colline spelacchiate brunoverdi.¹²⁰

Il groviglio dell'intenso paesaggio calabrese, unito ad un tempo che pare sospeso, accompagnano lo scrittore nella scoperta degli studi etnologici, che giungeranno alle loro più intense riflessioni a partire dagli anni '40. Va aggiunto, inoltre, che l'approfondimento di tali studi viene a intrecciarsi ad un periodo esistenziale particolarmente doloroso per Pavese, durante il quale l'autore sviluppa la propria personale ideologia del destino tragico dell'uomo.¹²¹ In aggiunta, infatti, al periodo di isolamento a Brancaleone si pone, specularmente, un altro momento di isolamento, che indurisce la sensazione di solitudine nell'animo dell'autore.¹²² Si tratta del periodo resistenziale durante il quale gli amici sono impegnati nella lotta civile, e l'Italia dei valori civili si arma in difesa del nemico nazifascista. L'autore è tra i pochi che, di fronte al fermento e all'azione comune, prende le distanze, isolandosi, e concentrando i propri sforzi sulla ricerca intellettuale. Pavese dedica il suo tempo allo studio e all'affinamento delle sue teorie, ma, al tempo stesso, vive i suoi interessi come colpevoli, come una via di fuga dalle responsabilità politiche e civili: «La passione smodata per la magia naturale, per il selvaggio, per la verità demoniaca di piante, acque, rocce e paesi, è un segno di timidezza, di fuga davanti ai doveri e agli impegni del mondo umano».¹²³

Durante gli anni '40, rifugiato tra le colline piemontesi e lontano dalle minacce della guerra, Pavese riflette sul mito sia in relazione alla tradizione classica, sia in rapporto a una rilettura ermeneutica dei testi di antropologia e storia delle religioni. Tale operazione lo condurrà a un ripensamento del mito tutto individuale, che lo porterà a concentrarsi soprattutto sul fenomeno dell'irrazionale nelle culture dei popoli primitivi.¹²⁴

L'operazione condotta da Pavese sugli studi etnologici va ricordata per il suo carattere di profonda modernità, specie in relazione al contesto storico culturale dell'epoca in cui

¹²⁰ Pavese 1966, 52.

¹²¹ Venturi 1938, 75-79. A proposito della delineazione della propria poetica, Pavese riassume alcuni tra i principali momenti della sua ricerca (tra cui in particolare la teoria sul destino nefasto dell'uomo) nei due saggi *La poetica del destino e Il mito*.

¹²² Gioanola 2003, 61-78.

¹²³ Pavese 1952, 350.

¹²⁴ Gioanola 2003, 11-17.

l'autore si colloca.¹²⁵ La ricerca sul mito da parte di Pavese si pone, infatti, in controtendenza rispetto agli atteggiamenti materialistici e razionalistici del suo tempo, per allinearsi, invece, al movimento modernista che in quegli anni comincia a diffondersi in tutta Europa, e che va di pari passo alla corrente di pensiero tedesca del nichilismo.¹²⁶ È importante rendersi conto come l'operazione culturale di recupero del pensiero europeo sul mito condotta da Pavese si collochi su un piano di originalità e autonomia, rappresentando un'impresa che la maggior parte degli scrittori italiani a lui contemporanei mai avrebbe intrapreso nel periodo storico del dopoguerra.¹²⁷ A tal proposito, Gianni Venturi sottolinea il carattere di modernità che contraddistingue Pavese rispetto agli autori del suo tempo, affermando che:

Nel momento più acutamente impegnato della nostra letteratura italiana del dopoguerra, Pavese osa introdurre nella chiara e trionfante ideologia marxista un mondo magico, al limite dell'irrazionale che nessuno voleva o poteva ammettere, dai teorici e critici marxisti a quelli cattolici.¹²⁸

Inoltre, in collaborazione con il marxista Ernesto De Martino, Pavese partecipò alla redazione della nota "collana viola" (1948-1956), altrimenti detta *Collana di studi religiosi etnologici e psicologici*, edita da Einaudi.¹²⁹ L'opera introdusse in Italia temi allora pressoché sconosciuti (etnologia; storia delle religioni; antropologia; psicologia religiosa, etc...), che, nel clima culturale della ricostruzione del dopoguerra non fu lungi dal suscitare un consistente numero di critiche, dai marxisti più ortodossi di sinistra, come dai crociani di destra. La collana apriva infatti uno spazio scandaloso per l'Italia dell'epoca, proponendo la potenza fascinosa del mito e le diversità culturali dei popoli antichi. Temi basati su irrazionalismo, magia e primitivismo che, di fronte all'esigenza di risposte concrete agli

¹²⁵ Belviso 2017, 251-254.

¹²⁶ Per un ulteriore approfondimento sul legame tra pensiero pavesiano, modernismo e nichilismo tedesco si veda Belviso 2017, 251-271.

¹²⁷ Venturi 1938, 78.

¹²⁸ *Ivi*, 78-79.

¹²⁹ Vergari 2023, 245-250; Pizza 2022, 299.

orrori della guerra e di soluzioni pratiche per la ricostruzione, faticarono ad essere accolte nel panorama intellettuale dell'epoca.¹³⁰

Pavese stesso in *Discussioni etnologiche*, apparso nel suo volume *La letteratura americana e altri saggi*, sottolinea i dubbi di Franco Fortini di fronte al recupero che in quegli anni si stava compiendo in Europa delle tematiche su primitivismo ed etnologia, difficilmente accoglibili da parte del pensiero socialista, specie di fronte ai tragici esempi che la recente storia aveva generato.¹³¹

Dice invece Franco Fortini che l'interesse desto in tutto il mondo per le cose etnologiche e la mentalità primitiva, per ogni manifestazione mistica, magica, irrazionale, lo preoccupano assai, in quanto non si possono facilmente scordare guasti politici prodotti da una recente cultura irrazionalistica e in fondo folcloristica.¹³²

I guasti politici di cui parla Fortini vanno riferiti alle derive autoritarie di quei regimi totalitari del '900 che, come il nazismo, avevano utilizzato l'irrazionalismo e il recupero del passato mitico per i propri bassi e delittuosi scopi. Furio Jesi, nel suo saggio *Mito e linguaggio della collettività*, espone il caso del nazismo a titolo d'esempio.¹³³

È importante sottolineare che il percorso di studi intrapreso da Pavese venne mal compreso, contribuendo a formulare nei confronti della sua opera l'accusa di "decadentismo" da parte della critica marxista. Accusa con la quale si voleva indicare una narrativa più focalizzata sui conflitti intimi della coscienza e del sentimento che su quelli reali della società e della storia attuale. È da tale accusa che, per decenni, non è stato

¹³⁰ Lagazzi 2019, 97-103. A proposito dell'impatto che la teoria del mito pavesiana ebbe sul contesto storico-letterario dell'epoca, si veda anche Caputo (2001, 203-205); Cevolini (2009, 519) e Panza (1993, 210-214).

¹³¹ A tal proposito, si veda Traina 2014, 28-29.

¹³² Pavese 1962, 353.

¹³³ Jesi (1968, 35-44) propone una distinzione tra mito "genuino" e "tecnicizzato", analizzando come diversi atteggiamenti nei confronti del passato mitico possano provocare esiti profondamente divergenti. Per tale motivo, afferma Jesi, andrebbe compiuto un uso spontaneo del mito, di contro ad un utilizzo tecnicizzato di esso, che rischierebbe di farsi portatore di esiti negativi ed essere utilizzato dalla propaganda politica per scopi delittuosi e in linea con ideologie radicali.

possibile, secondo Bellini e Mazzoni, cogliere adeguatamente il pensiero pavese sul mito.¹³⁴

In linea col parere di Pautasso si ritiene che le accuse di estraneazione dell'autore dai problemi del proprio tempo vadano di fatto riconsiderate e analizzate alla luce della complessità del personaggio Pavese.¹³⁵ Come suggerisce il critico, non si deve incorrere nell'errore di ridurre Pavese all'etichetta del disimpegno.¹³⁶ L'autore andrebbe anzi riconsiderarlo come uno scrittore che mai si allontanò davvero dalle difficoltà del proprio tempo, di cui sempre tentò di comprendere le cause, spingendosi semmai a ricercarle nelle radici della storia e del mondo primitivo, comprendenti a loro modo un analogo fondo tragico.¹³⁷

Per una migliore comprensione della teoria pavese, è ora utile recuperare alcuni dei punti cardine del pensiero modernista, che si collocano poi alla base delle concezioni sul mito elaborate da Pavese stesso.¹³⁸

La teoria modernista sostiene anzitutto l'esistenza di una sostanziale distanza tra la vera natura dell'uomo, di carattere primitivo e complesso, e la civiltà moderna, lontana dalle origini dell'umanità e dedita a una logica del progresso. A partire da questa concezione, gli scrittori modernisti elaborano uno spiccato interesse per lo studio delle origini mitiche dell'uomo, per quel tempo ancestrale in cui l'individuo viveva in profondo contatto con la natura. Il ritorno dell'attenzione al primitivismo e alle culture dei primi popoli conduce Pavese ad un riscoperto interesse per la dimensione *irrazionale* dell'uomo, connessa in particolare a quella dell'età infantile. L'incessante ricerca di un equilibrio tra irrazionalità e razionalità, fanciullezza e maturità, costituisce uno dei nodi cardine del pensiero pavese, rappresentando forse il suo elemento di maggior modernità.

Scrive Pavese:

¹³⁴ Bellini e Mazzoni 1999, 6-9.

¹³⁵ Pautasso 2000, 48-92.

¹³⁶ Riguardo alla questione della mancata partecipazione di Pavese alla guerra e alla Resistenza si rimanda al saggio di Cellinese, *Pavese e le Langhe aldilà della storia* (2003, 87-100). Al riguardo, l'autrice parla di un'astensione dalla guerra non come rifiuto della storia, ma come programma di ricerca del mito nella storia.

¹³⁷ Pautasso 2000, 187-188.

¹³⁸ Per quanto riguarda il dibattito sul modernismo, da qui in avanti riformulo le considerazioni di Belviso 2017, 251-271.

Piangere è irrazionale. Soffrire è irrazionale. [...] Il tuo problema è dunque valorizzare l'irrazionale. Il tuo problema poetico è valorizzarlo senza smitizzarlo. [...] Le tue creazioni le trai dall'informe, dall'irrazionale e il problema è come portarle alla consapevolezza. [...] La tua modernità sta tutta nel senso dell'irrazionale.¹³⁹

Accogliere nella propria esistenza il manifestarsi del mito significa lasciarsi condurre da un atteggiamento irrazionalistico. Il mito presuppone infatti la presenza nella coscienza di una serie di immagini latenti che, nell'istante in cui vengono stimolate o recuperate, acquistano potere sul nostro inconscio. In aggiunta, come espresso dall'autore stesso, l'individuo dovrà poi compiere un passo successivo per far sì che tali immagini assurgano a uno stato di *consapevolezza*. La miglior riuscita di tale passaggio non potrà che esser compiuta dal poeta, che, nel suo operare, dovrà però assicurarsi di seguire un processo spontaneo e non forzatamente costruito. Afferma Pavese: «Senza dubbio l'irrazionale è l'enorme *réservoir* dello spirito, come i miti lo sono delle nazioni. Le tue creazioni le trai dall'informe, dall'irrazionale, e il problema è come portarle alla consapevolezza».¹⁴⁰

Le ricerche di Pavese concentrano il proprio interesse, in particolare, sugli scritti di alcuni dei massimi pensatori del XX secolo, e di cui Jesi ben ricostruisce le tappe fondamentali del pensiero.¹⁴¹ Pavese ripercorre infatti un viaggio intellettuale alla scoperta delle teorie di Kerényi, Rilke, Nietzsche,¹⁴² Lévy-Bruhl, Klages, Mann, Eliade, Stefan George, Frobenius, ma anche degli antichi Eraclito, Platone, Erodoto, fino a giungere al filone della psicanalisi con Jung e Freud. La maggior fonte però di ispirazione per le ricerche pavesiane viene a identificarsi col pensiero di due autori fondamentali: Frazer, con la sua opera di etnologia e storia del primitivismo *Il ramo d'oro* (1900), e il filosofo napoletano del '700 Gianbattista Vico, in particolare con *La scienza nuova* (1725; 1730; 1744).

Dopo aver brevemente abbozzato un quadro dell'operazione di ricerca condotta da Pavese sul tema del mito e avere inquadrato il ruolo fondamentale di moderno operatore culturale che l'autore assunse rispetto al proprio tempo, proponiamo ora di soffermarci sui principali temi della poetica del mito pavesiano. Essi sono naturalmente collegati tra loro da un filo

¹³⁹ Pavese 1952, 250.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ Jesi 1968, 35-44.

¹⁴² Per un più approfondito studio sulle influenze del pensiero nietzschiano su Pavese si consulti Belviso 2017, 251-271.

logico e intuitivo che Pavese stesso giunse a costruire, ma si collocano, soprattutto, alla base teorica del tema centrale della nostra ricerca: il paesaggio. Effettivamente, la cura che Pavese dedicò alla resa dell'elemento paesaggistico nelle proprie opere non può essere pienamente compresa senza un approfondimento del pensiero teorico autoriale, che, come precedentemente affermato, risulta fondamentale nello studio del paesaggio letterario di qualsivoglia scrittore.

Rustico e selvaggio

Il primo tassello del pensiero pavesiano sul mito che qui si propone, e che si situa alla base dell'interesse di Cesare Pavese per l'elemento del paesaggio, è la *rusticità*,¹⁴³ da intendersi nel suo legame col concetto di *selvaggio*. Quest'ultimo, stante alla base della natura "barbarica" e ferina dell'uomo, appartiene unicamente alla sfera dell'irrazionale e del pulsionale, e viene, per tale motivo, a collocarsi entro una dimensione terrificata, violenta e inquietante, ma che, allo stesso tempo, rappresenta per l'individuo una forte componente di attrazione. A partire dalle letture di Giambattista Vico, Pavese mutua l'idea di un eterno legame tra il selvaggio e la terra, il mondo, appunto, del *rus*. La campagna (*rusticitas*) è il luogo originario dove risiede il legame primordiale tra uomo e natura. Si tratta di un mondo magico e ancestrale, ricco di superstizioni e rituali d'impronta pagana, che racchiude in sé il carattere istintivo, pulsionale e sanguigno dell'uomo, definibile, appunto, come "selvaggio".¹⁴⁴

Va notato che il tema è per altro una costante che si ritrova in forme diverse nell'opera pavesiana, e in particolare nei suoi personaggi. Che si tratti infatti di abitanti civilizzati provenienti dalla città o rudi contadini di campagna, le anime pavesiane nascono in sé, in contrasto al loro carattere logico e razionale, una natura irrazionale, istintuale e alle volte persino distruttrice.¹⁴⁵ Basti pensare alla furia omicida di Talino di *Paesi tuoi*, impetuoso contadino che uccide per cieca gelosia la propria sorella con un tridente in un episodio dagli

¹⁴³ A proposito del tema del mito della terra, si veda Moscè 2004, 24-27.

¹⁴⁴ La Rosa 1996, 54-58.

¹⁴⁵ A proposito del tema del selvaggio, Gigliucci (2001, 135) parla di *Paesi tuoi* come «una discesa nel primitivo-irrazionale», definendo il personaggio di Valino come l'emblema di tale componente.

echi di drammaticità teatrale, che, mescolati agli odori di campagna, polvere e sangue, conferiscono alla scena un effetto di rara potenza:

Talino aveva fatto due occhi da bestia e, dando indietro un salto, le aveva piantato il tridente nel collo. [...] Mi ricordo che tutto il sudore mi era gelato addosso e che anch'io mi tenevo la mano sul collo, e che Ernesto l'aveva già presa alla vita e Gisella pendeva, tutta sporca di sangue, e Talino era sparito. [...]. Il fango dov'era caduta faceva spavento, così nero; e la strada fino al grano era sempre più rossa, più fresca.¹⁴⁶

Si noti il non casuale uso del sostantivo “belva” accostato al personaggio di Talino che nella sua violenza ferina perde ogni connotato umano per accostarsi alla brutalità animale del selvaggio, elemento che racchiude l'irrazionale nella sua pienezza. Afferma infatti Pavese:

Tornano in mente i pensieri sul selvaggio superstizioso [...]. Se ne conclude che il selvaggio non è nulla senza una concezione magica del mondo, senza la possibilità che esso influisca su noi in modi non razionali, non misurabili, non prevedibili.¹⁴⁷

Gli esempi sulla natura violenta e istintuale dei personaggi pavesiani sono numerosi. I morti delle vittime di guerra de *La casa in collina*, ad esempio, costellano il testo con una patina oscura, simboleggiando l'insensatezza della guerra e della violenza umana che ne sta alla base. Un altro caso è quello delle vittime de *La luna e i falò*. Si pensi al raptus di follia del contadino Valino, che, preso da una cieca rabbia, uccide nonna e zia, dà fuoco alla propria casa e si suicida impiccandosi. A fare da eco all'evento tragico, si pone la reazione del piccolo Cinto, il cui tono tentennante, reso da frasi brevi e asciutte, accostate ad un periodare veloce, rende pienamente il terribile stato di paura sopraggiunto di fronte alla furia omicida del proprio padre:

¹⁴⁶ Pavese 2001, 78.

¹⁴⁷ Pavese 1952, 343.

– 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...

Cinto ansimava, mugolava, era tutto nero e graffiato. S'era seduto nella polvere sui miei piedi, mi stringeva e ripeteva: – il papà si è impiccato nella vigna, ha bruciato la casa...anche il manzo. I conigli sono scappati, ma io avevo il coltello... È bruciato tutto, anche il Piola ha visto... (L.F., 873).¹⁴⁸

E ancora, a fare da cupo sfondo alle fila del romanzo, si colloca la morte tragica di Santa, uccisa da una brutale rappresaglia partigiana per aver fatto da spia con i fascisti.¹⁴⁹ Infine, un esempio tratto da un contesto cittadino può essere rappresentato dagli atteggiamenti focosi dei personaggi de *Il compagno*, che, per assopire i dolori della propria instabile quotidianità, affogano le loro serate in scatenate ebbrezze, tali da renderli irosi e sempre pronti al conflitto.

Lo scatenamento delle passioni primitive avviene così a livello della sfera irrazionale e pulsionale dell'uomo, che, fuori dal controllo logico delle proprie azioni pare assimilarsi all'essere animale.¹⁵⁰ Tale convinzione pavesiana deve sicuramente molto della sua influenza all'eco delle letture del Frazer del *Ramo d'oro*, oltre che a *La mitologia primitiva* di Lévy-Bruhl, che delineano a fondo i temi mitici della campagna e dei suoi riti ancestrali.¹⁵¹ A dimostrare la profondità di tale influenza, in aggiunta agli esempi narrativi sopra esposti, si uniscono a titolo d'esempio anche diverse poesie di *Lavorare stanca*, oltre che molteplici dialoghi de *Dialoghi con Leucò*. Per ciò che concerne il tema del selvaggio, infatti, non possono non esser citati due dialoghi cardine: *L'uomo-lupo* e *La belva*. Quest'ultimo racconta l'incontro tra il

¹⁴⁸ La sigla L.F. sostituisce la dicitura *La luna e i falò* (in bibliografia cfr. Pavese 1949).

¹⁴⁹ Riguardo al legame tra morte e campagna, da leggersi attraverso il prisma dell'istintività irrazionale dei personaggi pavesiani contadini, si veda La Rosa 1996, 54-56.

¹⁵⁰ A detta di Gigliucci (2001, 132-137), Pavese identifica la vita contadina con la sfera della violenza e del pulsionale prendendo ispirazione in particolare dalle considerazioni di Frazer de *Il ramo d'oro*. Inoltre, Gioanola (1972, 88-89) parla dell'importanza per Pavese della sfera istintiva e irrazionale, considerata il bacino da cui attingere per giungere all'essenza stessa della vita.

¹⁵¹ La Rosa 1996, 65.

giovane e bellissimo Endimione con la belva-Artemide e mostra potentemente il legame di attrazione che l'uomo prova nei confronti della sfera animale, stante, poi, alla base stessa della propria natura: «Mi risvegliai sotto la luna – nel sogno ebbi un brivido al pensiero ch'ero là, nella radura – e la vidi. La vidi che mi guardava, con quegli occhi un poco obliqui, occhi fermi, trasparenti, grandi dentro [...]. Nessuno le ha mai toccato il ginocchio. [...]. Né dio né l'uomo l'ha toccata».¹⁵² Altro esempio è rappresentato da *Il dio-caprone*, poesia nella quale trionfa un erotismo animale violento, raffigurante un caprone, simbolo della potenza sessuale e del sacrificio ad essa.¹⁵³ In conclusione, si leggano le considerazioni teoriche formulate dall'autore stesso, che, adottando strumentalmente il linguaggio dell'etnologia, parla del legame esistente tra memoria e istintivo in questi termini:

Che i nostri ricordi nascondano il capo, vuol dire appunto che attingono alla sfera dell'istintivo-irrazionale. In questa sfera – la sfera dell'essere e dell'estasi – non esiste il prima e il dopo, la seconda volta e la prima, perché non esiste il tempo. Ciò che in essa è, è: qui l'attimo equivale all'eterno, all'assoluto.¹⁵⁴

Panismo, nudismo e corporeità

In stretta correlazione con il tema del selvaggio e della *rusticitas* si collocano i temi del panismo e del nudismo, inscindibilmente legati al rapporto dell'uomo con la natura, oltre che alle sfere di irrazionalità e pulsione.¹⁵⁵ In merito a questo tema, gioca senza dubbio un ruolo essenziale tra le letture pavesiane la nota teoria dannunziana del panismo, il sentimento di unione gioiosa dell'uomo con la natura, generatore di un “senso del tutto”

¹⁵² Pavese 1947, 132.

¹⁵³ Pavese 1973, 109.

¹⁵⁴ Pavese 1946, 145.

¹⁵⁵ A proposito del tema dell'unione uomo-natura, cfr Gioanola (2003, 83-84). In aggiunta, Gigliucci (2001, 135) parla del legame “collina-mammella”, tema ricorrente nell'opera pavesiana e indicante la vicinanza ancestrale dell'uomo con la natura. Si vedano inoltre le considerazioni di Venturi (1938, 85-86).

armonioso e totalizzante.¹⁵⁶ Di qui le considerazioni autoriali tratte da *Feria d'agosto*, dove emerge in maniera evidente la ricerca da parte dell'io pavese di un contatto intimo tra il proprio corpo nudo e la natura, tale per cui la nudità diviene simbolo delle componenti umane di irrazionalità e sensorialità tipiche del tema mitico del selvaggio. Nel passo che si propone, il narratore trova un segreto e misterioso appagamento nell'atto dello spogliarsi nudo, durante il quale, prendendo il sole e divenendo radice e pianta, giunge ad un'unione selvaggia con la terra che lo avvolge. L'evento rivela un sentimento di ansia e turbamento, che evidenzia tutta l'intensità di un gesto che porta con sé gli echi di un'unione carnale. Di qui i termini «ansia», «foga», «sbigottimento», «inquieto», «smanioso», ecc., che richiamano inoltre al complesso rapporto di Pavese con la sessualità, sempre vissuta come una meta difficilmente raggiungibile a causa della personale convinzione di una propria esclusione da tale dimensione. In effetti, ciò che di più interessante emerge dal racconto è forse, aldilà dell'elemento del nudismo, il senso attrattivo di proibito che da esso deriva, e che nasce dalla scelta di abbandonarsi al selvaggio e a tutto ciò che quindi concerne la sfera della pulsione e dell'incontrollabilità:

Sono ormai giorni che passo nudo il pomeriggio sotto il cielo. Mi espongo e aggiro inquieto sull'erba e sul terriccio della pozza [...]. Ora mi spoglio anzi con foga, smanioso di ritrovarmi e riapparire, e il cuore mi batte violento. Ma nel battito c'è un'ansia, c'è l'attenzione di qualcosa, che scuote la mia solitudine. Voglio dire che lo faccio come sapessi d'esser visto.¹⁵⁷

Il contatto corpo-natura si rivela così azione potentemente attrattiva, metafora del godimento ideale tratto dell'unione carnale: «la natura non sopporta il nudo umano e con tutti i suoi mezzi si sforza, come fa coi cadaveri, di appropriarselo [...]. Così le resisto e insieme mi abbandono ai suoi sguardi con quel godimento che posso».¹⁵⁸ Infine l'idea del panismo, della fusione tra io e natura in un sentimento di totalità armoniosa, emerge con evidenza dalle parole dell'autore stesso, per il quale non sussiste alcuna diversità tra il proprio sé e la natura: «Ogni volta che stendo sull'erba le mie lunghe gambe e rovescio la

¹⁵⁶ L'influenza dannunziana emerge per altro da una lettera in cui Pavese stesso afferma: «La mia ambizione fu pure d'inserirmi nella illustre tradizione italiana, umanistica e perdigiorno che va dal Boccaccio a D'Annunzio [...]» (Pavese 1966, 218).

¹⁵⁷ Pavese 1946, 159.

¹⁵⁸ *Ivi*, 160.

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». ¹⁵⁹

È bene sottolineare in questa sede che, aldilà della complessiva opera pavese, il tema del panismo e del nudismo compare in maniera insistente specialmente nel romanzo *La luna e i falò*, dove, a fare da coro alla vicenda centrale, si pone un continuo e ripetitivo sentimento di attrazione del protagonista Anguilla per il proprio paese («sono io il mio paese»), che spesso giunge ad un vero e proprio desiderio di fusione con le colline langarole. ¹⁶⁰ Si legga il seguente passo, incentrato sul rapporto tra l'Io e il proprio luogo d'origine, che, nel legame con l'individuo che lo abita, giunge a una vicinanza tale da possederne addirittura una parte, nell'idea che il luogo in questione possieda “qualcosa di tuo”: «Un paese 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 aspettarti» (L.F., p. 784). In aggiunta, nella breve prosa intitolata *La Langa* il rapporto tra Io e campagna viene espresso nei termini di un'unione corporale:

E invece io ce l'avevo nella memoria tutto quanto, *ero io stesso il mio paese*. [...] Il mio sangue, le mie ossa, il mio respiro, tutto era fatto di quella sostanza e oltre me e quella terra non esisteva nulla. [...] Sapevo ch'io venivo di là, che tutto ciò che di quella terra contava era chiuso nel mio corpo e nella mia coscienza. ¹⁶¹

Proseguendo lungo l'opera pavese, si veda un esempio aggiuntivo del sentimento panico di fusione tra uomo e natura tratto da *Il mestiere di vivere*, dove l'attrazione per il paesaggio circostante giunge agli estremi di un desiderio (da parte dell'Io Pavese) di assimilarsi completamente alla collina osservata, entro una sensazione di unione totalizzante: «Volevo continuare, andare oltre, mangiarmi un'altra generazione, diventare perenne come una

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Gioanola (2003, 40) parla dell'attaccamento del protagonista de *La luna e i falò* nei confronti del proprio paese, visto come baluardo simbolico della propria identità. In aggiunta, l'autore sottolinea il carattere di “realtà assoluta” che l'elemento naturale della collina assume agli occhi del personaggio (oltre che di Pavese stesso). Quest'ultima viene infatti definita «metafora efficace dell'essere», equivalente dell'essenza umana. Ad intensificare la valenza simbolica di mito che la collina assume per Pavese è infine una citazione dell'autore stesso tratta dal suo diario: «Una piana in mezzo alle colline [...] t'interessa per l'evidente carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato» (Pavese 1952, 87).

¹⁶¹ Pavese 1946, 18-19.

collina».¹⁶² L'ossessione per l'elemento mitico delle colline prevede una volontà insistente dell'individuo di fusione con tale porzione di paesaggio. Volontà tale da giungere sino a un desiderio di possessione divorante per la stessa:

Davanti alla collina – stupenda – che m'incarogniva non poterne far nulla, esser costretto ad ammirarla e basta. L'idea di possederla, farla propria, di berne il segreto, d'incarnarmela, non riuscivo neanche a esprimerla. Mi spiegai col paragone del frutto: come un frutto si mangia e si assimila, così la collina.¹⁶³

Il concetto di nudismo si lega senza dubbio agli studi sul primitivismo di matrice modernista che alimentano il pensiero autoriale, e che focalizzano l'attenzione sullo stato aurorale e primigenio dell'individuo. Non da meno, l'autore si accosta ai concetti di titanismo, panismo e naturismo elaborati da uno dei suoi maggiori modelli, il poeta Walt Whitman, di cui apprezza in particolare la comunione con la natura, da intendersi come vivo spirito, energia e bellezza.¹⁶⁴ L'individuo, per giungere effettivamente al più vero e profondo contatto con la natura che l'ha creato, deve in qualche maniera ritornare alle origini del proprio sé, coincidenti appunto con la nudità. È inoltre attraverso il corpo, specie i cinque sensi, che all'uomo è dato di percepire la natura circostante e scovarvi il mistero mitico che in essa si cela.¹⁶⁵ Ne deriva che il proprio corpo diviene mezzo per giungere alla verità degli archetipi mitici presenti in natura, rappresentando per questo, paradossalmente, un acquisto di spiritualità.¹⁶⁶

In conclusione, il ritorno alla natura è un sogno destinato a fallire di cui Pavese stesso è ben consapevole. Ciò accade per il protagonista di *Nudismo*, frenato dal completare la propria esperienza regressiva di fusione con la natura, che gli si contrappone con le sue forze («la natura non sopporta il nudo umano»)¹⁶⁷ Allo stesso tempo, ne *La luna e i falò*, Anguilla, il cui nome stesso indica un animale che ritorna al luogo dove nacque per riprodursi, spera

¹⁶² Pavese 1952, 329 (il corsivo è mio).

¹⁶³ *Ivi*, 318.

¹⁶⁴ Pavese traduce il diario di Whitman, *Specimen days*, opera in cui emerge in particolare il tema del naturismo assieme all'ebbrezza del confondersi nudi con la terra e la natura selvaggia (cfr. Gigliucci 2001, 92).

¹⁶⁵ Gioanola 2003, 40.

¹⁶⁶ Riguardo al ruolo del corpo nell'opera di Pavese cfr. Gioanola 2003, 79-94.

¹⁶⁷ Pavese 1946, 160.

continuamente in un ritorno “totale” al proprio paese, a quel *nostos* in grado di iscriverlo una volta per tutte nel ciclo eterno del mito della campagna langarola.¹⁶⁸ Viselli, in un parallelo con l’Ulisse odissiaco, insiste sull’impossibile ritorno del protagonista che, una volta uscito dai confini collinari del proprio paese e aver scoperto il mondo esterno, non potrà più ricongiungersi al proprio luogo d’origine entro quel senso di unione armoniosa che aveva sperimentato durante l’infanzia.¹⁶⁹ Su tale impossibilità si concentrano anche Mencarini¹⁷⁰ e Spinazzola in *Itaca addio*. Spinazzola in particolare si sofferma sul protagonista Anguilla, che una volta rientrato dopo un viaggio al paese d’origine, matura un forte sentimento di delusione nel trovare il luogo di sempre completamente mutato rispetto ad un personale ideale del passato.¹⁷¹

Terra matrigna e religio mortis

Come si è potuto osservare, l’attenzione di Pavese per la dimensione naturale prende le mosse dagli studi antropologico-etnologici, oltre che da quelli dei classici. Si pensi a Tibullo, Orazio, Macrobio, come anche agli immancabili Lucrezio del *De rerum natura* e Virgilio di *Bucoliche* e *Georgiche*, fino ai più recenti e moderni poeti americani, oltre che al già citato D’Annunzio.

Seguendo la teoria di Battaglino, la campagna pavesiana non rappresenta l’idilliaco *locus amoenus* utilizzato anticamente come sfondo narrativo, né quel *secessus* armonioso, luogo di dolce isolamento e accoglienza a cui siamo stati abituati dalla letteratura classica. La *rusticitas* rappresentata da Pavese è, infatti, un elemento molto più sfaccettato e dai toni articolati, che è bene analizzare in tutta la sua molteplice complessità. A detta della scrittrice infatti «ciò che attrae è un *rus* apparentemente *amoenus*, che diviene progressivamente *horridus*, metamorfizzandosi in un contesto ferino e violento».¹⁷² Ci si aspetterebbe a questo punto uno spontaneo moto di fuga da parte dell’uomo, che, normalmente, di fronte all’“attacco”

¹⁶⁸ Spinazzola 2001, 96.

¹⁶⁹ Viselli 2012, 1-10.

¹⁷⁰ Mencarini 2014, 221-226.

¹⁷¹ Spinazzola 2001, 96.

¹⁷² Battaglino 2020, 1-13.

della selvaggia e paurosa natura fa di tutto per mettersi istintivamente in salvo. L'elemento di curiosità su cui però s'intende porre l'attenzione è rappresentato dal moto di *attrazione*, se non addirittura di tentazione e seduzione, che l'individuo pavese prova nei confronti di una natura che definiremo ora terrificata, ora materna. L'ambivalenza dei connotati assume, dunque, a nostro riguardo, uno degli aspetti più interessanti della poetica pavese, che avremo modo di cogliere più dettagliatamente anche nel romanzo d'analisi del presente elaborato, *La luna e i falò*.

Va aggiunto ora che la duplicità della natura pavese non finisce col risolversi entro la semplice dicotomia sopra esposta, ma necessita di essere analizzata ulteriormente a livello della componente "matrigna" e negativa che la connota in antitesi al suo lato materno. Come spiegare dunque il richiamo dell'uomo per l'aspetto terrifico dell'ambiente? Quale verità si nasconde dietro una simile connessione? A nostra detta, non potremmo concentrare la nostra attenzione se non sull'elemento a noi esseri umani più palesemente noto assieme a quello della vita: la *morte*. Quella che Jesi definisce come una vera e propria "*religio mortis*" pavese,¹⁷³ altro non sarebbe che una profonda e ricorrente ossessione di Cesare Pavese per la morte, elemento che fa da sfondo, velatamente o trionfalmente (sempre in senso profondamente tragico), alla sua opera intera.

Se la natura è madre di tutti gli esseri umani e rappresenta l'elemento di vita, nutrimento e fecondità, essa è però, al contempo, punto di non ritorno. Da luce originaria a buio conclusivo, la terra genera e riassorbe in sé, richiamando la vita alla morte. Essa, impassibile e aldilà dell'umano, fa scorrere le stagioni entro un ciclo continuo che attende il compiersi dell'ordine cosmico basato sull'alternanza vita-morte. Gli scritti pavese sono intrisi, non a caso, di sangue versato alla madre terra, sacrifici e riti propiziatori nei confronti di un'entità misteriosa da cui trarre godimento ma da cui, al contempo, diffidare. Odori, suoni, luci e colori, ogni elemento del paesaggio di Cesare Pavese si carica di un incancellabile senso di mistero, che verrà a palesare la sua essenza nel momento culminante della tragedia, tramite l'ineluttabile morte. Si tratta, per altro, dello stesso *fil rouge* individuato nella trattazione sul

¹⁷³ In riferimento al concetto di *religio mortis* pavese elaborato da Jesi, cfr. Jesi 1968, 131-160. Inoltre, in polemica allo scritto di Jesi si pone Suardi (2012, 1-7), che rinnega l'idea di un Pavese attratto dal nichilismo a tal punto da adottarlo come stile di vita. Piuttosto, Suardi rinvia l'interesse di Pavese per il tema della morte ai suoi studi del pensiero nichilista tedesco, oltre che del trascendentalismo americano.

selvaggio, il polo di nascosta violenza e matrice ferina che si cela in ciascun essere umano e che porta, ai suoi estremi, al versamento di sangue nella morte.

In conclusione, è possibile affermare che Pavese rappresenti l'*angulus* agreste entro una modalità ambivalente: l'autore recupera dalle fonti classiche elementi tradizionali, per capovolgerli poi alla luce delle proprie personali concezioni ed interessi di studio. All'esito di tale ragionamento, ne deriva che la natura rappresentata venga a elevarsi dalle sue connotazioni reali e naturalistiche per assurgere a simbolo dell'universo mitico. Essa risulta, dunque, profondamente *simbolica*.

Sicuramente mutuata da Leopardi,¹⁷⁴ la visione di realtà pavesiana assume, nel corso del tempo e degli studi, i toni di un *pessimismo antropologico* fortemente sentito, che porta con sé l'idea di un destino nefasto per l'uomo fatto di solitudine e morte. Tale concezione presuppone per l'individuo la necessità di confrontarsi con l'ineluttabilità di una fine a cui non si può in alcun modo sfuggire. Ne deriva così un destino di morte compreso entro una ciclicità che scorre sempre inesorabile, ove la natura, algida e matrigna, richiama a sé ogni individuo, che ne diviene ben presto vittima sacrificale. Inoltre, tale visione pessimistica ha senz'altro una particolare tangenza con i temi pascoliani di morte e infanzia, simboli della caducità della vita e del male che domina il mondo. Si pensi all'ossessione di Pascoli per il tema del lutto, elemento che ricorre insistentemente nella sua poesia e che si pone in perenne contrasto con le quiete visioni campestri, simbolo del mondo edulcorato e felice dell'infanzia. Di suggestiva tangenza pascoliana, dunque, è buona parte della poetica pavesiana, incentrata sull'oscillazione continua tra le radici infantili, simbolo di gioia eterna, e l'amara consapevolezza della fine inevitabile che spetta a tutti gli uomini.

Scriva Pavese in una delle sue più note liriche, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, contenuta nell'omonima raccolta di poesie:

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi –

questa morte che ci accompagna

dal mattino alla sera, insonne,

sorda, come un vecchio rimorso

¹⁷⁴ Cfr. Rusi 1988, 8-12.

o un vizio assurdo. [...].¹⁷⁵

Tale pessimismo sta alla base stessa della convinzione pavesiana della personale impossibilità di congiunzione con un io femminile, e del conseguente destino di confinamento sterile nella propria solitudine. Concezione che, come abbiamo visto, non si limita a fare da sfondo all'opera artistica dello scrittore, ma ingabbia la sua stessa vita personale, finendo per chiudere l'io nelle sue stesse trappole mentali.

Nel quadro di realtà segnato dall'ossessiva minaccia della morte, aldilà degli influssi letterari e filosofici di cui l'autore s'è nutrito, non può esser tralasciato l'avvenimento traumatico dell'infanzia di Pavese, riguardante la morte del padre.¹⁷⁶ Il confronto con la morte del proprio genitore all'età di soli sei anni colpisce la sensibilità del bimbo-Pavese, esercitando su di esso tutta la sua terribile impressione. Tale avvenimento provoca poi, nel corso del tempo, l'elaborazione di un alone di convinzioni (basate sulle violente emozioni provate da piccolo) legate al destino inesorabile di morte dell'uomo. Scrive ne *Il mestiere di vivere*, nel novembre del '37:

Eppure non riesco a pensare una volta alla morte senza tremare a quest'idea: verrà la morte necessariamente, per cause ordinarie, preparata da tutta una vita. [...]. E a questo non mi rassegnò: perché non si *cerca* la morte volontaria, che sia affermazione di libera scelta, che esprima qualcosa? Invece di *lasciarsi* morire? Perché?¹⁷⁷

In coda alla riflessione presentata si adombra il discusso tema del suicidio, della ricerca personale alla fine delle proprie sofferenze, che rappresenta altro motivo ricorrente nella poetica pavesiana.

Il pessimismo antropologico pavesiano si pone al crocevia di una miriade di scritti critici relativi all'ipotizzata diagnosi di depressione dell'autore, che traggono la propria spinta dalla discussa e notissima fine che Pavese volle riservarsi. Lungi dal trarre alcuna conclusione sulla vita privata dell'autore, ci proponiamo qui di fornire un breve accenno al tema del

¹⁷⁵ Pavese 1974, 112.

¹⁷⁶ Cfr. Pappalardo (1996, 49-69).

¹⁷⁷ Pavese, 1952, 61

suicidio, la cui trattazione si riserva il solo obiettivo di arricchire la nostra analisi del pensiero autoriale.

Immerso nel mondo dei propri studi, e in particolare influenzato dalla corrente artistica dell'espressionismo, Pavese segue l'idea dell'*autodistruzione* come via per cogliere la verità del mito. Si tratterebbe di un'esperienza stante aldilà del tempo e coincidente con un'esaltazione spasmodica dei sensi, in grado di conferire all'uomo la visione assoluta. A tal proposito, Jesi sostiene che dietro all'insistenza per l'autodistruzione risieda una vera e propria religione della morte.¹⁷⁸

L'attrazione per la dimensione mortuaria si esplicita inoltre nell'ossessione pavesiana per l'età dell'infanzia.¹⁷⁹ Nella sua trattazione, Jesi suggerisce l'idea di un legame tra età infantile e morte all'altezza della misteriosa e sconosciuta dimensione prenatale. Se prima di nascere, infatti, ognuno di noi sperimenta il contatto col mito, ecco che i riverberi di esso vengono a palesarsi nell'infanzia tramite la *memoria prenatale*.¹⁸⁰ Riferendosi a un proprio ragionamento, afferma Jesi:

In Pavese quella necessità di ricondurre ogni nuova esperienza ai prototipi mitici infantili sembra, nella prospettiva che abbiamo definito, un atto sempre rinnovato di devozione verso la morte, che sta appunto sul limitare delle esperienze infantili [...] e che attraverso i simboli primordiali le permea tutte.¹⁸¹

In aggiunta, se l'uomo può esperire il mistero del mito tramite il contatto con la natura e con la dimensione irrazionale di sé stesso, egli ha inoltre modo di avvicinarvisi ancora di più tramite la poesia. Quest'ultima rappresenta il mezzo per chiarificare il mito esperito, ed

¹⁷⁸ Jesi, 1968, 142.

¹⁷⁹ Di qui ancora una volta la tangenza con la poetica pascoliana del fanciullino e dell'infanzia, simboli di una felicità idealizzata che molto trae (come nel caso pavesiano) dalla biografia dell'autore stesso. In aggiunta, La Rosa (1996- 47-69) approfondisce il tema pavesiano dell'infanzia, evidenziando le interessanti vicinanze che tale teoria detiene con le considerazioni di alcuni tra i principali modelli etnologici e di storia delle religioni di Pavese (in particolare Vico, Kerényi e Frazer).

¹⁸⁰ Jesi 1968, 143-147.

¹⁸¹ *Ivi*, 144.

è per questo in grado di portarlo a consapevolezza.¹⁸² Tale processo però, per quanto possa avvicinarsi alle sorgenti del mito, non ha speranza alcuna di coglierlo nella sua pienezza. Portarne a chiarezza mistero significa di fatto sradicarlo dalla sua dimensione di Aldilà, confinata nel bacino della memoria. A rigor di logica, come suggerisce Jesi, «Se il mito, a opera poetica conclusa, non è più accessibile, sola accessibile resta la morte, che è depositaria di miti».¹⁸³

Bisogna dunque dedurre come il trasferimento della verità mitica entro una dimensione esterna a quella terrestre dell'Aldiquà, ponga la via dell'autodistruzione, e dunque del suicidio come unica strada per cogliere il senso del mistero del mito. Solo nella morte, dimensione spaziale e atemporale, si potrà trovare la verità.

Donna-natura

Abbiamo potuto osservare come la natura nell'opera pavesiana viene elevata dalla sua dimensione concreta e reale, per essere portata ad una di matrice simbolica. A partire dal carattere di ambivalenza del paesaggio pavesiano, si può comprendere ora come nella sua opera l'autore attribuisca a tale elemento dei connotati pressoché *umani*. A cavallo, infatti, tra i toni oscuri di una dimensione matrigna, violenta e ferina, e quelli distesi e dolci di una sua parte materna di feconda generatrice di vita, la natura rappresentata da Pavese può far spavento, come risultare amica e fonte di conforto per l'uomo, che sperimenta tutti i molteplici effetti che la relazione con essa provoca in lui.¹⁸⁴ In tal senso, essa viene spesso caricata di tratti e sembianze umane attraverso il procedimento della *personificazione*. A partire da queste considerazioni, giungiamo ora ad un aspetto su cui la critica si è a lungo soffermata, e che sta alla base di uno dei maggiori aspetti di fascinazione che il paesaggio pavesiano è in grado di esercitare: la dimensione del *femminile* insita in esso.¹⁸⁵ Per quanto

¹⁸² Riguardo all'idea pavesiana che la poesia sia uno strumento in grado di "chiarificare" la realtà del mito, cfr. Premuda 1957, 239; Cillo 1972, 202-210; Gioanola 1972, 75-85, Venturi 1938, 74-75.

¹⁸³ Jesi 1968, 147.

¹⁸⁴ Si vedano le considerazioni di Gigliucci (2001, 180-183; 79) sull'ambivalenza semantica dell'elemento della terra per Pavese.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

ben noto, oltre che di antichissima data, il processo di attribuzione di connotati femminili alla natura, ricopre nell'opera di Pavese un ruolo importante. Per secoli l'umanità ha reiterato il mito della "dea Terra", grande divinità al femminile, di cui traspaiono in racconti, canti e rappresentazioni artistiche i diversi connotati sessuali, specie quelli legati alla sfera della riproduzione. La terra è come un grande utero che attende il seme dell'uomo per essere fecondata. I suoi anfratti, i suoi boschi sono l'immenso antro anatomico da colmare per produrre i frutti della vita.

Gigliucci ad esempio propone una serie di passi di autori antichi e moderni, in cui riecheggia il tema della donna-natura, e dai quali Pavese deve aver senza dubbio tratto ispirazione.¹⁸⁶ Un caso è rappresentato da Cartari, che sappiamo esser stato studiato da Pavese nella biblioteca dei Padri Somaschi del Collegio Treviso di Casale Monferrato, e di cui si può fornire qui un breve stralcio: La terra è Iside, «overamente la natura delle cose che al Sole sta soggetta, e quindi viene che facevano il corpo di questa dea tutto pieno e carico di poppe».¹⁸⁷ E ancora, si veda una figura di origine lucreziana appartenente al *De rerum natura*, quella della terra-donna raffigurata come madre-fecondatrice, capace di nutrire con il proprio succo, e di donare la vita tramite i propri "uteri".

Se generalmente ci si è alternati tra ruoli di dominatore e dominato per quel che concerne l'uomo nei suoi rapporti con tale divinità, si può senz'altro affermare che la posizione del personaggio pavesiano è quella del dominato. Inoltre, a partire dalla teoria dell'autodistruzione, si potrebbe affermare che l'io pavesiano coincide con quello dell'essere sacrificato. Tale soggetto si identifica infatti in quel tipo umano talmente piccolo ed insignificante che, di fronte alla natura disumana, altro non può fare se non sacrificarsi ad essa per essere riassorbito dalla polvere da cui è stato creato.¹⁸⁸ Come precedentemente affermato, infatti, la dea-terra genera l'uomo, ma, al contempo ne richiede indietro la vita.

In tal senso, la natura risulta un essere da dover placare: se considerata madre, è potenzialità da fecondare con il seme, se entità matrigna, da soddisfare col sangue dei sacrifici.¹⁸⁹ Pavese stesso scrive nel proprio diario che l'uomo «fa tutto al di fuori, alla luce del sole; ma nella

¹⁸⁶ *Ivi*, 180.

¹⁸⁷ Probabilmente si tratta dell'edizione Valgrisi del 1571.

¹⁸⁸ Alla base dell'identificazione dei personaggi delle proprie opere con il ruolo di "io dominato" o "io sacrificato" rispetto a una natura maligna, si rimanda al processo di autodenigrazione e autoaccusa condotto da Pavese sul proprio sé (cfr. sopra, p. #44).

¹⁸⁹ Si vedano i suggerimenti di Gigliucci 2001, 79; 180-185.

donna bisogna penetrare, frugare, e tutto accade nelle viscere, nelle radici della carne». ¹⁹⁰ Che tale penetrazione avvenga col seme o col sangue, ciò che massimamente conta è il verificarsi del contatto con tale entità.

A questo punto, è bene introdurre il concetto di *erotizzazione* o *sessualizzazione* della natura, procedimento che Pavese effettua in maniera ricorrente in buona parte della sua opera. Si tratta dell'operazione di attribuzione di connotati sessuali al paesaggio, che viene ad assimilarsi alla donna rappresentandone le fisionomie corporee, entro una sorta di fusione che richiama da vicino il concetto di panismo tanto amato da Pavese. La campagna, la collina, la vigna si fanno così specchio di parti del corpo femminile, e in tal modo, l'Io osservatore, scorge in lontananza, nelle forme naturali di queste, cosce aperte, mammelle dritte. In tal senso, si pensi al noto binomio collina-mammella che ricorre nell'opera di Pavese in una maniera fin ossessiva, e di cui Gigliucci sottolinea l'iterazione massima in *Paesi tuoi*,¹⁹¹ dove la metafora è replicata fino a dieci volte. Nel romanzo, ad esempio, l'ingresso nel mondo della campagna è segnato dall'apparizione della «collina-collinaccia-mammellone», e il personaggio di Berto si ritrova «in mezzo a due mammelle». ¹⁹² Inoltre, Pavese stesso parla dell'immagine-simbolo del femminile anche in una nota del diario affermando: «Esempio, la “mammella” di *Paesi tuoi* – vero epiteto, che esprime la realtà sessuale di quella campagna». ¹⁹³ E ancora, l'autore ritorna sul motivo in questione in una lettera a Pivano del '42:

Mi metto dunque, stamattina, per le strade della mia infanzia e mi riguardo con cautela le grandi colline – tutte, quella enorme e ubertosa come una grande mammella, quella scossa e acuta dove si facevano i grandi falò, quelle ininterrotte e strapiombanti come se sotto ci fosse il mare. ¹⁹⁴

Si veda inoltre l'elemento ricorrente della vigna, altro simbolo del femminile, frequentemente accostato ad elementi corporei della donna: «Una vigna ben lavorata è

¹⁹⁰ Pavese 1952, 77.

¹⁹¹ Gigliucci 2001, 135-136.

¹⁹² Pavese 2001, 16-17 e 24.

¹⁹³ Pavese 1952, 152.

¹⁹⁴ Pavese 1966, 637.

come un fisico sano, un corpo che vive, che ha il suo respiro e il suo sudore [...]. Le donne, pensai, hanno addosso qualcosa di simile» (L.F., 812). Inoltre, si legga un passo tratto da *Luna e i falò* dove, pur senza l'uso di metafore o similitudini, il corpo di Irene viene accostato alla vigna in una fusione tra viti, grappoli, fianchi e capelli che ha tutto l'eco del tema del panismo:

«Quel settembre quando ci mettemmo a *vendemmia*re, 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* [...]» (L.F., 869).

È proprio a partire da questo procedimento che, sullo sfondo dello archetipico binomio donna-terra, viene a crearsene uno specificamente pavese, e legato essenzialmente alla dimensione da lui prediletta della *rusticitas*, quello della coppia donna-campagna. Scrive Pavese nel proprio diario il 27 maggio del '48: «Chi descrive la campagna, le cose, colori e forme, finezze e sensazioni, non si vede perché non descriva allo stesso modo anche corpi di donna – colore, sodezza, peluzzi, incavature, sesso. È lo stesso atteggiamento».¹⁹⁵

Si tratta, d'altronde, di quel sentimento di estremo desiderio ed attrazione ossessiva che il personaggio pavese è solito provare nei confronti dell'amata collina, ben espresso in un'altra esemplificativa pagina di diario:

Davanti alla collina – stupenda – che m'incarognava non poterne far nulla, esser costretto ad ammirarla e basta. L'idea di possederla, farla propria, di berne il segreto, d'incarnarmela, non riuscivo neanche a esprimerla. Mi spiegai col paragone del frutto: come un frutto si mangia e si assimila, così la collina.¹⁹⁶

Siamo, ancora una volta, davanti a quell'avidissimo senso di possesso di cui s'è parlato precedentemente in riferimento al tema del panismo. Si tratta, dunque, di una necessità continuamente ricercata da parte di Pavese di possedere i propri oggetti d'amore (in tal caso gli elementi del *rus-donna*), fino al punto da volerli inglobare a sé, fino ad una sofferente e smaniosa fagocitazione. Tale atteggiamento ha un carattere di ambivalenza, dal momento

¹⁹⁵ Pavese 1952, 319.

¹⁹⁶ *Ivi*, 318.

che si esplicita nei confronti della natura, ma al contempo della figura femminile, che, non a caso, appunto, l'autore viene a fondere in un unico, magico elemento.

Procedendo a ritroso nella vita personale di Pavese, richiamiamo ora all'attenzione il complesso rapporto che caratterizzò lo scrittore nella sua relazione con le donne. Come già citato in precedenza, il piccolo Pavese, scosso dalla perdita dell'unica figura maschile a cui potersi riferire per creare il proprio sé identitario, viene a trovarsi, all'età di sei anni, in un universo tutto femminile, dominato in particolare dalla rigida e algida figura materna.¹⁹⁷ Il complicato rapporto con la madre, profondamente carente in termini di affetto, porta il bimbo-Pavese a maturare ben presto una paura nei confronti di una figura femminile da lui descritta come fredda e autoritaria.¹⁹⁸ Si è già analizzato come Cesare venga influenzato profondamente da tale rapporto, tanto da elaborare, nel corso della vita, un atteggiamento conflittuale nei confronti delle donne.¹⁹⁹

Si può affermare che, nella ricerca costante di una fusione con gli oggetti del proprio desiderio, Pavese abbia cercato quell'intima comunione con le figure parentali, che sempre gli erano apparse come lontane e inafferrabili. Da qui deriva allora quel desiderio mai sopito di ricongiungersi al paese natò, al grembo oscuro e primordiale della madre-terra, simbolo dei genitori prematuramente scomparsi.²⁰⁰ A questo punto, si può interpretare, a mio parere, in chiave psicoanalitica, il binomio donna-terra come una proiezione del rapporto irrisolto di Pavese con la madre e col sesso. Algida, distaccata e severa, la figura materna ha sempre rappresentato per Pavese un insieme di emozioni contrastanti di odio-amore, attrazione e repulsione. In tal senso, La Rosa parla dell'angoscioso senso di impotenza e di paura vissuto dall'autore nei confronti di tale figura, che Pavese accusa di aver esercitato un'educazione troppo dura per il proprio carattere estremamente sensibile.²⁰¹ In linea con una lettura psicanalitica, si potrebbe allora constatare come la morte prematura del padre di Pavese abbia simboleggiato la perdita di quella figura in grado di separare il figlio dal suo istintivo rapporto fusionale con la madre. Di qui l'ipotesi dell'esistenza di un effettivo complesso edipico vissuto dall'autore, che sperimenta nei confronti della figura materna la

¹⁹⁷ A proposito del complicato rapporto pavesiano con la figura materna cfr. La Rosa 1996, 9; 49-51. Il critico sottolinea in particolare che l'unico accenno alla madre nella propria opera si riduce alle sei sole righe di un racconto (*“Il signor Pietro”*).

¹⁹⁸ Moscè 2004, 45.

¹⁹⁹ cfr. sopra, p. #44.

²⁰⁰ A proposito del trauma per la scomparsa prematura delle figure genitoriali, si veda La Rosa 1996, 8-9.

²⁰¹ *Ivi*, 9.

necessità di un rifiuto e di un allontanamento, ma al contempo di un'estrema vicinanza e ricerca di affetto. A rispecchiare tale dicotomia è poi il rapporto dell'autore stesso con le donne in generale, per le quali Pavese nutre una libido che non trova realizzazione reale, ma rimane confinata alla dimensione di fantasie e illusioni.²⁰²

Angeli benefici o meschine arpie, le donne divengono ben presto un'ossessione mai sopita per il giovane scrittore, che inneggia alle proprie muse elevandole a donne-angelo cortesi, fino a demonizzarle, relegandole ad esseri bassi e spregevoli, offuscato da un non celato e pregiudizioso atteggiamento misogino.²⁰³ L'odio per la donna racchiude così, in sé, una miscela di emozioni e atteggiamenti profondamente articolata e mai banale. La donna può essere terra matrigna, che avidamente richiama a sé le vittime umane sacrificali, ma anche meravigliosa e morbida collina, le cui forme a mammella cullano l'io in un incanto che ha tutto il sapore del mito e dell'estasi fluttuante:

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 la terra è rossa dissodata, le foglie nascondono tesori, e di là dalle foglie sta il cielo. E tutto l'accumulo, la lenta ricchezza dei ricordi di ogni sorta, non è nulla di fronte alla certezza di quest'estasi immemorabile.²⁰⁴

La visione della vigna, icona ricorrente nella scrittura pavesiana, è un momento di distacco dal presente, un'immersione nella più assoluta armonia dell'attimo estatico, assimilabile, per altro, all'apice del piacere nato dall'incontro tra i sessi.

L'erotizzazione del paesaggio, creato a immagine della donna, viene infine a simboleggiare due modelli femminili, che rappresentano per Pavese madre e compagna, figura familiare e amore erotico. La donna-collina raffigura la madre dai seni lattei che culla l'io infantile infondendogli senso di protezione, e, al contempo, si fa donna dalle mammelle turgide e appuntite, che scuote l'io adulto, richiamandolo alla sua maturità.

²⁰² Riguardo le considerazioni su libido e sessualità in rapporto alle figure femminili e al modello di riferimento materno, La Rosa (1996, 8-9) offre interessanti spunti ragionativi tratti da studi di matrice psicanalitica.

²⁰³ Per un più dettagliato studio sull'archetipo femminile nell'opera pavesiana si legga Caputo 2001, 203-223.

²⁰⁴ Pavese 1952, 155.

Rapporto col reale e col tempo

Si è avuto modo di notare come Pavese trasponga su un piano tutto immaginario quel rapporto di armonia con la donna che ha sempre sognato e che mai è riuscito a raggiungere con soddisfazione nella realtà. Partendo da tale difficoltà di rapporto col reale, si prenderà spunto di analisi riguardo al tema del tempo e del reale, in riferimento ai quali l'autore stesso lamenta nei propri scritti un rapporto complesso e sofferto. A sostegno della trattazione, si farà riferimento agli studi di Rusi, che analizza attentamente la concezione pavesiana del tempo e della realtà circostante.²⁰⁵

Il *tempo* risulta cifra ineliminabile dall'opera pavesiana. Quello che Pavese nutre per il tempo è un interesse che andrebbe più precisamente definito nei termini di ossessione, e che assume, alla stregua della poetica autoriale in generale, connotati negativi e profondamente pessimistici. L'io pavesiano soffre di una condizione di straniamento nei confronti del presente che lo circonda, da cui si sente in qualche maniera perennemente escluso e distante. Alcune riflessioni dello scrittore sul piacere ci permettono di avvicinarci alla concezione del tempo che gli è propria. Per giungere a fondo del ragionamento, è bene sapere che Pavese parte dalla consapevolezza di non poter raggiungere il pieno godimento nel tempo presente, dal momento che il piacere è relegato al solo attimo estatico che lo contraddistingue.²⁰⁶ Lo svolgimento temporale è infatti tragicamente ostile in quanto corruttore del momento del piacere, il cui raggiungimento coincide anche con la sua stessa fine. Ne deriva così che la consapevolezza dell'inevitabile cessazione del piacere, accostata alla percezione dello scorrere del tempo, provocano nell'io un moto di sofferenza tale da rendere doloroso il godimento stesso. Pavese, ne *Il mestiere di vivere*, parla così della possibilità di raggiungimento del piacere solo lateralmente, per una "tangente", al di fuori, dunque, dal tempo presente: «Resta, quindi che si è felici soltanto uscendo da sé stessi [...], che si è felici soltanto per la tangente, andando in una direzione e trovando, senza cercarlo,

²⁰⁵ Gli scritti di Rusi cui si fa riferimento sono *Il tempo-dolore* (1985) e *Le malvage analisi* (1988). In merito alle considerazioni a venire, si faccia riferimento a tali opere.

²⁰⁶ Rusi 1985, 7; 65-97.

un piacere laterale che non si possa considerare risolto nella soddisfazione del nostro scopo immediato».²⁰⁷

Così, l'incapacità di sentirsi parte del tempo presente e di stabilire con esso un rapporto equilibrato si accosta a una esasperata ossessione per il suo scorrimento, tanto che: «Alle solite sofferenze (gelosia, brama, ecc.) si aggiunge il terrore del tempo che fugge irreparabile».²⁰⁸ Da ciò, ne consegue che l'unica via di fuga dal giogo temporale risiede in quella realtà che ad esso si contrappone, poiché collocata in una dimensione dove il tempo stesso risulta sospeso: il mito. I valori più alti (quelli, appunto, del mito), sono collocati secondo Pavese fuori dal tempo, in una dimensione assoluta, il cui raggiungimento è insperabile nel mondo presente. Ecco allora che i valori più alti, come suggerisce Rusi, sono collocati secondo Pavese fuori del tempo, e risultano per questo incomunicabili: «Il prestigio estetico, l'essenza morale, la luce della verità, non si possono insegnare – ognuno se li deve creare dentro i sé. Sono *assoluti*, fuori cioè del tempo e quindi della società [...] e perciò incomunicabili. Le parole ne esprimono solo uno schema».²⁰⁹

Va aggiunto, però, che in contrapposizione al sentimento inesorabile della fine di ogni cosa si pone, fortunatamente, la riscoperta di una possibilità di gioia anche nel mondo reale, coincidente cioè con quei rari momenti di pienezza ove si esperisce (pur senza giungerne alla verità) il mito. Tali momenti sono da ricondurre a quella che Pavese stesso elabora come la *teoria dell'attimo estatico*.²¹⁰ L'attimo di estasi, a detta dell'autore, riguarda brevi e intensi istanti che, irradiati dalla magia della sospensione del tempo, permettono all'io il contatto (ma mai il raggiungimento della verità) con i barlumi del mito. L'attimo estatico, dunque, si contrappone al tempo, in quanto collocato in una dimensione *atemporale*, dove quest'ultimo appare magicamente sospeso. A tal riguardo, l'autore parla dello schema mitico come di una «contemplazione *atemporale* dell'esperienza».²¹¹

A partire dalla concezione pessimistica del tempo, distruttore della possibilità dell'attimo estatico di contatto col mito, Pavese elabora, parimenti, un'incapacità di stabilire un rapporto armonico col reale.²¹² Anche in questo caso, l'io prova nei confronti del mondo

²⁰⁷ Pavese 1952, 141.

²⁰⁸ *Ivi*, 187.

²⁰⁹ *Ivi*, 176-177.

²¹⁰ Rusi 1985, 91-97. Si veda inoltre Cillo 1972, 114-115.

²¹¹ Pavese 1946, 139. (Il corsivo è mio).

²¹² A proposito della difficoltà pavesiana riguardo al proprio rapporto con il reale si veda Rusi 1985, 25-57.

circostante un senso di irrimediabile esclusione, che lo blocca dalla possibilità di intrattenere con esso un rapporto soddisfacente. È anche a causa di questa sensazione di estraneità che Pavese elabora le proprie idee sul destino personale di solitudine e isolamento, che saranno per altro motivo del ricercato confinamento nei libri e della rassegnazione a un'impossibilità di trovare la felicità nella vita presente. L'insoddisfazione per una realtà da cui si sente alienato porta lo scrittore alla necessità di trovare una *mediazione* fra sé e il mondo reale.²¹³ Tale bisogno di mediare viene identificato da Basile nell'immagine della finestra, stante ad indicare quell'elemento di separazione fra sé e il mondo circostante, che Pavese osserva sempre a debita distanza.²¹⁴ La separazione dall'esterno avviene tramite la finestra, che si fa occasione per contemplare lo spazio entro una dimensione di protezione, che isola l'io da un mondo minaccioso, permettendogli una sicurezza tutta illusoria: «La finestra che guarda il selciato sprofonda/semprè vuota. L'azzurro d'estate, sul capo/pare invece più fermo e vi spunta una nuvola. /Qui non spunta nessuno. E noi siamo seduti per terra».²¹⁵

L'idea di piacere effimero causato dallo scorrere del tempo che ne impedisce una continuità e una durata è, nota Rusi, da attribuire in parte anche alle riflessioni leopardiane, da cui Pavese trae molti dei suoi spunti di ragionamento, e che sicuramente sottendono anche al concetto di pessimismo antropologico e di natura matrigna sopra esposto.²¹⁶

Si può affermare, a questo punto, che la difficoltà del rapporto che Pavese intrattiene col tempo e con la realtà del presente contribuisce ad intensificare la fede di una realtà mitica risedente in un *altrove*. Se infatti il presente può portare a godimenti brevissimi e solo parziali (quelli racchiusi nell'attimo estatico), ne deriva allora che l'unica vera dimensione in grado di riportare l'uomo alla sua essenza è quella mitica. Per questo motivo, Pavese costruisce un'impalcatura ideologica che decostruisce la realtà circostante, creando, aldilà di essa, un mondo ulteriore, in cui rifugiare la propria immaginazione e sete di vita e felicità.²¹⁷ Non essendo però conoscibile, il mondo del mito appare sempre come un'entità

²¹³ Riguardo la necessità pavesiana di mediazione tra il proprio sé e il mondo esterno, Rusi (19985, 25-31) evidenzia l'immagine simbolica come surrogato di tale difficile rapporto.

²¹⁴ Basile 1982, 173-190.

²¹⁵ Pavese 1973, 70.

²¹⁶ Per approfondire il tema delle influenze leopardiane sul pensiero pavesiano cfr. Rusi (1988, 29-81). L'autrice si sofferma sul rapporto di Pavese col modello leopardiano che, pur influenzandolo fortemente, viene citato spesso indirettamente o addirittura occultato.

²¹⁷ Rusi 1985, 27.

sconosciuta e misteriosa, posta in un Aldilà, lontano dall'Aldiquà del mondo terreno. Aldilà, come abbiamo visto, raggiungibile solo tramite l'esperienza della morte.²¹⁸

Come però si è detto, all'uomo è concesso in terra di sperimentare, seppur in piccolissima parte, tale esperienza mitica tramite gli attimi estatici e il contatto con la natura. Tale visione di realtà si pone senza dubbio all'incrocio di buona parte del pensiero filosofico e religioso che l'umanità ha saputo produrre, e di cui Pavese è abile conoscitore. Similmente, infatti, alle metafore della caverna di Platone²¹⁹ e del velo di Maya schopenhaueriano, l'uomo si trova di fronte a un mondo terreno illusorio, che copre gli occhi ai suoi abitanti con uno schermo che li separa dalla vera realtà delle cose (coincidente per Pavese con il mito). Il mito si fa così realtà imprevedibile, momento magico e nascosto, sotteso a tutto ciò che vediamo. Non così avido di sé, esso concede però di mostrarsi in brevissimi istanti a coloro che sono in grado di percepirlo, nell'ascolto interiore di sé stessi e in quello esteriore del legame tra sé e natura.²²⁰

Pavese, vivendo un continuo sentimento di distacco dal proprio mondo, ne crea uno alternativo in cui potersi rifugiare, e che egli cercherà di rappresentare nella propria opera tramite un lungo e complesso lavoro stilistico. Si afferma pertanto che, proprio perché irraggiungibile, la principale soluzione che Pavese adotta nella propria scrittura per rappresentare la realtà mitica consiste nel *simbolo*. L'autore, infatti, veste di simboli la propria realtà, il proprio mondo terreno, poiché questo è l'unico modo che ha per conoscere il mondo mitico che lo sottende.²²¹

L'immagine simbolica si fa così mezzo a cavallo tra mondo reale e mondo del mito, poiché:

Si valuta una realtà soltanto filtrandola attraverso un'altra. Soltanto quando *trapassa in un'altra* [...]. Ecco perché "essenza della poesia è l'immagine". Di qui potrebbe dedursi che il mondo, la vita in generale si valorizzano unicamente avendo l'animo a un'altra realtà, *oltremondana*.²²²

²¹⁸ Cillo 1972, 157.

²¹⁹ Riguardo alle tangenze con la teoria platonica, cfr. Gioanola 1972, 85.

²²⁰ Rusi 1985, 91-97.

²²¹ *Ivi*, 25-28.

²²² Pavese 1952, 273.

Se la realtà appare irraggiungibile, ecco che la forza della parola, tramite l'immagine simbolica, diviene il mezzo per semplificare il rapporto che l'io ha con la realtà mitica. In conclusione, si giunge ora a comprendere maggiormente le cause della necessità apprensiva dell'autore di possedere gli oggetti del proprio desiderio. Se questi ultimi, infatti, racchiudono l'accento del mito, una volta individuati, si vorranno godere il più possibile. Dal momento però che il godimento di essi è effimero poiché destinato ad un istantaneo esaurimento, l'io cercherà di impadronirsi istintivamente di essi, nel tentativo illusorio di strapparli al giogo del tempo e farli eternamente propri. Egli sa che quel godimento non può unirsi al possesso, e deve quindi accontentarsi del solo attimo estetico:

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 abbandona. Erano in gamba gli inventori dell'amore di Dio: altro che insieme *si possiede e si gode*, non esiste.²²³

Infine il tema del desiderio di possesso per determinati oggetti della realtà andrebbe inoltre ricondotto al desiderio infantile che il bambino nutre nei confronti delle figure genitoriali. Secondo una prospettiva psicanalitica, dunque, la mancanza di affetto che Pavese percepisce fin da piccolo nei confronti di una madre che non si abbandona mai all'amore per il proprio figlio, deve aver innescato nell'autore la necessità mai sopita di possedere gli oggetti del proprio desiderio.

Paesaggio simbolico e americanismo

La narrativa pavesiana trova numerosi punti di tangenza con i principali esponenti della letteratura americana di XIX e XX secolo, soprattutto per quel che riguarda l'esperienza poetica e la concezione del reale. Il realismo americano a cui si rifà Pavese parte, infatti, da una concezione cara all'autore e legata cioè alla stringente urgenza di far passare la vita personale attraverso la letteratura. «Lo sforzo di rendere sé stessi»²²⁴ tramite la parola riveste

²²³ *Ivi*, 53.

²²⁴ Capasa 2002, 12.

dunque il ruolo di motore della scrittura, e si collega in Pavese all'idea dell'esistenza di una realtà mitica, più profonda e vera, nascosta sotto le cose e a noi stessi, che lo scrittore avrebbe il compito di fare emergere portando a chiarezza. Tale concezione trae i suoi spunti dalle penne dei principali autori americani (tra cui Whitman, Melville, Anderson, Lee Masters, ecc.) che, per comunicare la "vera vita", vestono la realtà quotidiana di *simboli*, volti a rappresentare i segni di una verità altra.²²⁵ Nasce così in Pavese la convinzione di una seconda realtà posta dietro le apparenze, che non si ferma alla materialità dei dati contingenti, ma necessita uno scavo in profondità attraverso il lavoro della parola. Tale obiettivo viene raggiunto stilisticamente col simbolo.

Paesaggio simbolico

La cifra stilistica che sin dagli esordi assume valenza centrale nella scrittura pavesiana risiede nel *simbolismo*. Erroneamente associato all'etichetta di scrittore neorealista, Pavese va piuttosto ricondotto a uno stile di tipo simbolista, che molto recupera dalla lezione degli americani di XIX e XX secolo.²²⁶ Se gli anni della guerra accentuano la lezione neorealista ponendosi l'obiettivo di aprire le coscienze del popolo agli stringenti problemi sociali dell'epoca ecco che i bacini di fantasia e immaginazione assieme alle questioni letterarie, linguistiche ed estetiche scendono in secondo piano, per dare sempre più spazio all'impegno sociale. In tale contesto, Pavese concentra invece i suoi studi sulla ricerca di uno stile narrativo nel quale poter calare i miti di un mondo tutto personale, collocato in un Aldilà posto alle origini dell'uomo, a cavallo tra morte e vita. Se il realismo parte dalla realtà per rappresentarla nella sua concretezza, la via simbolica seguita da Pavese prende tale realtà per *trasfigurarla*, ampliandone il singolo significato concreto a quelli plurali del mito. In tal senso, lo scrivere pavesiano non consiste in una riproduzione fedele o naturalistica del dato reale, ma si fa anzi manipolazione dello stesso per renderlo simbolo evocativo di immagini altre. Così, ad esempio, come suggerisce Alberto Cevoloni:

²²⁵ *Ivi*, 9-33.

²²⁶ *Ibidem*.

La collina di *Paesi tuoi* non è definita come “mammella” della campagna semplicemente per trasferimento, a partire da un *tertium comparationis* che potrebbe essere in questo caso la fertilità, ma la collina è realmente una mammella e proprio per questo può essere usata come epiteto, in breve: può valere nell’ambito del simbolico come ciò che si ha veramente da raccontare.²²⁷

Si deduce che un elemento come la collina, tipicamente ricorrente nell’opera pavese, non rappresenta una collina qualunque, ma assume *valenza assoluta* e diviene per questo luogo dalla potenza straordinaria.²²⁸ È così che, a detta di Bellini e Mazzoni, «la rappresentazione di una realtà locale (le colline delle Langhe, le piazze e le strade di Torino) funge da simbolo di una verità più vasta che riguarda tutti gli uomini, simbolo, appunto, del dramma di tutti».²²⁹ Ne consegue così che qualsiasi elemento della natura, separato dal suo significato di partenza, diventa un mistero, un «simbolo magicamente e carismaticamente efficace».²³⁰

Così, lo stesso Pavese, in appendice al suo volume di poesia *Lavorare stanca*, afferma:

Sarà questione di descrivere - non importa se direttamente o immaginosamente - una realtà non naturalistica ma simbolica. In queste poesie i fatti avverranno - se avverranno - non perché così vuole la realtà ma *perché così decide l'intelligenza*.²³¹

Ciò che si deduce allora è che la lezione pavese non riguarda i fatti in sé, ma un “giudizio intellettualistico” su tali fatti a partire dalle proprie concezioni personali. Per tale motivo, il paesaggio letterario de *La luna e i falò* è profondamente *soggettivo*, in quanto portatore della visione di realtà del suo autore. Se, infatti, il simbolo con cui lo scrittore veste la realtà è un *suo* prodotto mentale, ne deriva che l’ambiente rappresentato presupporrà un’imposizione della coscienza del soggetto sull’oggetto descritto, che risulterà per questo mai pienamente aderente alla realtà. Riferendosi a sé stesso in terza persona, Pavese afferma:

²²⁷ Cevoloni 2009, 528.

²²⁸ Al riguardo, si propone l’interessante distinzione posta da Cellinese (2003, 90-91) tra paesaggio naturale fenogliano e pavese. Il primo è campo dell’azione della guerra e del farsi concreto della storia. Il secondo, spazio in grado di trasportare il lettore in un mondo mitico e lontanamente ancestrale.

²²⁹ Bellini e Mazzoni 1999, 6.

²³⁰ Pavese 1952, 250.

²³¹ Pavese 1973, 137-138. (Il corsivo è mio).

Quando Pavese comincia un racconto, una favola, un libro, non gli accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ha in mente è quasi sempre soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfera. Il suo compito sta nell'affermare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in simboli di una data realtà.²³²

Dal momento che l'autore non decide di ricreare affreschi della sua società, ne consegue che i personaggi stessi divengono puro mezzo per raggiungere l'obiettivo della resa letteraria del mito. Come infatti afferma Walter Mauro: «I personaggi sono per lui un mezzo, non un fine. I personaggi gli servono semplicemente a costruire delle favole intellettuali il cui tema è il ritmo di ciò che accade».²³³

A rimarcare la cifra soggettiva delle ambientazioni pavesiane in contrasto all'oggettività neutrale delle descrizioni letterarie si consideri ora il concetto di "oggettivazione assoluta" elaborato da Barberi Squarotti.²³⁴ A detta del critico torinese, ogni paesaggio pavesiano sembra apparentemente frutto della proiezione visiva dei personaggi, e staccato perciò da ogni possibile elaborazione autoriale. Ciò avverrebbe sulla base di un procedimento di "obiettivazione del proprio sé", volontariamente messo in atto da Pavese stesso, «onde paesaggi, fatti situazioni sembrano, in apparenza, essere tutti posti a carico del personaggio».²³⁵ Tale processo consentirebbe allo scrittore di schermarsi e celare al pubblico il nucleo della propria coscienza, delle proprie idee e sentimenti (si pensi alla brama di possesso che il personaggio pavesiano nutre nei confronti delle figure femminili, mai pienamente raggiungibili). In tal modo, l'autore delega ad altri la propria visione di realtà, collocandosi dietro le quinte, ed eclissando la propria personalità, sentita spesso come troppo scomoda. Ad una più attenta analisi, è però possibile rendersi conto che dietro a ciascun personaggio, altri non vi è se non lo stratega delle immagini narrate e cioè Pavese stesso. A detta di Barberi Squarotti, siamo di fronte a una *delega di responsabilità* dell'io nei confronti dei propri personaggi. Così, Pavese si inventa, insomma, ogni volta uno

²³² Pavese 1952, 234.

²³³ Mauro 1974, 101.

²³⁴ A proposito del concetto di oggettivazione assoluta elaborato da Barberi Squarotti, cfr. Barberi Squarotti 1992, 7-28.

²³⁵ *Ibidem*.

schermo: «l'io poetico, in crisi, con tutto il suo corteo di ansie, di angosce, di tedio, di affanno, di ossessione sessuale, di nostalgia della casa, di lontananza dagli affetti, di contemplazione dolorosa del paesaggio, non può più decentemente e accettabilmente confessarsi in modi aperti [...]».²³⁶

In conclusione, si conferma qui l'idea di un paesaggio pavese profondamente personale, la cui soggettività è poi senz'altro intensificata dalla matrice memoriale-autobiografica. In tal senso, il paesaggio delle Langhe permette, in quanto luogo di memoria, di valicare il tempo presente varcando il limite della realtà, e raggiungendo così la dimensione simbolica-memorale dell'infanzia mitica. Tale operazione comincia a partire dall'osservazione stessa delle proprie colline, che, come la siepe leopardiana, suggeriscono all'immaginazione l'esistenza di una dimensione *altra*.²³⁷

Le prime idee e i primi sentimenti mi si manifestarono là. Tra quei bei vigneti verdi stesi nella terra bruna, disseccata al sole e sui declivi languidi di prati d'erba verde e vellutata. Di là il mondo cominciava a svelarmisi immenso e nei pomeriggi afosi tra i giochi talvolta già mi perdevo quell'aspirazione, che mi lanciava con la fantasia al di là di quelle colline lontane [...].²³⁸

Se il paesaggio pavese fa da ponte per la resa letteraria del mito che in esso si cela, sorge ora spontaneo domandarsi: Come rendere letterariamente tale mistero? La difficoltà della sfida pavese consiste nel saper unire dati di realtà a caratteristiche mitiche, rimanendo così allo stesso tempo “a metà” tra mondo reale e universo *altro*.

Tale operazione è facilitata dall'uso del simbolo, espediente stilistico che offre una suggestione e possibilità di immaginazione senza fine, proprio per l'indefinitezza del significato che veicola. Esso si pone agli antipodi dell'allegoria, ossia un segno che si riferisce ad un significato specifico, che, una volta raggiunto, esaurisce senza residui la possibilità di andarvi oltre con l'immaginazione. Il simbolo, invece, è in grado di offrire immagini che possiamo interpretare nella più completa libertà e apertura sensoriale.²³⁹ È a

²³⁶ *Ivi*, 20.

²³⁷ Vergari 2023, 245-255.

²³⁸ Pavese, Manoscritto autografo conservato presso il Centro Studi Gozzano-Pavese: APX 77-3, 150-180.

²³⁹ Cfr. De Man 1975, 238-239.

partire allora da questi presupposti che starà poi al lettore saper sfruttare le sue risorse di immaginazione e fantasia per ricreare mentalmente la *sua* idea di mito.

A detta di Bellini e Mazzoni, pur essendo lontanissimo dai presupposti ideologici del Neorealismo, lo scrittore va comunque inserito all'interno del genere realista, non solo per le sue influenze tratte dalla letteratura americana, ma anche per il suo continuo riferimento ai dati di realtà. In tal senso, allora, si può parlare di un "simbolismo profondamente connesso al realismo" poiché l'autore «mentre s'impegna nella rappresentazione del reale, mette sempre in luce le potenzialità simboliche della realtà».²⁴⁰ In tal modo, il racconto di una realtà ordinaria calata in un tempo presente serve a Pavese per «estrarre da quei particolari concreti e da quel presente una verità perenne, fuori del tempo e dello spazio».²⁴¹ In questo senso, gli eventi narrati detengono una valenza *assoluta*, per farsi racconto del dramma di tutti, assumendo il valore dell'*universale condizione dell'uomo*.

Teoria dell'infanzia e del ricordo

Giungiamo ora ad un punto della trattazione della poetica sul mito che ricopre un ruolo centrale per il pensiero pavesiano: la teoria dell'infanzia e del ricordo.

Durante gli anni della Resistenza, immerso nel suo isolamento a Serralunga di Crea nel 1943-44 tra le colline piemontesi, Pavese matura un avvicinamento all'esperienza religiosa che lo porterà alla scoperta del mito, e al parallelo sviluppo della personale poetica su di esso incentrata. Tale scoperta nasce quando la campagna perde i propri connotati naturalistici, per diventare sempre di più fatto psicologico e simbolico, assumendo il valore di *luogo assoluto*.²⁴²

È nell'ambiente della *rusticitas*, infatti, che, durante l'importantissima età dell'infanzia, il bambino entra in contatto con una serie di figure naturali dalla valenza assoluta, definite

²⁴⁰ Bellini e Mazzoni 1999, 8.

²⁴¹ *Ivi*, 6.

²⁴² Gioanola 1972, 354.

archetipi universali.²⁴³ Si tratta di immagini mitiche, simbolo dei momenti estatici che il fanciullo vive e che, nel corso del tempo, sedimenta nella propria *memoria*.²⁴⁴ «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». ²⁴⁵ Tali entità assolute rappresentano una parziale finestra di apertura sul mito, e si fanno così simboli di un'originale esperienza esistenziale, ponendosi agli antipodi dell'essenza dell'io.

Per quanto il mito rimandi poi ad uno *stato originario* collocato fuori dal tempo e dallo spazio umano, esso si presta a rivelarsi all'uomo entro la dimensione che massimamente si avvicina alle sue origini: l'infanzia. Essa, infatti, si colloca nel punto di contatto di un "Aldilà umano" e di un "Aldilà mitico", facendosi così ponte di contatto tra le due dimensioni. Le origini mitiche dell'uomo coincidono allora col suo *stato prenatale*, dal quale l'io, con la nascita si stacca. Egli poi impiegherà la sua infanzia per strutturare la propria identità (segnata originariamente da un mito di cui ha memoria ancestrale) tramite una serie di *epifanie mitiche*, istanti cioè di rivelazione del mito.²⁴⁶

Le radici della concezione pavesiana del mito affondano specialmente nelle teorie de *La scienza nuova* di Giambattista Vico, incentrate sull'età originaria delle prime civiltà umane. A detta del filosofo napoletano, il mito viene a manifestarsi durante "l'infanzia dei popoli", coincidente con un'età ancestrale ove l'uomo primitivo vive entro uno stato di armonia con la natura che lo circonda.²⁴⁷ Durante questo stato panico, l'io entra in un contatto meravigliato col mito, che non apprende entro categorie razionali, ma attraverso quelli che Vico definisce gli "universali fantastici", fenomeni originari di carattere *irrazionale*.²⁴⁸

²⁴³ Ivi, 81.

²⁴⁴ La Rosa (1996- 47-69) approfondisce il tema pavesiano dell'infanzia, sottolineando gli evidenti richiami alle teorie di alcuni tra i principali modelli etnologici e di storia delle religioni di Pavese (in particolare Vico, Kerényi e Frazer). A proposito della teoria sull'età mitica infantile si consulti inoltre Cillo 1972, 101-113; Gioanola 1972, 261-262; 74-92; Venturi 1938, 68-74; La Rosa 1996, 49-69.

²⁴⁵ Pavese 1952, 15.

²⁴⁶ Si veda Lagazzi 2019, 8-10. Inoltre, per quanto riguarda il tema dello stato originario mitico dell'uomo, Pavese pare rifarsi anche alle concezioni di Kerényi, a sua volta influenzato dal concetto goethiano relativo all'"*Urbänomen*" il "fenomeno originario". Per un ulteriore approfondimento sul tema e sulla sua ricezione in Pavese cfr. Jesi 1968, 43.

²⁴⁷ Riguardo la teoria vichiana del mito nei popoli primitivi, si consulti Girardi (1960, 21-22) e La Rosa (1996, 47-69).

²⁴⁷ Premuda 1957, 239.

²⁴⁸ Bosetti 2002, 38-39.

Sulla scia degli universali fantastici vichiani, nasce l'idea pavesiana degli archetipi mitici, immagini mentali che l'individuo, sulla base di una memoria ancestrale che lo collega ai popoli del passato, ha la possibilità di scoprire durante il periodo della propria infanzia:

Quelli che Vico chiama universali fantastici sono – è noto – i miti, e in essi i fanciulli, i primitivi, i poeti (tutti coloro che non esercitano ancora o non del tutto il raziocinio, la “*umana filosofia*”), risolvono la realtà [...] Fu il primo il Vico a notare e interpretare l'evidente fatto che tutta l'esistenza dei primitivi [...] è modellata sul mito.²⁴⁹

È infatti in coincidenza con l'età infantile che l'io impara a conoscere il mondo attraverso segni, parole, fantasie in grado di trasformare la realtà, elevandola dal suo status ordinario ad una meravigliosa foresta di simboli. Tale periodo si rivela fondamentale poiché in esso il bambino, ancora vicino alla sfera dell'*irrazionale* e dunque più sensibile e ricettivamente attivo, riesce a cogliere, con estrema intensità sensoriale, i barlumi del mito. La sostanziale differenza che poi distingue i fanciulli vichiani da quelli pavesiani è che questi ultimi si trovano immersi in un mondo ormai civilizzato e lontano da quell'antico rapporto armonioso uomo-natura del passato grazie al quale gli individui potevano esperire direttamente la realtà mitica. Ora, l'io si trova di fronte ad un mondo costruito che gli impedisce il contatto diretto col mistero della propria essenza, obbligandolo ad una ricerca del mito che non sarà mai piena, ma solamente parziale.²⁵⁰

Oltre alle influenze vichiane, Pavese si lascia sedurre dagli scritti di Lévy-Bruhl, che tratta nelle sue opere l'esperienza primitiva, quella di un “prelogico” mondo dell'indifferenziato, in cui uomini, animali e natura vivono in un'essenziale fluida armonia. Tale mondo è il mondo della “prima volta”, dell'urto cioè con le forze elementari del mito. Ricollegandosi così al funzionamento delle civiltà antiche, Pavese ricrea la possibilità dell'esperienza mitica nel mondo dell'oggi, che vede attuata nell'infanzia e sopravvivenza nell'io adulto come sostrato assoluto.²⁵¹

²⁴⁹ Pavese 1952, 346.

²⁵⁰ La Rosa 1996, 47-69.

²⁵¹ Premuda 1957, 239.

Solo successivamente all'età puerile, col passare del tempo, l'adulto si accorge di aver vissuto un'esperienza mitica durante la propria infanzia, e di possedere per questo, sedimentata nella memoria, una «mitologia personale».²⁵² Tale presa di coscienza avviene in un momento particolare, che Pavese definisce di “*reminiscenza*”.²⁵³ Quando, cioè, sopraggiunge alla mente adulta un ricordo del passato, relativo a quegli attimi estatici vissuti da bambino:

Il giorno che mi fermai ai piedi di un campo di granoturco e ascoltai il fruscio dei lunghi steli secchi mossi dall'aria, ricordai qualcosa che da tempo avevo dimenticato. E il campo, e gli steli secchi, a poco a poco mi frusciano e mi si fermano in cuore. Tra noi non occorrono parole. Le parole sono state fatte molti anni fa.²⁵⁴

Il compito dell'uomo è allora quello di riportare alla luce i ricordi del passato, vissuti una *prima volta* da fanciullo, per farli rivivere in un *secondo* momento, alla luce della propria maturità.²⁵⁵ «Le cose le ho viste per la prima volta un tempo – un tempo che è irrevocabilmente passato. Se il vederle per la prima volta bastava a contentare (stupore, estasi fantastica), ora richiedono un altro significato. Quale?».²⁵⁶

Il percorso di rimembranza condotto dall'adulto consiste in un ripercorrere i ricordi del passato infantile alla luce della propria acquisita *ragione*. Tale operazione necessita un ritorno temporaneo allo stato istintuale del sé bambino, che mantenga però, al contempo, il razio-cinno, necessario per ricondurre i ricordi illogici ad uno stato di consapevolezza nel presente. Il processo suddetto porterà finalmente alla *conoscenza* della realtà e di sé che, anche se mai assoluta, permetterà una chiarificazione del proprio passato. Ne deriva allora che la memoria possiede un doppio registro: quello irrazionale di immersione nel passato, e quello razionale-conoscitivo.

In tal senso, la nostra infanzia non rappresenta ciò che fummo, ma ciò che siamo sempre stati, e che, sedimentato in noi, deve solo esser fatto riaffiorare alla coscienza. Il ricordare

²⁵² Pavese 1946, 142.

²⁵³ Cillo 1972, 106-113; Gioanola 1972, 97.

²⁵⁴ Pavese 1946, 16.

²⁵⁵ Gioanola 1972, 89-91.

²⁵⁶ Pavese 1952, 221.

non significa così tornare indietro nel tempo, ma rivivere gli istanti del passato, mantenendosi ancorati alla luce razionale del presente. In tal senso, possiamo comprendere le parole di Pavese riferite al momento della rimembranza per cui: «Noi non vediamo mai le cose una prima volta ma sempre una seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo».²⁵⁷

Ne deriva così che la nostra conoscenza altro non è che una rivelazione epifanica della nostra origine mitica, collocata in un Aldilà lontano dal tempo e dallo spazio.

Luoghi unici

Il riaffiorare dell'infanzia nella vita quotidiana dell'uomo avviene in maniera casuale, proprio perché lo spettro del ricordo appartiene alla dimensione dell'inconscio. La memoria, dunque, si accende attraverso vari spiragli o *accidenti*, come un suono, un evento, un colore, un gesto, un paesaggio, in grado di colpirci nella nostra sfera più istintiva e irrazionale. Segni che hanno inciso nella nostra fantasia da bambini, e che ora smuovono in noi emozioni uniche, figlie di quelle provate per la prima volta in giovane età.²⁵⁸ Ne deriva così che «ci commoviamo perché ci siamo già commossi; e che ci siamo già commossi perché un giorno qualcosa ci apparve trasfigurato, staccato dal resto, per una parola, una favola, una fantasia, che vi si riferiva e lo conteneva».²⁵⁹ È durante tali momenti di riscoperta del proprio sé infantile che *ci ritroviamo*, giungendo alla scoperta del nostro essere più genuino. Qui, afferma Pavese, il tempo si sospende, nella contemplazione estatica del proprio sé: «In questa sfera – la sfera dell'essere e dell'estasi - [...] non esiste il tempo. Ciò che in essa è, è: qui l'attimo equivale all'eterno, all'assoluto».²⁶⁰

²⁵⁷ *Ivi*, 232.

²⁵⁸ Kerény vede nella commozione l'unico e autentico mezzo di conoscenza della realtà (per approfondire il tema cfr. Jesi 1968, 176).

²⁵⁹ Pavese 1952, 141.

²⁶⁰ *Ivi*, 146.

L'operazione di risalita alle origini della nostra essenza viene a collocarsi in un contesto preciso, coincidente con quello che Pavese definisce "luogo unico".²⁶¹ La teoria dei luoghi unici coincide con una scoperta teorica a cui l'autore giunge sulla scia degli studi etnologici, e in particolare grazie all'influenza de *Il ramo d'oro* di Frazer, opera che suggerisce il carattere "sacro" di certi ambienti.²⁶² In aggiunta, non va sicuramente dimenticata l'aura selvatica e fascinosa di quella vita dei campi descritta nelle opere vichiane, che accendono i riflettori sul mondo sacro della *rusticitas*. Va inoltre detto che, come suggerisce La Rosa, l'intuizione pavesiana dei luoghi unici avviene anche e in particolare sulla base di un percorso dell'autore tutto interiore e coincidente cioè con il ritrovamento di sé stesso nei luoghi della propria infanzia: le Langhe.²⁶³

È infatti così che la vigna, la luna, la collina, divengono i luoghi unici dove accaddero una volta per tutte quegli "eventi insostituibili" tali da racchiudere il senso più alto dell'esperienza interiore dell'io. Ambienti in cui ora, una volta adulto, Pavese rivive i momenti epifanici del passato, commuovendosi alla luce della riscoperta delle proprie intime verità: «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 a buttarmi chi sa dove».²⁶⁴ Le vigne, i campi, le lontane colline non sono semplici porzioni di terreno ove mietere e lavorare per trarre il raccolto, ma luoghi del mito, al di fuori del tempo e dello spazio. Si tratta di un mondo epifanico e magico, popolato dalle antiche presenze ancestrali e portatore dei significati più nascosti dell'essenza dell'uomo. Scrive Barberi Squarotti: «Pavese ha fatto scendere dall'Olimpo e salire agli inferi gli dèi per farli muovere sulle Langhe, in mezzo a vigne, contadini, rive, ritani...».²⁶⁵

È anche a partire da tali presupposti che si fonda il fascino del paesaggio letterario delle colline delle Langhe, uno dei più misteriosi e carichi di significato di tutta la letteratura contemporanea.

Giungiamo ora ad un tassello fondamentale per la comprensione dei luoghi mitici, che ci servirà come punto d'appoggio ragionativo anche per l'analisi del paesaggio letterario de *La luna e i falò*. Occorre precisare infatti che per Pavese il luogo unico non corrisponde ad un

²⁶¹ Cillo 1972, 118-120; Gioanola 1972, 85-86; Rusi 1996, 68-69.

²⁶² Gioanola 1972, 79.

²⁶³ La Rosa 1996, 55; 68-69.

²⁶⁴ Pavese 1946, 156.

²⁶⁵ Squarotti 1960, 80.

posto specifico, ma ad un luogo che porta un nome comune, come “il prato” o “la vigna”. Ciò avviene poiché il mito non coincide con un solo, preciso ambiente, dal momento che non ha carattere particolare, ma, al contrario, valenza assoluta, universale, e può verificarsi dunque in ogni dove.²⁶⁶ Esso, per quanto vissuto per la prima volta in un determinato ambiente, può ritrovarsi in tutti i posti. Così, anche alla luce di tale assunto, l’io adulto può ritrovare il sé stesso mitico in qualunque luogo sia in grado di smuovere in lui le sensazioni uniche vissute da fanciullo, e fargli ricordare così la propria essenza.

Afferma Pavese:

Il luogo mitico non è quello individualmente unico, ... ma bensì quello di nome comune, universale, *il prato, la selva, la grotta, la spiaggia, la radura*, che nella sua indeterminatezza evoca tutti *i prati, le selve*, ecc. ... *Il prato, la selva, la spiaggia dell’infanzia* non sono oggetti reali tra i tanti, ma bensì il prato, la spiaggia come ci si rivelarono in assoluto ...²⁶⁷

Ne deriva così che i luoghi dell’infanzia sono *unici* e al contempo *assoluti* poiché, nell’atto del ricordare, l’io è in grado di risollevarli a livello cosciente assolutizzando la categoria a cui essi appartengono. È in tal modo allora che una vigna diventa *la vigna* in assoluto, caricandosi di una simbolicità che è l’impronta del mito. In tal senso, comprendiamo perché il mito è *atemporale* e *aspaziale*: esso è assoluto e in grado di ripetersi sempre e in ogni dove.

È anche alla luce di tale ragione che ogni scrittore ha dunque, secondo Pavese, una serie di “immagini mitiche centrali”, ossia una costante di luoghi unici enunciativi del proprio universo simbolico.²⁶⁸ A proposito, scrive Pavese nel proprio diario:

Di ogni scrittore si può dir mitica quell’immagine centrale, formalmente inconfondibile, cui la sua fantasia tende sempre a tornare e che più lo scalda. [...]. Mitica è quest’immagine in quanto lo scrittore vi torna come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza.²⁶⁹

²⁶⁶ Gioanola 1972, 79.

²⁶⁷ Pavese 1952, 235.

²⁶⁸ Per ulteriori approfondimenti sulla teoria dei luoghi unici cfr. Cillo 1972, 118-120.

²⁶⁹ Pavese 1952, 234.

Il ruolo del poeta

Si può evincere ormai che la poesia assume un ruolo di valenza centrale nella poetica pavesiana sul mito. Ricordiamo ora come l'atto del ricordare è accettabile poiché, invece che fermarsi al ricordo istintivo del passato, si stacca dalla sfera dell'irrazionalità, per rendere quest'ultimo leggibile agli occhi della ragione. Si tratta, dunque, di un atto di conoscenza, che Caputo definisce "liberatorio" e "terapeutico", poiché in grado di portare alla luce i misteri del nostro io.²⁷⁰ L'operazione conoscitiva ora definita prevede la scesa in campo della fondamentale figura del poeta, colui che, scavando nel tesoro dei ricordi, è in grado di "dare il nome alle cose" scoperte da piccoli. In tal senso, funzione ultima della poesia consisterebbe nella capacità di portare a chiarezza i miti, operazione volta a definirli, a renderli cioè chiari alla coscienza. Alla base di tale assunto, infatti, risiede uno scopo preciso per l'io poetico: la *conoscenza*.²⁷¹

Pavese, invero, ossessionato dal pensiero di volersi distaccare dal gorgo della sfera irrazionale del selvaggio, cercherà continuamente di elevare tale dimensione alla sfera razionale, poiché mosso dall'obbiettivo ultimo di giungere alla misteriosa scoperta di sé. A detta di Lajolo, ciò «non significa distruggere il mito dell'infanzia, ma, al contrario, scoprirne la vera ricchezza, che è – in definitiva - la conoscenza schietta della nostra realtà intima, e del suo rapporto con ciò che siamo da sempre».²⁷² La poesia si fa così portatrice di ordine di fronte al caos, e diviene mezzo in grado di colorare l'oscurità di significati profondi:

Fonte della poesia è sempre un mistero, un'ispirazione, una commossa perplessità davanti a un irrazionale – terra incognita -. Ma l'atto della poesia – se è lecito distinguere qui, separare la fiamma

²⁷⁰ Caputo 2001, 211.

²⁷¹ Per quel che concerne la teoria sul ruolo chiarificatore del poeta, cfr. Premuda 1957, 239; Gillo 1972, 202-210; Gioanola 1972, 75-85, Venturi 1938, 74-75.

²⁷² Lajolo 1964, 25.

dalla materia divampante – è un'assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere. Il mito e il logo.²⁷³

Per quanto l'operazione in questione possa risultare complessa e ardua, il poeta non deve abbandonarsi alle difficoltà che il mistero della coscienza pone. Sarà anzi a partire dalla propria solitudine e dall'instancabile lavoro di scavo che egli saprà far sbocciare i semi del ricordo, giungendo ai barlumi del proprio sé:

Un poeta, in quanto tale, lavora e scopre in solitudine, si separa dal mondo, non conosce altro dovere che la sua lucida e furente volontà di chiarezza, di demolizione del mito intravisto, di riduzione di ciò ch'era unico e ineffabile alla normale misura umana.²⁷⁴

Approfondendo ulteriormente il compito del poeta, Girardi propone di identificare schematicamente due fondamentali ruoli assunti dallo scrittore. Il primo va inserito in sede psicologica e coincide con la capacità del poeta di identificare nel mito del passato l'originaria forma del nostro essere individuale, in sostanza, la nostra essenza. Il secondo, in sede invece estetica, ha a che fare con la capacità di chi scrive di trovare in tale mito il "germe di ogni poesia", "l'avvio e l'alimento di ogni bella favola".²⁷⁵ Accanto alla scoperta esistenziale si aggiunge cioè la *creazione*. Il mito diviene allora anche impulso primordiale a compiere opere, così come Pavese stesso afferma: «Prima che favola, vicenda meravigliosa, il mito fu una semplice norma [...]. E fu anche l'impulso, la carica magnetica che sola poté indurre gli uomini a compiere opere».²⁷⁶

In conclusione, l'artista avverte, secondo Pavese, un *obbligo morale* di dedicarsi alla creazione, a cui sopraggiunge tramite la narrazione delle vicende del presente, affinché, grazie al suo impegno, quel presente possa rivelarsi alla luce del mito.²⁷⁷ Infine, è anche sulla base di

²⁷³ Pavese 1952, 330.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Girardi 1960, 22.

²⁷⁶ Pavese 1952, 346.

²⁷⁷ Jesi (1968, 166-170) approfondisce il tema dell'obbligo morale dell'artista, che oltre ad esser legato al dovere della creazione poetica viene anche a coincidere con l'idea del sacrificio, dovuta a un riconoscimento del destino inevitabile di morte per l'individuo.

una narrativa partecipe del mistero del mito e mossa dunque da un impegno di carattere morale che Pavese si dedicherà senza tregua alla messa a punto nella propria opera di quella ricerca esistenziale delle origini del proprio sé e della verità umana, stanti alla base della sua esperienza artistica.

Il mito delle Langhe

Giungiamo ora allo scenario paesaggistico della scrittura pavesiana, quello delle colline langarole, che videro nascere e crescere Cesare Pavese, e nelle quali lo scrittore individuò le sorgenti del proprio mito letterario. La campagna delle Langhe, sistema collinare del basso Piemonte situato tra le province di Cuneo e Asti, è il luogo di vacanza della famiglia Pavese, dove il piccolo Cesare passa le lunghe estati, vivendo a stretto contatto con una natura a suo tempo ancora profondamente rustica, non contaminata e legata a uno stile di vita campestre.²⁷⁸ È qui che, ripercorrendo i passi della poetica autoriale stessa, il bambino-Pavese vive i suoi primi attimi epifanici di contatto col mito, e scopre, incantato da un'esperienza sensoriale che ha i toni del magico, il mistero che la natura circostante racchiude. Il territorio langarolo subisce così quell'operazione di trasfigurazione che da semplice dato naturalistico lo eleva ad elemento simbolico di caratura assoluta.²⁷⁹ Proprio grazie a tale procedimento, infatti, le colline pavesiane non sono solo semplici luoghi di cui compiere una descrizione letteraria che faccia da sfondo alle vicende narrate, ma divengono *luoghi dell'esistenza, se non dell'anima*.

Unendo così l'esperienza infantile vissuta nelle campagne piemontesi assieme a quella degli studi etnografici, Pavese elabora “il mito delle Langhe”, venendo a definire un suo

²⁷⁸ Per un approfondimento in merito al tema della perdita del carattere rurale e autentico del paesaggio langarolo dovuto al boom economico delle industrie dell'immediato dopoguerra si veda Panza (1993, 210-214), oltre che Pietralunga (2011, 471-479). Quest'ultimo breve saggio riassume i contenuti del volume di Ugo Roello, *Pavese e le Langhe di ieri e oggi tra mito e storia* (2009), altro utile riferimento che si concentra sul processo di distruzione del paesaggio langarolo a causa dell'industrializzazione degli anni '50 e di cui si citano in particolare gli scritti di Barberi Squarotti (2009, 25-32) e Berbotto (2009, 33-38).

²⁷⁹ Gioanola 1972, 78.

personalissimo *luogo unico*.²⁸⁰ Ambiente carico dei ricordi infantili, le Langhe sono in grado di stimolare fin dagli esordi della sua crescita la fantasia dell'autore, che trova in questo posto non solo le risposte ai propri quesiti teorici, ma anche un rifugio, un luogo di conforto dove sentirsi sempre accolto e un posto dove ritrovarsi. Per tutta la vita Pavese dedica infatti una cura profonda alla resa letteraria del paesaggio langarolo, di cui dipinge nella sua opera tutta la dimensione di matrice primitiva e ancestrale che vi sottende, legata ai culti della festa, della luna, del sangue, del sacrificio e dei falò.²⁸¹ Così, in un'alternanza continua tra i poli di un paesaggio mitico e primordiale da una parte, assieme a quello agrario e contadino dell'Italia rurale dall'altra, Pavese ci invita a una lettura del proprio paesaggio attraverso il prisma del mito della propria infanzia.

A chiudere il discorso, si veda ora un'ultima riflessione autoriale inerente al processo artistico della resa di un ambiente naturale. Ciò che qui ci interessa sottolineare è l'importanza per la creazione di un paesaggio letterario della sua *matrice personale*, relativa cioè alla soggettività di chi ne scrive. Nell'elaborazione delle proprie riflessioni, Pavese compie una distinzione tra *luoghi vissuti* e luoghi non vissuti.²⁸² I primi sono ambienti densi e carichi dei ricordi delle esperienze che l'io vi ha compiuto, mentre i secondi sono posti ove l'autore non è mai stato e ai quali non può dunque associare alcuna memoria personale. A detta di Pavese, solamente i luoghi vissuti possono farsi perno per un'autentica creazione artistica, poiché essi soltanto appartengono allo spirito immaginativo dello scrittore, che si ritroverà invece in difficoltà se obbligato a dover trattare artisticamente ambienti non vissuti.²⁸³ In questi ultimi, infatti, egli non vi si saprebbe muovere «con quella segreta ricchezza di sottintesi, di sensi e di appigli, che dà dignità poetica a un mondo».²⁸⁴

Così, si spiega bene la risposta che Pavese stesso si dà per giustificare la propria difficoltà di fronte a un'ipotetica resa letteraria delle rocce lunari: esse, non essendo state vissute in prima persona da colui che scrive, non potranno mai condurre ad alcuna scrittura che possa veramente rendere il mito in esse racchiuso, a differenza, invece, del paesaggio del Piemonte, che, carico del vissuto dello scrittore, permetterebbe a quest'ultimo una vera creazione letteraria, carica dei barlumi mitici.

²⁸⁰ Cfr. Novelli 2009, 85-88.

²⁸¹ Riguardo ai temi degli antichi riti primitivi legati alla campagna, cfr. Jesi (1968, 175).

²⁸² Si rimanda qui alla teoria pavesiana dei luoghi unici (cfr. Cillo 1972, 118-120).

²⁸³ Cfr. Nay (2009, 77-84).

²⁸⁴ Pavese 1952, 212.

Perché non posso trattare io delle rocce rosse lunari? Ma perché non riflettono nulla di mio, tranne uno scabro turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare poesia; se queste rocce fossero in Piemonte, saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro un significato.²⁸⁵

Successivamente, ecco poi che l'autore ritorna all'età fondamentale dell'infanzia, unico vero inchiostro in grado di imprimere un vissuto emotivo all'io. Le emozioni provate durante questa fase di profonda ricettività sensoriale sono in grado di smuovere interiormente il soggetto, sedimentando in lui una serie di immagini-luogo uniche, la cui resa scritta emergerebbe in tutta la sua spontaneità e grazia, proprio perché relative a momenti personalmente vissuti dall'io:

Insomma, tu non puoi *volendo* interessarti poeticamente a un dato paese o a una data sfera e farli vivere, se non riducendoli agli stampi (insufficienti) della tua infanzia-gioventù. Non puoi quindi sfuggire (almeno per ora) a un mondo già implicito nella tua natura percettiva.²⁸⁶

Infine in una lettera a Francesca Pivano del 30 agosto del '42, Pavese sottolinea il vuoto che il paesaggio montano delle valli di Gressoney gli comunica, proprio in quanto mai personalmente vissuto: «Ora io non ho ricordi di questi luoghi, di questa natura, di questa realtà: per me è un mondo gratuito, vuoto, oggettivo come persona veduta per la prima volta. È evidente che non ho nulla da dire su di esso».²⁸⁷

In conclusione, un paesaggio resta vivo in noi soltanto come ricordo, come visione mentale carica di un sostrato emotivo e, chissà, forse anche di una lontana e prenatale memoria mitica, sedimentati nella nostra coscienza.²⁸⁸

²⁸⁵ *Ivi*, 352.

²⁸⁶ *Ivi*, 212-213.

²⁸⁷ Pavese 1966, 648.

²⁸⁸ In merito alla tematica della resa letteraria dei luoghi vissuti e non vissuti, si rimanda a Gallot (2019). Nello scritto l'autore si sofferma in particolare sul carattere "unico" delle Langhe per Cesare Pavese, rimandando al concetto di luogo vissuto.

Capitolo III

Il paesaggio letterario ne La luna e i falò: alla ricerca del mito

Paesaggio pavese

Lungi dal ricoprire il ruolo di descrizione ambientale o sfondo accessorio, il paesaggio letterario riveste per Pavese un'evidente posizione centrale, fino ad assumere una rilevanza da protagonista. L'ambientazione non solo si pone al centro dell'invenzione narrativa, ma si colloca anche a fondamento della poetica dell'autore, incentrata come si è visto sull'*indagine sul mito*. Se il mistero del mito sta a cavallo tra le origini dell'io e l'ambiente di cui egli è parte - ove l'uomo adulto ha la possibilità di riconoscersi nel proprio sé-bambino alla luce della memoria - è evidente che il paesaggio occuperà un posto centrale nella creazione di ciascuna opera. Ciò si avrà modo di notare in particolare dal lavoro sullo stile, che impegna l'autore a lungo, portandolo a continue revisioni e riscritture, specie nel caso de *La luna e i falò*.²⁸⁹

La rivelazione del mistero mitico non va ricercata all'altezza dell'intreccio narrativo o della psicologia dei personaggi, ma nel paesaggio, tra gli anfratti dei boschi, sulle alture delle colline. L'autore stesso dirà infatti di non sentirsi scrittore «curioso» alla Balzac, che di fronte ai suoi personaggi «li squadra da tutte le parti come rarità, li descrive, scolpisce, definisce, commenta».²⁹⁰ Più che concentrarsi dunque sulla trama o sui rapporti umani, Pavese si dedica alla resa spaziale del paesaggio, tanto che, a rimarcare la poca rilevanza che le trame assumono nella sua scrittura Finzi afferma: «Occorre subito precisare che nei racconti di Cesare Pavese di solito non accade niente».²⁹¹

Per tali ragioni, ne *La luna e i falò* il paesaggio assume un ruolo predominante, tanto da dare impulso al racconto e fare in qualche modo da motore alle vicende narrate. In questo senso,

²⁸⁹ Soletti (2000, 1148-1157) evidenzia il considerevole lavoro di revisione che Pavese dedica al manoscritto de *La luna e i falò*.

²⁹⁰ Pavese 1952, 46-47.

²⁹¹ Finzi 1980, 27.

vedremo come esso venga a *determinare* i personaggi stessi, che finiscono per ritrovarsi dominati da una natura dalla potenza e pregnanza aldilà dell'ordinario.²⁹²

La luna e i falò

Giungiamo ora al nostro romanzo d'elezione, *La luna e i falò*, scelto a titolo di esempio per l'analisi del paesaggio letterario pavese, da leggersi alla luce della tesi della soggettività ad esso intrinsecamente connessa.

L'opera viene scritta da Pavese in meno di due mesi alla fine del 1949, e pubblicata nella collana *I Coralli* da Einaudi nel 1950. Otterrà un successo di portata internazionale che porterà a traduzioni in varie lingue e alla pubblicazione di numerose e differenti edizioni. Nonostante alcune riserve critiche, rimane uno dei caposaldi della letteratura contemporanea italiana della prima metà del '900.²⁹³

La scelta di analizzare il romanzo in questione nasce, oltre che da un personale interesse, anche a partire dal fatto che ci troviamo di fronte all'ultima opera di Cesare Pavese. A questo proposito, *La luna e i falò* è un romanzo chiave in quanto racchiude in sé tutte le principali concezioni teoriche elaborate dall'autore. L'opera è portatrice, dunque, di una teoria del mito pienamente consapevole, poiché giunta all'apice della sua elaborazione teorica.²⁹⁴ La critica riunita a giudicare il romanzo è infatti unanime nel reputare l'opera una summa dei valori umani e dei motivi poetici di Pavese, che in essa trovano terreno di sintesi e, al contempo, di nuova sperimentazione. Riprendendo le riflessioni di Gioanola, il romanzo è, inoltre, un libro profondamente originale, di cui si può cogliere tutto il grado di novità e, assieme, di raggiunta maturità artistica.²⁹⁵ Esso racchiude in sé, entro un insieme compatto e organico, una serie di intuizioni riscontrabili nell'opera dell'autore sin dagli esordi di *Lavorare stanca*.

²⁹² Si fa riferimento qui al concetto di "agency" elaborato da Vergari (2023, 246-247).

²⁹³ Finzi 1980, 23-30.

²⁹⁴ Gioanola 1972, 353-355.

²⁹⁵ *Ivi*, 399.

Consapevole delle caratteristiche di sintesi che l'opera vanta è anche Pavese stesso, che in una lettera del luglio del '49 accosta il proprio progetto in divenire ad un "modesto poema" affermando: «Io sono come pazzo, perché ho avuto una grande intuizione – quasi una mirabile visione (naturalmente di stalle, sudore, contadinotti, verderame e letame ecc.) su cui dovrei costruire una modesta *Divina Commedia*».²⁹⁶

Inoltre, Finzi, oltre a sottolineare il raggiungimento di una soluzione linguistica pienamente matura, parla di una «*Divina Commedia* nata dalla tensione fra miti e loro dissoluzione, fra lotta di liberazione politica e restaurazione o reazione politica, fra ritmicità poetica e naturalezza prosastica, fra studio degli americani e tradizione italiana».²⁹⁷

La critica, inoltre, si è a lungo soffermata sul carattere "ultimo" e definitivo che *La luna e i falò* detiene rispetto alla parabola artistica del proprio autore, e che verrebbe in tal senso a coincidere con la sua stessa tragica fine. Lo stesso Pavese, d'altronde, pare indirizzare il pubblico verso questa ipotesi, quando afferma: «*La luna e i falò* è il libro che mi portavo dietro da più tempo e che più ho goduto a scrivere. Tanto che credo che per un pezzo – forse sempre – non farò più altro. Non conviene tentare troppo gli dèi».²⁹⁸

Per quanto riguarda gli aspetti contenutistici, si noterà come l'opera proponga una dinamica di *affinità* profonda tra ambiente e protagonista, che intrattiene con la natura circostante un legame antico, nato in seno alla sua gioventù. È proprio a partire da tale legame che intendiamo basare la nostra proposta di analisi del paesaggio, di cui si mostrerà il carattere di continua *variabilità*. Tale aspetto di mutevolezza, che allontana dunque il paesaggio da qualsivoglia idea di fissità o ambientazione stereotipata, nasce proprio a partire dalla sfera soggettiva di cui esso è caricato. Se, come abbiamo detto, ogni paesaggio letterario è primariamente soggettivo, ne deriva che la natura de *La luna e i falò* si rivela variabile proprio a partire dallo sguardo che protagonista e autore ripongono su essa. La proposta è dunque quella di osservare come le diverse esperienze e impressioni umane si facciano portatrici di percezioni, e quindi rese letterarie del paesaggio, sempre differenti. In tal modo avremo modo di scoprire un paesaggio profondamente *umano*.

Partendo dalla cifra della soggettività del romanzo, si propone ora una focalizzazione su coloro che della sfera soggettiva sono i portatori: protagonista e autore. Il presupposto da

²⁹⁶ Pavese 1966, 532.

²⁹⁷ Finzi 1980, 27.

²⁹⁸ Pavese 1966, 532.

cui partire è quello dell'*oggettivazione assoluta*,²⁹⁹ concetto avanzato da Barberi Squarotti, secondo cui, dietro ciascuno dei propri personaggi, altri non si cela se non Pavese stesso. In tal senso, Anguilla, protagonista del romanzo, è da considerarsi *specchio* del proprio autore, che delega al personaggio tutto il suo bagaglio di idee e pensieri, che, come si è visto, vengono poi a indirizzarsi sul paesaggio stesso. La struttura speculare che si propone come scheletro portante dell'analisi dei diversi paesaggi vede, dunque, Anguilla e Pavese come profondamente connessi, nella loro emotività, al proprio luogo d'origine. Anguilla è un orfano che cerca la propria identità nell'ambiente in cui è nato e cresciuto; Pavese ricerca il mito della propria essenza nelle colline che lo hanno visto crescere. Entrambi, dunque, sono individui mossi dall'indagine di sé stessi, desiderosi di trovare la verità della propria esistenza. Entrambi, di nuovo, ricercano tale mistero nel proprio luogo d'origine, poiché è lì che si sono verificati i primi istanti epifanici di rivelazione della loro identità. Ne consegue che il nucleo della ricerca esistenziale di Cesare Pavese tramite l'indagine artistica sul mito tocca in quest'opera il massimo del proprio sviluppo. Come afferma Gioanola: «tutta la tematica de *La luna e i falò* è epifania dell'essere («sono io il mio paese») ma dell'essere-qui, dell'essere che mentre si rivela si qualifica come un nulla-d'essere, perché è un essere-per-la-morte».³⁰⁰

Il romanzo tocca le radici dell'esistenza in un luogo, le Langhe, che è bacino di autenticità poiché in esso, tramite i luoghi-simbolo della campagna-infanzia, l'io raggiunge i nodi più profondi del mistero del mito, per giungere, in ultimo, alla scoperta finale del proprio destino di morte e sofferenza. In tal modo, le figure della campagna si fanno depositarie *assolute* di tutta la profondità esistenziale del protagonista.

Sinossi

Il perno centrale che fa da motore alla trama de *La luna e i falò* coincide con l'antico tema del *nostos*, tradizionalmente inteso come il viaggio di ritorno dell'eroe greco alla propria

²⁹⁹ Barberi Squarotti 1992, 7-28.

³⁰⁰ Gioanola 1972, 357.

patria d'origine.³⁰¹ Calata nell'aspra realtà contadina del secondo dopoguerra, la storia non ha alcun legame con le epopee della grecoità classica, specie per quel che riguarda il protagonista, che, invece di assumere le vesti di eroe-guerriero, si rappresenta come un semplice contadino della campagna piemontese delle Langhe.³⁰² Anguilla, il cui nome stesso rimanda a un animale che ritorna al luogo di nascita per riprodurvisi, è il protagonista che parla in prima persona e narra gli eventi dal proprio punto di vista. Anguilla vive la condizione di orfano, tanto che da bambino viene preso in casa dalla famiglia contadina del Padrino, che per questo riceve in cambio un'indennità.³⁰³ Il protagonista cresce così a contatto con la propria terra e il lavoro nei campi, specie quando, divenuto adolescente, viene mandato a lavorare alla fattoria della Mora. Qui conosce le figlie del sor Matteo, Silvia, Irene e Santa, per cui nutre un idealizzato amore. Dopo gli anni di lavoro parte per l'America con l'idea di far fortuna, ma si scontra con un luogo profondamente diverso da quello immaginato. Quando rientra al suo paese molti anni dopo deve fare i conti con la realtà della guerra e della Resistenza, le quali hanno macchiato col sangue le candide colline della gioventù mutando il paesaggio di sempre. Ora, il tema del *nostos* si mescola a quello della *rimembranza*, rivissuta attraverso i discorsi con l'amico-maestro d'infanzia Nuto, grazie a cui Anguilla ricostruisce le trame del proprio sé aprendo un varco memoriale nel passato. I ricordi costellano le pagine del romanzo tra vette di colline eterne e feste giubilanti al chiaro di luna. Nel mentre, i temi del ritorno, della morte e del ricordo si alternano tra passato e presente in un'oscillazione temporale che fa da specchio all'animo inquieto del protagonista: Anguilla vive infatti sospeso tra una sensazione di essere (e appartenere al proprio paese) e non essere (e sentirsi distaccato dalla propria terra), che lo porterà ad intense riflessioni sulla propria esistenza e sul significato dell'appartenenza a un luogo. Il viaggio di ritorno si fa così *metafora esistenziale* di recupero delle radici del proprio io, di cui ci si domanda se possano ritrovarsi tramite il legame col proprio luogo d'origine.³⁰⁴

³⁰¹ Per quanto riguarda le informazioni essenziali legate alla trama del romanzo, si fa riferimento a Finzi (1980, 23-31); Spinazzola (2001, 91-107) e Gioanola 1972 (353-357).

³⁰² Traina 2014, 29-31.

³⁰³ Riguardo le principali informazioni sulla trama del romanzo cfr. Finzi 1980, 23-31.

³⁰⁴ Gioanola 1972, 353-357. In aggiunta, cfr. Convento (2006, 151) in merito al concetto di viaggio come metafora dell'allontanamento dal grembo materno per giungere alla scoperta della propria alterità dalla figura genitoriale (e dunque identità). Inoltre, Baffetti nel saggio "Foresta" (Baffetti 2003, 203) parla della natura (e in particolare della foresta) come luogo simbolico dell'inconscio in cui ritrovare sé stessi.

Riprendendo la teoria pavesiana, si ricorda che il mito si cela nella *scoperta* delle cose una “prima volta”, da fanciulli, tramite l’unione con la natura, per poi portare a una *conoscenza* più profonda del mistero in esso celato una volta adulti, tramite le epifanie della memoria.³⁰⁵

In questo modo, specularmente alla *quête* esistenziale di Pavese verso l’essenza dell’io celata nel mito, Anguilla compie un viaggio alla ricerca della propria identità, rivivendo nella nostalgia del ricordo le sue mitiche prime volte, vissute da bambino nel cuore delle proprie colline, per giungere infine alla scoperta del significato dell’*essere uomo*.³⁰⁶

A fare da contraltare all’idea diffusa che pretende di collegare il tema del ritorno ad un conseguente ritrovamento della felicità, *La luna e i falò* disvela tutta la difficoltà umana che si nasconde dietro un percorso dai risvolti complessi e contraddittori. Tale problematicità si riscontrerebbe non tanto durante il viaggio di rientro, quanto nel momento successivo, quello inerente alla complessità del continuare una volta tornati. È qui che Aguilar parla di un *ritorno-delusione*, che vede sfumare per Anguilla il sogno del ritrovamento di sé stesso nella gente e nei luoghi dove è nato e cresciuto. Il protagonista, al contrario, una volta a casa dovrà scontrarsi con uno scenario nuovo: il suo luogo d’origine si rivela cambiato, dunque mutevole, imperfetto e sottoposto allo scorrere di un tempo che è causa di tragedie di morte. Ne deriva così che la scoperta delle voragini lasciate dalla guerra e dal tempo inclemente disillude un protagonista che spera continuamente di trovare la propria condizione di maturità nel superamento-disvelamento del proprio sé-bambino. Così, l’identità unica che Anguilla pensava di avere si rivela invece molteplice e sottoposta al cambiamento: il protagonista si scoprirà non più lo stesso di un tempo, poiché il viaggio e la scoperta del mondo esterno lo hanno definitivamente cambiato.³⁰⁷

A riflettere sul tema del ritorno e su come la propria casa possa essere annientata assieme alle proprie memorie è Anguilla stesso, in un passo del romanzo:

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

³⁰⁵ Si rimanda qui alla teoria pavesiana delle “prime” e “seconde” volte relativa al processo del ricordo. Per ulteriori approfondimenti cfr. sopra, p. #87.

³⁰⁶ Albertocchi 2011, 21-32.

³⁰⁷ Aguilar 2020, 1-7; Spinazzola (2001 96-97).

segno. O no? Magari è meglio così, meglio che tutto se ne vada in un falò d'erbe secche e che la gente ricominci. (L.F., 870).

Le differenti tipologie di paesaggio che si propongono di analizzare ne *La luna e i falò* mutano il loro aspetto, come si è detto, in base alla prospettiva con cui l'io che osserva la natura circostante cambia interiormente. Così, ad una prima e ingenua convinzione del protagonista di disvelare la propria identità tramite il ritorno al paese di nascita, corrisponde un paesaggio idealizzato e letto secondo la cifra di un'eterna *immutabilità*. In seguito, la delusione di Anguilla di fronte al ritrovamento di un luogo mutato a causa degli orrori della guerra va di pari passo a un paesaggio che cambia nel tempo, e che si presenta in vesti nuove rispetto all'immagine-sogno conservata da bambino. Procedendo lungo la linea narrativa, attraverso l'ausilio di un *flashback*, ci si sposta in America. Qui Anguilla si scontra con l'*anti-paese* che, opposto al luogo-essenza della propria infanzia, assume tutti i connotati di un mondo sradicato, il cui paesaggio si dipinge entro toni cupi e freddi che ricordano un brutto sogno.³⁰⁸ In ultimo, si propone di spostare l'attenzione su un nesso io-paesaggio che è presente lungo tutto il testo, e che rappresenta probabilmente l'elemento centrale della trattazione. Questa volta la soggettività chiamata in causa non è tanto quella di Anguilla-Pavese, ma di Pavese stesso, privo della maschera-personaggio consentitagli dalla finzione narrativa. È possibile a questo punto cogliere, al di là della trama, il cuore del pensiero teorico autoriale proprio attraverso l'analisi di un paesaggio-simbolo, portatore del mistero del mito. La prospettiva mentale da cui partire è dunque legata all'idea pavesiana di un mito ancestrale posto alle origini dell'umanità in una zona-soglia al di fuori del tempo e dello spazio.³⁰⁹ In poche parole, ci si trova di fronte ad una realtà irraggiungibile, indefinibile e sconosciuta che, proprio per queste caratteristiche, comporta la resa letteraria estremamente complessa. La sfida maggiore, infatti, è quella di “rendere” letterariamente il mito attraverso il paesaggio. Si potrebbe affermare che, pur partendo da un obiettivo impossibile (la verità del mito si rivela inconoscibile all'uomo), Pavese riesce a fare emergere dalla sua pagina se non la verità del mito, ciò che di essa è rivelabile all'uomo: le *sensazioni*. Il tipo di ambientazione in questione è dunque il *paesaggio-mitico*, che si esplica attraverso una

³⁰⁸ Gioanola 1972, 358-359.

³⁰⁹ In merito agli studi etnologici di Pavese sul mito cfr. sopra, p. #54.

serie di *immagini-racconto*, simbolo del mistero agognato.³¹⁰ Tra queste, la luna, la vigna, la collina, i falò ed altre, si fanno portatrici dell'assoluto, e costellano il testo intero riecheggiando nella nostra mente. Oltre che figlie della soggettività pavesiana, esse si legano anche al protagonista: a livello narrativo, infatti, è proprio di fronte a tali scenari paesaggistici che Anguilla, stimolato dal contatto con la natura della propria infanzia, elabora un insieme di *riflessioni esistenziali* che, sospese nel tempo, si distaccano dalla vicenda inducendo il lettore stesso a meditare sui significati di morte e vita, ricordo e tempo presente, bellezza e orrore.

Infine, a fare da chiusura al cerchio narrativo della vicenda si colloca un evento epifanico, che sarà pretesto in grado di far scaturire l'ultima fondamentale riflessione del protagonista. Se, come si è detto, le seconde volte che l'io-adulto vive nel contatto con la natura portano, tramite il ricordo, ad elevare la scoperta effettuata da fanciulli in conoscenza consapevole, ecco che l'evento finale della storia innesca nel protagonista una *presa di coscienza* totale e definitiva: la morte tragica di Santa, causata dai risvolti spietati della guerra civile, sarà l'evento-cardine in grado di rivelare ad Anguilla la vera risposta alla propria ricerca esistenziale.³¹¹ L'evento causa nel protagonista un distacco insanabile con il ricordo idilliaco del proprio passato che sentiva come fondamentale per il disvelamento della propria identità, ostacolando così lo sperato ricongiungimento con la propria valle.

Siamo così posti di fronte all'evento della *morte*, antica ossessione che richiama Pavese a riflessioni angosciate e continue, e fonte della scoperta-accettazione del destino tragico che attende l'uomo.³¹² In questo senso, autore e protagonista sono chiamati a un'ultima cupa rivelazione, che muta la loro percezione dell'ambiente circostante un'ultima simbolica volta. Ecco che ci troviamo di fronte allora a un *paesaggio di morte*, ultimo elemento di analisi del nostro percorso, che chiude la trama e le nostre riflessioni in un sipario che è, al contempo, apertura e chiusura. Se, infatti, ritornando al pensiero di Pavese, la morte è richiamo della vita a sé stessa, essa però è anche elemento di rigenerazione per un nuovo inizio. Il romanzo si chiude così con una scoperta esistenziale non definitiva: Anguilla nutre il sogno di trovare le radici dell'*essere*, viene disilluso di fronte la minaccia del *non-essere*, per giungere

³¹⁰ Per quanto riguarda il concetto di immagini-racconto si vedano le considerazioni di Gioanola (1972, 67; 81); Rosowsky (1988, 273-276); Mutterle (1977, 5); Wlassics (1987, 93); Rusi (1985, 30); Premuda (1957, 5).

³¹¹ A proposito dell'evento rivelatore della morte di Santa si veda Pierangeli (2004, 49); Spinazzola (2001, 104); Venturi (1938, 113); Cellinese (2003, 95-97).

³¹² Riguardo al concetto di *religio mortis* in Pavese, cfr. Jesi (1968, 131-160).

infine alla rivelazione dell'*essere-per-la-morte*, racchiuso da un paesaggio che ha tutti i toni dell'inconoscibile *eterno*.³¹³

I cinque paesaggi-soggettività di cui ci occuperemo sono allora il riflesso del vissuto emotivo di un protagonista-autore che parte da un'idea della vita idealizzata e speranzosa, ancora legata a un'ingenuità infantile, per giungere alla presa di coscienza della sua fine inevitabile. "Paesaggio immutabile", "paesaggio nel tempo", "anti-paese", "paesaggio-mitico" e "paesaggio di morte" sono, infine, le proposte scelte come base d'appoggio per un'analisi stilistica che si propone di delineare il procedimento di simbolizzazione dei luoghi compiuto da Pavese ne *La luna e i falò*.

Struttura

La resa letteraria del mito, obiettivo principe de *La luna e i falò*, è resa possibile grazie ad un attentissimo e scrupoloso lavoro sullo stile, che si fa, proprio per la difficoltà dello scopo di partenza, l'elemento più complesso e grandioso dell'opera.

La narrazione del romanzo procede lungo un duplice piano cronologico,³¹⁴ alternato tra *tempo presente* e *tempo passato* (visto attraverso la memoria), dove «l'evocazione prepara il ricordo ed il ricordo riporta al presente».³¹⁵ Tramite un sapiente uso dell'analepsi, il passato viene ad imporsi in maniera diffusa lungo tutto il testo, fino ad assumere, rispetto al presente, un'importanza ancora maggiore, quasi a voler suggerire la matrice ineliminabile di ciò che siamo stati nel tempo che fu.

Pavese dimostra qui una padronanza assoluta della tecnica narrativa, proprio per la cura straordinaria che pone nell'alternanza dei piani cronologici e tematici, che si intrecciano in un organismo profondamente compatto e coeso.³¹⁶ Invece che scindere dunque la narrazione in un prima e un dopo, in un mondo del passato e un mondo del presente,

³¹³ Gioanola 1972, 357.

³¹⁴ Ausili (2006, 180) parla della memoria come elemento in grado di strutturare la fabula di un romanzo.

³¹⁵ Venturi 1938, 112.

³¹⁶ Aguilar 2020, 80.

l'autore gioca col tempo, la cui lancetta gira avanti e indietro in un flusso continuo che ci fa comprendere l'inscindibilità dei tempi: gioventù ed età adulta sono la stessa cosa, poiché la prima risiede nella seconda, e la seconda contiene la prima. In tal senso, «ricordare è uscire (dal tempo) e sapere chi siamo [...], dal momento che la nostra fanciullezza è non ciò che fummo ma ciò che siamo da tempo».³¹⁷

Riguardo alla composizione dell'opera, interessanti sono le osservazioni di Finzi che individua la presenza di una struttura ad incastro che richiamerebbe quella dell'*Orlando Furioso*: Le vicende vengono fatte cominciare e poi interrotte, per essere riprese più avanti. Tale tecnica di sospensione e ripresa crea nel lettore una continua e inconscia aspettativa, trasmettendogli uno stato di tensione che è tipico della suspense. Così,

Ci si aspetta che succeda qualcosa, ma quando qualcosa avviene, lo stupore si proietta più in là, verso un'altra insospettabile attesa. La struttura per aggregazioni fabulistiche, a gruppi alterni di figure e fatti è una costante formale del romanzo.³¹⁸

In aggiunta all'alternanza temporale, l'autore aumenta la complessità della struttura inserendo un ulteriore elemento di oscillazione, quella spaziale.³¹⁹ La cascina del Padrino, la fattoria della Mora, le valli delle Langhe, il deserto dell'America e Genova sono i luoghi evocati, che non si susseguono entro una lineare successione, poiché, anche qui, si opta per un passaggio dall'uno all'altro sempre entro la cifra dell'alternanza. La mancanza di linearità e precisione cronologica nella definizione delle linee spazio-temporali deriva dal magma tortuoso della mente del protagonista, la quale, visitata dal proprio inconscio, non sceglie di ricordare ordinatamente, ma fa scattare in maniera casuale ogni ricordo.³²⁰

Infine, accanto al *fil rouge* della ricerca della propria identità, compare un tassello vacante, che per essere completato necessita di un'ulteriore indagine da parte del protagonista. Lungo tutto il testo, infatti, il lettore viene tenuto in uno stato di *suspence* rispetto alla mai sopraggiunta verità sulla morte di Santina, tema che viene menzionato ripetute volte, ma senza essere mai portato a una conclusione. In tal modo, si aprono e chiudono continue

³¹⁷ Pavese 1946, 152.

³¹⁸ Finzi 1980, 58.

³¹⁹ *Ibidem*.

³²⁰ *Ibidem*.

parentesi sul destino della giovane ragazza, che diviene simbolo del mistero dell'esistenza umana.³²¹ Per arrivare al disvelamento finale dell'arcano, il protagonista deve affidarsi alla saggezza dell'amico Nuto, che, solo alla fine del romanzo, rivelerà la verità dei fatti, tramite un ultimo potentissimo *flashback*.

Paesaggio idealizzato

La prima tipologia di paesaggio letterario che s'intende analizzare coincide con la parte iniziale del romanzo, quando Anguilla, ingenuamente speranzoso di trovare la propria identità nel luogo natò, crea nella sua mente un'idealizzazione dello stesso, *trasfigurandolo*. Il protagonista si convince di poter trovare le proprie radici nel paese in cui è nato e cresciuto, che spera essere il posto stabile dove raggiungere la propria maturità alla luce di una rinnovata pace.³²² Tale idea deriva dalla concezione secondo cui ciò che maggiormente differenzia gli esseri umani sono le terre dove si nasce e si cresce, poiché è qui che davvero si definisce l'identità di ognuno di noi. Così, vediamo il verificarsi di quell'unione io-natura³²³ tanto cara a Pavese, che riecheggia nelle parole di Anguilla, il quale parla del concetto di "farsi terra e paese", richiamando l'idea di fusione io-natura.³²⁴

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 qualcosa di più che un comune giro di stagione. (L.F., 781).

In aggiunta alla sancita idea di un'unità tra il protagonista e la sua terra, si situa la denominazione stessa conferita ad Anguilla dai suoi compaesani per definirlo: «Qualcuno veniva a cercarmi, mi chiamavano di nuovo "quello della Mora"» (L.F., 814). Ciò che emerge è che l'identità del personaggio non si radica nella sua sola matrice umana, ma

³²¹ Gioanola (2003, 53-56); Pierangeli (2004, 49); Spinazzola (2001, 104); Venturi (1938, 113).

³²² Spinazzola 2001, 91-94.

³²³ cfr. sopra, p. #63.

³²⁴ A titolo informativo, si anticipa che l'uso del corsivo nelle citazioni è mio.

contiene in sé anche quella naturale dell'ambiente natio, tanto che, invece che essere chiamato per nome, il protagonista è noto proprio in funzione alla sua appartenenza al paese, che diviene la fonte effettiva dell'identità ricercata. La gente non dice "Anguilla" per definirlo, ma lo chiama "quello della Mora", come se il connotato umano scomparisse per lasciare posto al paese, di cui abbiam menzionato il carattere spesso di superiorità rispetto ai personaggi. Come si avrà modo di notare più avanti, la natura assume una valenza *determinante* nei confronti degli individui, che intrattengono con questa un legame di dipendenza.³²⁵

A ribadire l'importanza del proprio luogo di elezione, Anguilla, riflette sul significato emotivo che gli ambienti vissuti lasciano dentro ciascuno di noi: «La prima cosa che dissi, sbarcando a Genova in mezzo alle case rotte dalla guerra, fu che *ogni casa, ogni cortile, ogni terra*zzo, è stato qualcosa per qualcuno [...]». (L.F., 870).

A detta di Anguilla, dunque, l'essenza di ogni individuo viene a legarsi all'ambiente in cui cresce, poiché è qui che "lasciamo" qualcosa di noi e prendiamo qualcosa che poi rendiamo nostro, in una sorta di intima connessione alla terra che ci lega indissolubilmente alla terra. Questo, allora, è per lui il significato di paese: «Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese 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 aspettarti» (L.F., 784).

Dalle parole di Anguilla emerge, inoltre, quell'antica concezione pavesiana della terra vista come madre generatrice dell'uomo che, in quanto tale, lo vincola a sé stessa entro un legame inscindibile.³²⁶ Si veda ad esempio la sensazione di appartenenza che il protagonista prova nei confronti della propria terra: «è un caldo che mi piace, sa un odore: *ci sono dentro* anch'io a questo odore, *ci sono dentro* tante vendemmie e fienagioni e sfogliature, tanti sapori e tante voglie che non sapevo più d'*avere addosso*» (L.F., 795). Interessante è l'uso del verbo "essere" unito all'avverbio "dentro" (il personaggio ripete consecutivamente la frase «io sono dentro»), utilizzati da Anguilla per ribadire il suo sentirsi un tutt'uno con la propria terra. L'"essere dentro" qualcosa è indice infatti di un'*appartenenza totale e definitiva*, che, accostata all'"avere addosso" (Anguilla sente di avere in sé sapori e odori), e quindi a un'idea di *possesso*, sancisce l'unione eterna io-paese. A rimarcare il significato dei verbi "essere" e

³²⁵ cfr. sopra, nota #403.

³²⁶ cfr. sopra, p. #72.

“avere”, già di per sé semanticamente carico se accostato all’idea di paese (io sono il mio paese; io ho in me il mio paese), si aggiungono, come s’è visto, gli avverbi “dentro” e “addosso”, che amplificano il senso di fusione tra io e luogo (“io sono dentro al mio paese”; “io ho addosso il mio paese”). Inoltre, la particella “ci” accostata al verbo essere, esprime per eccellenza il concetto di trovarsi in un luogo, venendo a saldare un legame che si fa ancor più significativo.

Un altro luogo testuale che sottolinea con particolare pregnanza l’idea pavesiana dell’unione panica tra io e natura è il concetto di *nudismo*,³²⁷ questa volta attribuito ai personaggi di Irene e Santina, che, in un afoso pomeriggio d’estate si mostrano nelle loro fattezze per immergersi nell’acqua del Belbo. Come sempre, gli occhi attraverso cui osserviamo la scena sono quelli di Anguilla che, attratto da un irresistibile desiderio voyeuristico, si nasconde dietro un sambuco e osserva avidamente la scena in una sospesa solitudine (“non c’era nessuno”). È chiaro poi che a celarsi dietro il protagonista è Pavese stesso, che, con la sua ossessione per la figura femminile vista come perennemente irraggiungibile, ben rappresenta la distanza incolmabile che separa Anguilla ed Irene nel passo in questione.

La lentezza a cui giungiamo allo snodo narrativo, quello coincidente con l’atto dello spogliarsi del personaggio, conferisce senza dubbi un effetto di *suspence* in chi, lettore, partecipa alla scena. Prima di giungere infatti alla frase principale che andrebbe a collegare il soggetto “Irene” al suo verbo “era entrata nell’acqua”, Pavese inserisce ben altre quattro azioni (sorrette dai rispettivi predicati verbali) che la giovane compie prima dell’atto tanto atteso: “aveva posato il libro”; “s’era chinata”; “tolta le scarpe e le calze”; “sollevandosi la gonna al ginocchio”. Ci troviamo di fronte a uno studiato lavoro sul ritmo e sullo stile che separa agli estremi di un lungo periodo soggetto e predicato, al fine di far giungere il protagonista (assieme al lettore) al cuore del suo desiderio attraverso un ritmo estremamente rallentato:

Ma un giorno che Irene era venuta a far giocare Santina nella sabbia e non c’era nessuno, le vidi correre e fermarsi sull’acqua. Stavo nascosto dietro un sambuco. La Santina gridava mostrando qualcosa sull’altra riva. E allora Irene aveva posato il libro, s’era chinata, tolte le scarpe e le calze, e così bionda, con le gambe bianche, sollevandosi la gonna al ginocchio, era entrata nell’acqua. (L.F., 852).

³²⁷ Per un maggiore approfondimento in merito al concetto di nudismo, cfr. sopra, p. #63.

Seppur l'autore non descriva una scena di nudismo a tutti gli effetti (la ragazza solleva la gonna solo in parte, lasciandoci vedere le gambe e i piedi), l'episodio ci comunica potentemente la sensazione di una fusione tra personaggio e acqua del fiume. La lentezza, infatti, con cui arriviamo allo svelamento dell'azione principale, corrisponde alla lentezza con cui Irene entra in acqua, per accompagnarci così all'unione tra io e ambiente in linea col ritmo monotono e ripetitivo tipico del mito: «Noi ora [...] vogliamo semplicemente ricordare che in ciascuna cultura e in ciascun individuo il mito è di sua natura monocorde, ricorrente, ossessivo».³²⁸

A partire allora da questa *fusione* io-natura, ciò che consegue è la costruzione di un paesaggio che si vorrebbe *specchio* della ricercata identità personale. L'ambiente si fa, così, agli occhi di Anguilla, *immutabile*, esattamente come dovrebbe mostrarsi il proprio io alla luce di una raggiunta stabilità interiore.³²⁹ In tal senso, ecco che agli occhi del protagonista il paese appare come un luogo eterno, inscalfibile e illeso dallo scorrere del tempo. Così, al rientro a casa dopo anni di viaggio, la percezione del protagonista è quella di trovarsi di fronte al posto di sempre, che nonostante il tempo trascorso è rimasto uguale a prima, senza aver subito alcun mutamento: «[...] di qui si apriva una finestra spaziosa. Dal ponte del Belbo guardai la valle, le colline basse verso Nizza. *Niente era cambiato*» ((L.F., 783). Si noti come, ancora una volta, la percezione del paesaggio agli occhi del personaggio avviene tramite l'immagine-soglia della finestra, ponte simbolico del collegamento tra io e natura.³³⁰

Più avanti, assistiamo all'apparizione, sempre attraverso l'elemento della finestra, del paese, dove le cose si ripetono uguali nel tempo, i treni che passano sono quelli di sempre e le strade sono rimaste quelle di una volta: «Quella finestra sulle colline oltre Canelli, di dove salivano i temporali e il sereno, e il mattino spuntava, era *sempre* il paese dove i treni fermavano, dove passava la strada per Genova». (L.F., 810).

Sempre a titolo d'esempio, si legga un passo in cui il protagonista, durante una passeggiata al mercato, si guarda intorno e riconosce i luoghi dell'adolescenza, di cui rivede i dettagli

³²⁸ Pavese 1962, 338.

³²⁹ Albertocchi 2011, 28.

³³⁰ Si rimanda alle considerazioni elaborate da Basile (1982, 173-190) sull'immagine della finestra in Pavese come figura-soglia che si frappone tra io e mondo esterno.

che nomina precisamente, rimarcando nella battuta finale la fissità dell'ambiente che resta sempre uguale:

Ma quante volte avevo visto passare le carrette rumorose con su le sediate di donne e ragazzi, che andavano in festa, alla fiera, alle giostre di Castiglione, di Cossano, di Campetto, dappertutto, e io restavo con Giulia e Angiolina sotto i noccioli, sotto il fico, sul muretto del ponte, quelle lunghe sere d'estate, a guardare il cielo e le vigne *sempre uguali*. (L.F., 847).

Ad intensificare la sensazione di un paese che non ha subito mutamenti nel tempo e si fa dunque il perfetto esempio di quel microcosmo fermo e stabile dove poter trovare le proprie radici, si aggiungono la percezione olfattiva e visiva, che aprono sensorialmente al ricordo: le note aromatiche del vino assieme all'aria fresca del fiume si accompagnano alle immagini fotografiche di dettagli che sono rimasti gli stessi nel tempo, e che si fanno marca indelebile del proprio paese, con la gente, i palazzi e i fiori di sempre:

A Canelli entrai per un lungo viale che ai miei tempi non c'era, ma sentii subito l'odore – quella punta di vinacce, di arietta di Belbo e vermut. Le stradette erano le *stesse*, con quei fiori alle finestre, e le facce, i fotografi, le palazzine» (L.F., 815).

Infine, durante una camminata tra i pianori con l'amico Nuto, Anguilla viene richiamato ancora una volta dalla vista della sua campagna, che fa da innesco ad una riflessione esistenziale sull'immutabilità del paese:

Riprese a condurmi su per quei pianori. Di tanto in tanto si guardava intorno, cercava una strada. Io pensavo com'è tutto lo *stesso*, tutto ritorna sempre *uguale*. [...] E la collina saliva *sempre*: avevamo già passato diverse cascine e adesso eravamo fuori» (L.F., 891).

Tra le citazioni proposte relative al paese si è scelto di sottolineare con il corsivo una serie di aggettivi indicanti il carattere di fissità del luogo d'origine. La particolarità della tecnica utilizzata da Pavese si situa, oltre che nella scelta di termini precisi, nell'uso ripetitivo che

l'autore compie degli stessi.³³¹ La scelta, infatti, di far ritornare aggettivi come “sempre”, “stesso” o “uguale” in zone precise del testo (quelle riguardanti Canelli), amplifica potentemente il carattere di fissità del luogo, che pare così inserirsi in uno scenario eternamente sospeso nel tempo.

Nel tentativo di riconoscersi nel proprio paese, il protagonista proietta tutto il suo bagaglio di speranze e aspettative su tale ambiente, che viene così rappresentato secondo i canoni personali di un *modello ideale*.³³² In questa sede, è interessante notare come l'idealizzazione non venga a risiedere però nella creazione di un *locus amoenus* dai tratti idillici e armoniosi,³³³ ma si inserisca nella realtà circostante, tanto che il luogo idealizzato continua a coincidere con il dato di realtà a cui appartiene. Dal momento però che l'idealizzazione è un procedimento che prevede un'amplificazione rispetto al dato di partenza, ne consegue che il paesaggio non coinciderà oggettivamente con quello reale. Di pari passo al processo di idealizzazione, Pavese mette in pratica un procedimento tipico dello stile simbolista, consistente nell'elevare a simbolo un referente reale, pur restando ancorati al dato concreto.³³⁴ In questa maniera l'autore rende il proprio paese simbolo di un'identità eterna, che, per quanto mitica e misteriosamente lontana, rimane calata nella realtà contadina delle Langhe, fatta di «stalle, sudore, contadinotti, verderame e letame».³³⁵

La trasfigurazione che qui ci interessa individuare va allora ricercata nella soggettività dell'io, complice della trasformazione del paesaggio circostante. Se, come abbiamo detto, il paesaggio letterario si fa specchio dell'interiorità di chi lo osserva, ne deriva che il suo cambiamento *dipende* dal significato che l'io gli attribuisce.³³⁶ Anguilla vede nel proprio paese

³³¹ Zoppi 2012, 1-20.

³³² Spinazzola 2001, 91-94.

³³³ Traina 2014, 28-29.

³³⁴ Riguardo all'operazione di trasfigurazione simbolica attuata da Pavese si veda Rusi 1985, 25-32.

³³⁵ Pavese 1996, 532.

³³⁶ A proposito del tema della soggettività insita nella categoria del paesaggio, si richiamano le considerazioni formulate da Lingiardi (2017, 7-8), che avanza il concetto di *mindscape* per definire il rapporto che ogni paesaggio artistico detiene con la soggettività del suo autore. A detta dello studioso, ogni paesaggio rappresenta gli oggetti psichici dei nostri ricordi o esperienze, oppure si fa mezzo su cui trasporre le nostre concezioni della realtà. Ne deriva allora che il paesaggio non è più un oggetto d'arte da contemplare, ma, in quanto prodotto di un soggetto che lo crea, assume nell'opera d'arte il ruolo di soggetto stesso. In questo senso l'espressione *mindscape* non attribuisce più al paesaggio un significato esclusivamente geografico, ma lo eleva a “spazio dell'anima”, manifestazione di un'interiorità umana. Scrive Lingiardi: «*Mindscape* è un neologismo per evocare il rapporto tra psiche e paesaggio e collocarci a metà strada, là dove dobbiamo stare: con la psiche nel paesaggio e il paesaggio nella psiche [...] Le geografie della terra sono inseparabili da quelle della

la proiezione delle speranze personali di ritrovamento di un'identità stabile. Il paese che si delinea ai suoi occhi, allora, non è percepito entro la sua normalità di luogo reale, sottoposto alla corruzione del tempo, ma viene a cristallizzarsi nell'immagine fissa di un ambiente che, come abbiám detto, risulta eterno e immutabile.³³⁷

In questa sede, è interessante notare come, su suggerimento delle riflessioni condotte da Traina,³³⁸ il paesaggio idealizzato elaborato da Pavese riprende molti dei suoi connotati da quel paesaggio primordiale e atavico figlio delle letture etnografiche di Frazer, Vico e altri, dove l'uomo primigenio detiene con la natura un rapporto armonioso di reciproca appartenenza.³³⁹

Per quanto riguarda il fattore temporale, ci troviamo di fronte a un'oscillazione tra l'Anguilla adolescente e l'Anguilla del presente di ritorno dal viaggio in America, desideroso di trovare sé stesso nel paese natio. In entrambi i casi, nonostante la differenza di età, l'io vede Canelli come *l'unico mondo possibile*, al di fuori del quale aleggia un alone di indefinitezza. In tal senso, troviamo una serie di espressioni ricorrenti e aventi in comune l'idea di un paese fuori dall'ordinario come "Canelli è tutto il mondo", o "Canelli è la porta del mondo", ecc. Si noti come, allora, gli occhi del protagonista *elevino* il proprio piccolo paesino ad universo-tutto. Canelli diviene la porta del mondo o il mondo stesso, assurgendo a "luogo unico"³⁴⁰ dove poter trovare l'autenticità di sé, e al cui esterno si estende un ambiente lontano e indefinito.

Chissà se anche per Cinto Canelli sarebbe stata la *porta del mondo* [...] Canelli mi piaceva per se stessa, come la valle e le colline e le rive che ci sbucavano. Mi piaceva perché qui *tutto finiva*, perch'era era l'ultimo paese dove le stagioni non gli anni si avvicendano [...] di qui partiva la strada che passava per Genova e portava *chissà dove*. (L.F., 816).

mente, e tra *landscape* e *mindscape* ci sono legami psicoanalitici, neuroestetici e inevitabilmente poetici» (*Ivi*, p. 7-8).

³³⁷ Spinazzola 2001, 91-94.

³³⁸ Traina 2014, 27.

³³⁹ Si richiama a tal proposito anche al paesaggio di *Dialoghi con Leucò*, dai toni profondamente "mitici" e sicuramente vicino alla natura delle letture etnologiche di Pavese.

³⁴⁰ cfr. sopra, p. #91.

Canelli è il luogo dove “tutto finisce”, dove gli anni paiono non scorrere, perché solo il ritmo della natura si sussegue ritmicamente in quel ciclo continuo di morte e rinascita che le appartiene. Il tempo reale allora si blocca e il paese diviene eremo isolato, dove il male, la guerra e gli eventi presenti non sussistono, poiché tagliati al di fuori del microcosmo perfetto in cui tutto resta identico a sé stesso e nulla si corrompe, come un cristallo perenne. La realtà circostante, posta al di fuori dei confini delle colline materne, non viene nemmeno definita, ma resta concetto astratto e lontano, quel “chissà dove” a cui l’io non è chiamato a partecipare. Ci troviamo di fronte allora a una Canelli che si fa baluardo-simbolo di stabilità, che con le sue quattro strade, i volti sempre noti e il fiume eterno, è specchio di quella pace e tranquillità agognate, meta per l’io di una ritrovata serenità interiore.³⁴¹

Come si diceva, la permanenza del luogo è rappresentata dal susseguirsi del ciclo delle stagioni sottoposte alla legge dell’eterno ritorno, dove tutto rimane uguale a sé stesso poiché destinato a ripetersi: «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» (L.F., 849). Questo andamento circolare ben si coglie in un passo dove il ritmo anaforico e l’uso della paratassi si susseguono nella forma di una struttura ad elenco fortemente ripetitiva, a dimostrazione di come Pavese prelevi tessere poetiche per la propria narrazione in prosa.³⁴² In particolare, l’attenzione al ritmo e alla cadenza deriva certamente dall’esperienza di *Lavorare stanca* (1936), modello fondamentale a cui l’autore si riferisce in maniera costante in tutta la sua opera. Inoltre, l’uso litanico del ritmo scandisce i tempi delle attività degli abitanti di Canelli e del passaggio delle stagioni suggerendoci l’idea di un luogo eterno, il cui tempo è inserito in una logica di continuità perenne:

Poi col sole arrivavano la Serafina, o l’Emilia, a portare il vinello, o facevo io una scappata a casa e mangiavamo colazione, il massaro diceva i lavori della giornata, di sopra cominciarono a muoversi, sullo stradone passava gente, alle otto si sentiva il fischio del primo treno. La giornata la passavo a far erba, a voltare i fieni, a tirar l’acqua, a preparare il verderame, a bagnare l’orto. Quando correva la giornata dei braccianti, il massaro mi mandava a tenerli d’occhio, che zappassero, che dessero

³⁴¹ Albertocchi 2011, 28.

³⁴² Segalina (2020, 1-32) rileva la tendenza da parte di Pavese di inserire nella propria prosa una serie di stilemi tipicamente poetici. Si veda anche Zoppi (2012, 1-20) e Beccaria (2011, 61-67), che parla di una prosa pavesiana “in tensione verso la poesia”.

bene lo zolfo o il verderame sotto la foglia, che non si fermassero a discorrere in fondo alla vigna. [...] le donne mi chiamavano nel cortile, mi mandavano a far questo e quello, mi tenevano in cucina mentre impastavano e accendevano il fuoco, e io stavo a sentire, vedevo chi andava e veniva. (L.F., 832-833).

Ciò che si intende sottolineare qui è l'andamento lento e cadenzato che assume la narrazione per descrivere il ciclo eterno in cui il paese è iscritto. Tale atmosfera ampia e prolungata è dovuta in particolare ad un attento lavoro sullo stile, che porta l'autore a soffermarsi sulla ripetizione. Gli abitanti di Canelli, infatti, compiono una serie concatenata di azioni, che vengono espresse attraverso l'uso di verbi di movimento e, in particolare, del tempo imperfetto, indicante azioni avvenute nel passato ma considerate nel loro svolgersi, nella loro durata. Inoltre, notiamo come ogni periodo sia composto da frasi collegate tra loro attraverso la paratassi, che accentua ulteriormente il ritmo elencatorio. Tali marche stilistiche, infine, rendono perfettamente l'idea di una realtà immutabile, conchiusa nelle mura di un paese immutabile.³⁴³

Infine, nella rappresentazione del fattore temporale si può senz'altro intravedere la concezione pavesiana relativa all'idea di un tempo corruttore, causa della fine del piacere estetico per l'uomo, di cui si è parlato nella sezione riguardante la poetica autoriale.³⁴⁴ Se infatti il piacere coincide con l'attimo estetico dell'apice del godimento e ha dunque una durata effimera, ne deriva che esso, a causa del procedere temporale, è destinato ad esaurirsi. L'assenza di tempo, allora, permette all'io un godimento infinito e ben coincide, in questo senso, con la rappresentazione idealizzata di paesaggio "atemporale" ed eterno che abbiamo qui analizzato.

Come si accennava, Pavese fa largo ricorso alla *ripetizione*, marca fondamentale del suo stile narrativo che gli permette di convogliare l'attenzione del lettore verso la ripetizione in sé.³⁴⁵ Quest'ultimo, nel suo ricorrere continuamente, finisce per depositarsi nella mente di chi legge, alla stregua di un ritornello o di una rima poetica, e assumere infine una rilevanza e una preminenza rispetto agli altri elementi che vengono automaticamente posti in secondo piano. Il senso ultimo di tale operazione non va ricercato in un obiettivo estetico o

³⁴³ Arrigo 2012, 91-101.

³⁴⁴ cfr. sopra, p. #78. Si rimanda anche a Rusi (1985, 41-64).

³⁴⁵ Cfr. Barberi Squarotti 1960, 325.

musicale, quanto entro un campo più studiatamente stilistico, poiché finalizzato alla “resa” letteraria del mistero del mito.³⁴⁶

Nel '37, Pavese definisce il senso dell'uso della ripetizione quando afferma: «La ripetizione nelle nuove poesie non ha una ragione musicale ma costruttiva».³⁴⁷ A detta dell'autore si tratta infatti di «afferrare una realtà attuale, non narrativa ma evocativa, *dove accade qualcosa a un'immagine*, accade ora, in quanto l'immagine viene ora elaborata dal pensiero e veduta agire e affondare le sue radici nella realtà. La parola o frase ripetuta non è altro che il nerbo di quest'immagine».³⁴⁸ Ciò che emerge dalle parole dell'autore è che la ripetizione è molto più che un espediente teorico: lo scopo ultimo di tale tecnica consiste infatti nel ribadire un concetto per un numero così elevato di volte al fine di sottrarlo alla normalità del dato reale a cui si riferisce ed elevarlo, così, ad elemento simbolico, caricandolo di un potere evocativo che possa richiamare il senso del mito. Per tale motivo, l'immagine concreta a cui siamo abituati viene elevata ad immagine simbolica e, distaccata dal suo significato reale, diviene mezzo per l'elaborazione psichica di una serie molto più ampia ed interpretabile di significati altri, sostitutivi del mito.³⁴⁹ Così, il ricomparire litanico della figura della collina tra le righe di un romanzo porterà chi legge a fissare tale immagine nella mente, distaccandola dal suo referente concreto ed elevandola a simbolo mitico.³⁵⁰ Il significato che essa assumerà passerà da quello oggettivo reale di sempre ad uno soggettivo, e dunque sempre potenzialmente differente. A partire da questo presupposto, capiamo allora il senso delle parole di Pavese quando afferma che il simbolo presuppone la creazione di un'immagine mentale «implicitamente allusiva di infinite possibilità».³⁵¹

A proposito della tecnica della ripetizione rimandiamo al fondamentale studio di Mutterle riguardante il processo stilistico della *crystallizzazione*.³⁵² La tecnica consiste nell'istituire rapporti di affinità e somiglianza fra elementi del discorso, selezionati in maniera estremamente precisa, che appartengono a realtà *diverse*.³⁵³ A detta del critico, tale accostamento verrebbe così a creare un richiamo di immagini dai significati differenti o addirittura opposti, che, seppur appartenenti a due dimensioni semantiche diverse, risultano

³⁴⁶ Zoppi 2012, 1-20. A proposito della funzione dello stile in Pavese si veda anche Rusi 1985, 25.

³⁴⁷ Pavese 1952, 52.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ Mutterle 1977, 5.

³⁵⁰ Arrigo 2012, 91-101.

³⁵¹ Pavese 1952, 320.

³⁵² Mutterle 1977, 5.

³⁵³ Oltre alle considerazioni effettuate da Mutterle, si veda anche Beccaria (2013, 163).

ora allineate su uno stesso piano, grazie alla stimolazione della capacità immaginifica dell'associazione mentale. Ciò che si fa marca caratteristica dello stile pavesiano consiste nella *selettività*, l'individuazione cioè di una serie di termini specifici che, *ripetuti* un numero elevato di volte, assumono rilevanza e si distaccano dal resto del testo.³⁵⁴ Il ricorso continuo degli stessi termini richiamerebbe così l'immagine di tanti cristalli incastonati tra le righe, che proprio come il minerale, si inseriscono nella narrazione e nella mente del lettore con grande solidità.

Il caso che qui s'intende analizzare è quello del rapporto immaginoso che viene a crearsi tra due realtà distinte, che, accostate semanticamente dall'autore, paiono addirittura venire a coincidere. Si tratta delle immagini di Canelli da una parte e del mondo dall'altra. Si potrebbe ora obiettare che i due referenti non siano esattamente antitetici, ma ciò che qui interessa non risiede nell'unione di realtà poste agli antipodi, quanto, più generalmente, di due entità che differiscono tra loro. Canelli è un piccolo paesino del basso Piemonte, dimensione contadina del secondo dopoguerra, fatta di ruralità e poca gente; il mondo, al contrario, coincide con la sfera terrestre tutta. Se la prima è realtà particolare, elemento singolo, la seconda è la realtà universale per eccellenza e simbolo di natura ed umanità intere. Ci troviamo così di fronte alla formula: Piccolo paese di provincia *versus* universo, resa letterariamente attraverso la ripetizione della coppia *Canelli-mondo*, che permette così di elevare il paese a simbolo dell'universo intero:

«*Canelli è la strada del mondo*. Dopo Canelli viene Nizza. Dopo Nizza Alessandria» (L.F., 825).

«Così questo paese, dove non sono nato, ho creduto per molto tempo che fosse tutto il *mondo*» (L.F., 783).

«Tante volte m'ero immaginato sulla spalletta del ponte a chiedermi com'era stato possibile passare tanti anni in quel buco, su quei pochi sentieri, pascolando la capra e cercando le mele rotolate in fondo alla riva, convinto che il *mondo* finisse alla svolta dove la strada strapiombava sul Belbo» (L.F., 783).

«La *Mora* era come il *mondo*, - dissi. – Era un'America, un porto di mare» (L.F., 811).

³⁵⁴ Mutterle 1977, 5.

«Da quando, ragazzo, al cancello della Mora mi appoggiavo al badile e ascoltavo le chiacchiere dei perdigiorno di passaggio sullo stradone, per me le collinette di *Canelli* sono la *porta del mondo*» (L.F., 784).

«Dal ponte di Belbo guardai la valle, le colline basse verso Nizza. [...]. Solo l'altr'anno c'era venuto col carro un ragazzo a vender l'uva insieme al padre. Chi sa se anche per Cinto *Canelli* sarebbe stata la *porta del mondo*» (L.F., 816).

Il ricorso alla ripetizione, assieme all'attenzione al ritmo, sono ritenute da Pavese vie maestre per poter esprimere quella misteriosa verità che è il mito.³⁵⁵ Il ritmo, come osserva Segalina, prima che ricoprire un ruolo stilistico assume infatti nella scrittura pavesiana una funzione anzitutto *poetica*.³⁵⁶ Alla base del *come* la creazione poetica si realizzi concretamente sta infatti la *concezione* che lo scrittore ha dell'atto creativo in sé: il ritmo serve all'autore per esprimere la cadenza monotona del mito, definito da Pavese stesso «*monocorde, ricorrente, ossessivo*».³⁵⁷ In tal senso, si comprende come i procedimenti stilistici adottati dall'autore si pongano al servizio della realizzazione della sua poetica. Di qui la cura quasi maniacale all'attenzione sul ritmo, la cui resa letteraria deriva molto dall'uso della ripetizione, procedimento in grado di restituire anche al testo prosastico la musicalità della poesia.

L'insistenza sul piano ritmico trova la sua perfetta enunciazione nel saggio *Raccontare è monotono*, dove l'autore parla di "monotonia ritmica" per definire il senso della ripetizione di termini sempre uguali e ben selezionati impiegati nella sua scrittura. In questa sede, il ritmo viene paragonato all'azione del nuoto, movimento monotono per eccellenza e basato sulla ripetizione di gesti sempre uguali che a lungo andare, un po' come la ripetizione degli stessi termini in un testo, si rende, appunto, monotono, e riesce ad entrare potentemente nella mente di chi legge, alla stregua di un'antica litania:

Del resto, dire stile è dire cadenza, ritmo, ritorno ossessivo del gesto e della voce, della propria posizione entro la realtà. La bellezza del nuoto, come di tutte le attività vive, è la monotona ricorrenza di una posizione. Raccontare è sentire nella diversità del reale una cadenza significativa,

³⁵⁵ Zoppi 2012, 201-203.

³⁵⁶ Segalina 2020, 1-32.

³⁵⁷ Pavese 1962, 338. (Il corsivo è mio).

una cifra irrisolta del mistero, la seduzione di una verità sempre sul punto di rivelarsi e sempre sfuggente.³⁵⁸

In tal senso, allora, secondo Pavese ogni scrittore dovrebbe concentrarsi su una serie di luoghi poetici prescelti e dedicarsi alla riproposizione insistita degli stessi: solo così egli avrà la speranza di comunicare la verità della propria arte: «Ogni autentico scrittore è splendidamente monotono, in quanto nelle sue pagine vige uno stampo ricorrente, una legge formale di fantasia che trasforma il più diverso materiale in figure e situazioni che sono sempre press'a poco le stesse».³⁵⁹

Se si ripercorrono i passi analizzati inerenti al paesaggio idealizzato, emerge chiaramente che l'attenzione ritmica viene posta sui termini (sopra evidenziati) inerenti alla fissità del paese («sempre»; «uguale»; «stesso») e alla coppia Canelli-mondo. Tali elementi ricorrono un numero elevato di volte, specie in zone del testo semanticamente pregnanti poiché legate al tema della ricerca identitaria nel luogo d'origine. In tal senso, Segalina specifica che l'attenzione che Pavese pone nella cura del ritmo tende a collocarsi con maggior frequenza all'altezza di punti del testo precisi, gli *snodi narrativi*, quei passaggi cioè fondamentali per la definizione della storia che viene narrata.³⁶⁰ Quel che ora maggiormente s'intende sottolineare è che il ritmo in Pavese non segue uno schema casuale, ma è il frutto di una scelta ben meditata. Infatti, è proprio la frequenza con cui la ripetizione di specifici elementi del discorso compare nel testo che ci dimostra l'indubbia intenzionalità del fenomeno stilistico messo in atto dall'autore.

A titolo d'esempio, si veda nuovamente come, a rimarcare l'immutabilità del luogo d'infanzia, Pavese impiega una serie di anafore tali da conferire al narrato un andamento litanico e monotono:

Seguitai a salire, e vidi il portico, il tronco del fico, un rastrello appoggiato all'uscio – la *stessa* corda col nodo pendeva dal foro dell'uscio. La *stessa* macchia di verderame intorno alla spalliera sul muro. La *stessa* pianta di rosmarino sull'angolo della casa. E *l'odore, l'odore* della casa, della riva, di mele marce, d'erba secca e di rosmarino. (L.F., 797).

³⁵⁸ *Ibidem*.

³⁵⁹ *Ivi*, 339.

³⁶⁰ Segalina 2020, 12-17.

Ecco che, tornato nella cascina dove ha passato l'infanzia, Anguilla si trova di fronte a un paesaggio il cui carattere di invariabilità si deve anche grazie alla ripetizione dell'aggettivo «stessa» («la *stessa* corda»; «la *stessa* macchia»; «la *stessa* pianta»), da aggiungersi all'anafora del termine «odore» («E l'*odore*, l'*odore* della casa»). Inoltre, a tali reiterazioni si aggiunge anche la ripetizione fonica a livello sintattico della preposizione «di» e della sua forma composta «della», che oltre ad accentuare il ritmo uniforme, rimarcano l'idea di fissità del paese. Si osservino dunque gli esempi testuali: «*di* verderame»; «*di* rosmarino»; «*della* casa»; «l'odore *della* casa»; «*della* riva»; «*di* mele marce»; «*d'*erba secca»; «*di* rosmarino»), che rafforzano nuovamente il senso complessivo di fissità.

Andando più a fondo nella sua analisi, Segalina nota come la ripetizione e l'uso della cadenza (in particolare quella ternaria) all'altezza degli snodi narrativi si trovino, più nello specifico, in coincidenza con sentenze e dialoghi, elementi del narrato cruciali (spesso legati ad episodi di riflessione esistenziale), la cui riuscita letteraria si basa appunto sul ritmo:³⁶¹ «È un fatto che più sovente una mia pagina balza di immagine in immagine, si ubriaca di mugolio ritmico, gioca, per concludere poi (non importa se al fondo materiale) in una sentenza, in un proverbio che getta luce sul tutto».³⁶²

I luoghi testuali, si diceva, se presi singolarmente non comunicano alcun particolare significato aldilà di quello canonico a cui si riferiscono, ma, proprio grazie alla ripetizione, si elevano semanticamente, assumendo una valenza potentemente simbolica. Ecco, dunque, che la cadenza e il ritmo conferiti dalla ripetizione continua delle immagini “Canelli” e “mondo”, permettono di ampliare il paese all'universo intero, e rendere gli attributi di immutabilità del luogo in questione emblema di eternità sacra.

Infine va aggiunto che, come è stato osservato da buona parte della critica,³⁶³ l'impiego che Pavese fa del ritmo e della ripetizione hanno un significato primariamente prosodico, e si riferiscono quindi al campo letterario della poesia.³⁶⁴ In tal senso, la prosa pavesiana si fa

³⁶¹ Segalina 2020, 20-22

³⁶² Pavese 1952, 23.

³⁶³ Il primo autore ad aver individuato la presenza di strutture metriche e prosodiche nella prosa di Pavese è Mario Untersteiner, con cui Pavese stesso si confrontò sulla tematica in una serie di scambi epistolari. Inoltre, riguardo la tendenza pavesiana di impiegare stilemi tipici della poesia nella prosa, cfr. Beccaria (2011, 65); Zoppi (2012, 203).

³⁶⁴ A tal proposito Segalina (2020, 2-32) rileva nella scrittura pavesiana l'uso di un ritmo ternario e della cadenza anapestica che, seppur tipiche della scrittura poetica, si possono trovare in larga parte

debitrice di molti degli stilemi che l'autore impiega nella poesia, (specie a partire da quelli messi in pratica in *Lavorare stanca*) tra cui la cadenza ternaria, l'anapesto, la costruzione bimembre ed altri espedienti stilistici.³⁶⁵ Inoltre Pavese stesso riconosce l'intenzionalità del ricorso a strutture metriche e prosodiche tipiche della poesia nei propri scritti in prosa, tanto che l'autore, in un preziosissimo scambio epistolare col critico Mario Untersteiner, ammette consapevolmente di fare uso in prosa di stilemi tipicamente poetici (pur rinnegando l'importanza di tali artifici stilistici): «Con la trovata della stesura metrica anche su questo punto lei ha detto una grande verità. Badi però che, secondo me, questa *contabilità* delle battute è più un difetto che un pregio».³⁶⁶

In conclusione, si ritiene che Pavese si appoggi ai valori ritmici della poesia più che, come suggerito da Beccaria, per ricalcare i modelli classici dei grandi della letteratura italiana,³⁶⁷ al fine di far emergere, letterariamente, la grande idea del mito.³⁶⁸ In tal senso, in *La luna e i falò* Pavese dà «respiro di lirica alla prosa»,³⁶⁹ attirato com'è «non dalla rappresentazione della realtà (che è il gesto narrativo tipico), ma dalla condensazione del reale in immagini assolute».³⁷⁰

Paesaggio nel tempo

A proposito del paesaggio idealizzato relativo alla prima parte de *La luna e i falò*, si noti come a delimitare l'io di una volta dall'io adulto del presente è il senso ricorrente di *confine*,

anche nei romanzi dell'autore. Si veda anche Beccaria, che parla di una prosa pavesiana “in tensione verso la poesia” (2011, 61-67).

³⁶⁵ Segalina 2020, 1-32; Zoppi 2012, 1-20.

³⁶⁶ Pavese 1966, 321 (il corsivo è nel testo pavesiano).

³⁶⁷ A detta di Beccaria (1989, 81-83), Pavese lavora sull'elemento ritmico nel tentativo di ricalcare i grandi iniziatori del romanzo italiano (Alfieri, Leopardi, Foscolo) a partire dal modello di ritmicità ideale rappresentato da Omero. L'attenzione sul ritmo sarebbe allora una modalità di innalzamento stilistico della propria lingua più che il mezzo formale per poter esprimere letterariamente l'idea poetica del mito.

³⁶⁸ Zoppi 2012, 201-203.

³⁶⁹ Beccaria 2011, 63.

³⁷⁰ Campanello 2001, 217.

che s'individua nella distinzione fra le colline dell'infanzia e il mondo esterno.³⁷¹ Queste ultime vengono a definirsi entro un limite chiuso e ben circoscritto, separato rigorosamente dal mondo esterno, andando così a simboleggiare il salto temporale tra età infantile ed età adulta.³⁷² Come si è detto, però, la distinzione tra io del passato e io del presente non sussiste, giacché ognuno di noi ripone la propria essenza nel sé bambino di un tempo, che, nonostante il raggiungimento dell'età adulta, non sparisce mai del tutto, ma rimane in noi crescendo e divenendo ciò che siamo agli occhi del presente, poiché «la nostra fanciullezza è non ciò che fummo ma ciò che siamo da tempo».³⁷³ È in tal senso allora che dietro le parole di Anguilla si scorge quell'idea di Pavese per cui è nelle seconde volte dell'età adulta che è possibile giungere alla conoscenza dell'io-bambino delle mitiche prime volte: «Potevo spiegare a qualcuno che quel che cercavo era soltanto di vedere qualcosa che avevo già visto?» (L.F., 814). L'idea di un qualcosa che è già avvenuto, che “si è già visto” sta alla base del tema pavesiano del mito esperito in un primo estatico momento passato, e che, sedimentato in noi, va ora riportato a chiarezza tramite la reminiscenza.³⁷⁴ Siamo di fronte al tema del *ricordo*, sforzo mnemonico per cui «si richiede scavo nella realtà attuale, denudamento della propria essenza», che è poi «uscire (dal tempo) e sapere chi siamo».³⁷⁵

Anguilla dà avvio alla sua *quête* esistenziale carico della speranza di poter trovare sé stesso nel proprio paese. In poco tempo però, deve confrontarsi con la realtà dei fatti, per rendersi conto che il mito della fusione io-natura a cui far corrispondere il ritrovamento della propria identità è *illusorio*.³⁷⁶ Se la realtà è mutevole e sottoposta allo scorrere del tempo, ne deriva che anche il paese è destinato a corrompersi e non può dunque essere sede dell'identità personale.³⁷⁷ Ecco allora che il protagonista comprende che la ricerca esistenziale non potrà compiersi esteriormente, nel paese, ma va rivolta *interiormente*, ricercando cioè nel proprio animo. In tal senso, per risalire alle origini di sé stessi è necessario guardare *dentro* al nostro io, affidandosi allo *scavo memoriale*, unico vero mezzo in grado di riportarci a far la pace col nostro io-bambino. In effetti, Anguilla deve riscoprirsi individuo per eccellenza privo di radici, senza un luogo d'elezione poiché appartenente alla

³⁷¹ Gioanola 1972, 364. In merito al concetto spaziale di confine cfr. Cabibbo 1993, 17.

³⁷² Spinazzola 2001, 91-94.

³⁷³ Pavese 1946, 152.

³⁷⁴ Riguardo alla teoria della reminiscenza si veda Cillo (1972, 106-113) e Gioanola (1972, 97).

³⁷⁵ Per entrambe le citazioni si veda Pavese 1946, 152.

³⁷⁶ Venturi 1938, 112.

³⁷⁷ Riguardo l'idea pavesiana di un tempo corruttore del piacere cfr. Rusi (1985, 41-64). Inoltre cfr. sopra, p. #78.

condizione di orfano. Egli non ha né madre né padre, non ha eredità, non ha tombe su cui piangere e non sa da dove viene. A detta di Clerc, Anguilla si sente costantemente carente di qualcosa e tenta per questo di trovare un luogo di cui sentirsi parte. Egli dovrà però giungere alla consapevolezza che l'unico mezzo per ritrovarsi coincide con il viaggio dentro sé stesso.³⁷⁸ Come suggerisce Arrigo, inoltre, l'influenza melvilliana sul tema dell'orfano è qui evidente, e deve sicuramente la sua ispirazione ad un brano significativo tratto da Moby Dick: «Dov'è nascosto il padre del trovatello? Le nostre anime sono come quegli orfani, le cui ragazze-madri muoiono dandoli alla luce; il segreto della nostra genitura nasce in quella tomba ed è là che dobbiamo conoscerlo».³⁷⁹

A partire dalla sua ignota provenienza, ecco allora che Anguilla riflette sull'impossibilità di un suo effettivo legame identitario con il suo luogo d'origine: «[...] non essere figlio di Padrino e Virgilia voleva dire non essere nato in Gaminella, non essere sbucato da sotto i noccioli o dall'orecchio della nostra capra come le ragazze» (L.F., 782).

A fare da contraltare alla prima tipologia di paesaggio analizzata si colloca ora uno scenario ambientale carico di uno sguardo del personaggio profondamente rinnovato. Una volta rientrato a Canelli dopo il viaggio in America, infatti, Anguilla deve far presto i conti con una *realtà mutata* e che nulla ha in comune con l'idea cristallizzata di paese-rifugio che il personaggio si era costruito in un primo tempo.³⁸⁰ Il protagonista è posto così di fronte ad un importante snodo esistenziale, che sarà causa del passaggio cruciale da età fanciullesca a maturità, pur nel mantenimento delle memorie dell'io-bambino. La presa di coscienza a cui Anguilla perviene è quella della scoperta del *destino di morte*³⁸¹ e sofferenza che si riserva all'uomo, e che si unisce alla rivelazione di una natura insensibile alle vite degli esseri umani. Ecco allora che il cambiamento interiore del personaggio si risolve in uno stato di tristezza e *delusione*, causato dallo sfumare delle proprie iniziali ed ingenuamente bambine speranze.³⁸² La soggettività delusa del protagonista viene così a rivolgersi ora sul paesaggio, che da luogo di rassicurante stabilità si trasforma in uno scenario mutevole, corrosivo dai segni del tempo e della guerra e dimentico persino del protagonista stesso.

³⁷⁸ Clerc 2002, 613-628.

³⁷⁹ Melville 1994, 511.

³⁸⁰ Spinazzola 2001, 91-94. Si vedano inoltre le considerazioni di Masoero e Zaccaria (2009, 62-63) circa il sentimento di delusione di Anguilla una volta rientrato a casa dopo il viaggio in America.

³⁸¹ Gioanola 1972, 382.

³⁸² Aguilar 2020, 17-21.

Emerge così l'inscindibile connessione tra interiorità dell'io percipiente e paesaggio percepito. Seguendo le considerazioni di Giancotti infatti «quando invece la consapevolezza del soggetto [...] entra in crisi, anche il rapporto col paesaggio diventa instabile, come se la figura umana non fosse integrata nello spazio».³⁸³ In tal senso, la delusione di Anguilla di fronte allo scemare delle speranze sul ritrovamento della propria identità nel luogo d'origine, corrisponde a una deformazione del paesaggio, che da ambiente ideale si fa scenario corrotto e segnato dalle bruttezze della guerra.

Continuando la lettura del paesaggio attraverso il prisma del mito e della soggettività, si noti nuovamente come Pavese riesca a fondere sapientemente matrice realistica e dimensione mitica in un unico ambiente. Da una parte, infatti, il paese si fa portatore dei segni del tempo, riferendosi al dato reale della minaccia della *guerra*; dall'altra, Canelli, rappresentata nella sua veste mutevole, si fa simbolo del mito, e più in particolare del significato di *morte* di cui esso è portatore.³⁸⁴

Ecco così che la delusione del ritorno a casa si manifesta nel paesaggio mutato e nelle sensazioni di vuoto che tale nuovo scenario lascia nell'animo del protagonista:

Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna – dormivo all'Angelo e scorrevo col Cavaliere -, ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, *non c'erano più*. Da un pezzo *non c'erano più*. Quel che restava era come una piazza all'indomani della fiera, una vigna dopo la vendemmia, il tornar solo in trattoria quando qualcuno ti ha piantato. Nuto, l'unico che restava, *era cambiato, era un uomo* come me. Per dire tutto in una volta, *ero un uomo* anch'io, *ero un altro* – se anche avessi ritrovato la Mora come l'avevo conosciuta il primo inverno, e poi l'estate, e poi di nuovo estate e inverno, giorno e notte, per tutti quegli anni, magari non avrei saputo che farmene. Venivo da troppo lontano – *non ero più* di quella casa, *non ero più* come Cinto, il mondo *mi aveva cambiato*. (L.F., 828).

Siamo di fronte, nuovamente, ad un uso studiato e consapevole della ripetizione, che si concentra in particolare sul richiamo consecutivo del verbo “essere” in unione ad una serie di termini e particelle selezionati che, nel loro accostamento, comunicano perfettamente l'idea del cambiamento di un luogo, oltre che il vuoto lasciato dalla perdita di qualcosa di

³⁸³ Giancotti 2017, 143.

³⁸⁴ Aguilar 2020, 22-24.

caro. L'anafora dei verbi "non c'erano più" e "non ero più" definisce lo stato del "non essere" tanto temuto da Anguilla, che per tutta la vita lotta nella speranza, al contrario, di "essere", di sentirsi vivo. A tal proposito, Gioanola definisce *La luna e i falò* come un'epifania dell'essere che «mentre si rivela si qualifica come un nulla-d'essere perché è un essere-per-la-morte». ³⁸⁵

Se, come si diceva, il protagonista associa la propria identità al luogo d'origine, dal momento che tale luogo scompare, ne consegue che anche il personaggio stesso si sente mancante, vacillante. L'io che aveva delegato il proprio sé ad un luogo che ora è scomparso, si sente scomparire con esso, ed è invaso per questo da un turbamento che ha tutto il senso dell'ansia dell'abbandono e della paura della solitudine.

Inoltre, l'uso dell'avverbio "più" posposto all'avverbio di negazione "non" unito al verbo "essere" indica specificamente qualcosa che non solo non è presente nel qui ed ora, ma qualcosa che è stato e ora si è vanificato, è scomparso, appunto, *non è più*. Per tali ragioni, ci troviamo di fronte alla mancata elaborazione di un lutto (il lutto di sé bambino). In tal senso, il sentimento provato da Anguilla è più di una semplice tristezza: è una tristezza profondamente nostalgica, paragonabile a un lutto. Per altro, il vuoto interiore non solo si riferisce al mutamento che il proprio luogo d'origine ha subito, ma anche alla sparizione di tutta una serie di elementi che lo caratterizzavano e lo definivano nella sua essenza: le facce, le voci, le mani, insomma, le persone che animavano il luogo di sempre sono scomparse perché il tempo è trascorso e la morte se le è portate via. A marcare allora la centralità dello scenario paesaggistico sono le persone che in quel paese hanno vissuto e che adesso non ci sono più.

È interessante notare inoltre che l'autore non si sofferma sui dettagli del luogo che hanno subito modifiche nel tempo, ma si concentra piuttosto sugli elementi mancanti. Non è infatti *ciò che c'è* nella sua nuova veste a turbare il protagonista, quanto *ciò che non c'è più*, ciò che manca all'appello. Tale strategia pare allora perfettamente in grado di comunicare il senso del cambiamento di un luogo perché è proprio la concentrazione su quel che non vi è più a stimolare nel lettore due elaborazioni mentali: la prima, legata all'emozione del lutto, o della perdita per qualcosa che c'era ed ora si è vanificato; la seconda, inerente all'immaginazione di come effettivamente il paesaggio doveva essere un tempo rispetto a come esso si presenta alla luce del presente. Per arrivare infatti a definire al meglio

³⁸⁵ Gioanola 1972, 382.

l'immagine di un luogo desolato e privato di tutte le componenti di un tempo, il lettore deve necessariamente figurare nella sua mente queste ultime, per poter comprendere a pieno il significato della perdita. Pavese sceglie allora strategicamente di non soffermarsi sulla bellezza luogo del passato (in contrasto a quello presente), per lasciare che esso venga ricreato autonomamente dall'immaginazione di chi legge. Tale procedimento permette di rendere lo scenario ancora più malinconico, cupo e desolato, in contrasto a quel luogo idealizzato che inizialmente si era figurato come accogliente, rassicurante ed eternamente uguale a sé stesso.

Ciò che rimane è, allora, nient'altro che uno sconfinato senso di vuoto, attribuito ad un paesaggio che, privato delle sue caratteristiche del passato, è definito mediante tre altrettanto desolanti metafore, che lo paragonano a scenari dove un tempo vi era qualcosa di profondamente vivo che ora è sparito nella totalità del nulla. Ecco allora che il paese è come “una piazza all'indomani della fiera”, “una vigna dopo la vendemmia”, “il tornar solo in trattoria quando qualcuno ti ha piantato”. Tutte le metafore hanno in comune il senso di solitudine sofferta derivata dalla fine di eventi sociali o rapporti sentimentali come una fiera, una vendemmia o, appunto, una relazione.

Infine, si richiama qui il concetto di crescita, attribuito sia ad Anguilla che all'amico di sempre, Nuto. Di fronte alla scomparsa di tutta la gente del paese, Nuto è “l'unico” che resta e che ancora si potrebbe pensare rappresenti per Anguilla la fonte umana di richiamo del passato mitico. In realtà, va notato che, seppur rimasto, persino Nuto ha subito un cambiamento e non è più l'adolescente spensierato di una volta: egli è diventato un uomo, come Anguilla stesso. A titolo esemplificativo, si osservi come, ancora una volta, Pavese fa largo ricorso alla ripetizione, optando in questo caso per l'anafora di termini indicanti il passaggio da età infantile a maturità, che vengono attribuiti specularmente ai due personaggi in due porzioni del testo differenti: troviamo così, in riferimento a Nuto le frasi “era cambiato”; “era un uomo” e, corrispettivamente, a fine periodo, le frasi “ero un uomo”; “ero un altro”; “mi aveva cambiato”, attribuite ad Anguilla. L'accostamento della condizione di uomo all'idea del cambiamento è un'equazione il cui risultato sta nel percorso di crescita interiore che ciascuno di noi, ad un certo punto, è chiamato ad affrontare, e che risiede nel raggiungimento di quella maturità che, seppur mai dimentica del proprio io-bambino, coincide con l'abbandono dello stadio infantile per la scoperta di un nuovo e più

consapevole senso di sé. Ci si riferisce cioè a quel «desiderio di maturità»³⁸⁶ che costituisce lo sfondo significativo, «il senso e la direzione di tutta la riscoperta dell'io-paese»³⁸⁷.

Se, come si diceva, il paesaggio mutato è metafora del senso di morte, ne deriva che, per rendere tale significato (appartenente alla realtà del mito) Pavese debba ricorrere nuovamente a quella commistione tra dati di realtà (appunto il paese) e dati mitici (il destino di morte per l'io). Per fare questo, è necessaria come sappiamo la trasfigurazione, unica cifra in grado di cogliere la trascendenza di quei rapporti misterici celati sotto l'aspetto apparentemente consueto delle cose.³⁸⁸ A tal riguardo, Pavese si affida a procedimenti stilistici che gli consentano di comunicare quella realtà altra, sfuggibile e indefinita che il mito racchiude.³⁸⁹ Oltre, infatti, alla ripetizione, l'autore punta a uno *stile* di tipo *allusivo*,³⁹⁰ contrario per eccellenza alla definizione (che indica e definisce con precisione) poiché utilizzato per «accennare a qualcosa che non si conosce davvero del tutto».³⁹¹ A tal proposito, ne *Il mestiere di vivere* Pavese si riferisce al simbolo come una cosa «implicitamente allusiva di infinite possibilità».³⁹² È infatti a partire da tale significato che l'autore utilizza in modo indeterminato i determinati, ossia gli oggetti concreti della realtà, per cui

il *luogo mitico* non è quello individualmente unico, tipo santuario o simili [...], ma bensì quello di nome comune universale, il *prato*, la *selva*, la *grotta*, la *spiaggia*, la *radura*, che nella sua indeterminatezza evoca tutti i *prati*, le *selve*, ecc. e tutti li anima del suo brivido simbolico. [...] Il *prato*, la *selva*, la *spiaggia* dell'infanzia non sono oggetti reali tra i tanti, ma bensì *il prato*, *la spiaggia* come ci si rivelarono in assoluto e diedero forma alla nostra immaginazione trascendentale.³⁹³

Ecco allora che la cifra stilistica dell'allusività permette di “rendere” letterariamente il senso del mito, e, in riferimento al passo in questione, il significato sconosciuto della morte.³⁹⁴ Ciò avviene dal momento che la realtà rappresentata funziona un po' da «schermo a una realtà

³⁸⁶Gioanola 1972, 362.

³⁸⁷*Ibidem*.

³⁸⁸Rusi 1985, 25-31.

³⁸⁹Zoppi 2012, 1-20.

³⁹⁰Gioanola 1972, 386-387.

³⁹¹Cevolini 2009, 518-532.

³⁹²Pavese 1952, 320.

³⁹³*Ivi*, 235.

³⁹⁴Gioanola 1972, 386-387.

autre, irriducibile alle concrete misure del reale». ³⁹⁵ Pavese non si concentra cioè sul decifrare i dettagli del paesaggio-simbolo di morte, poiché egli stesso non ne conosce davvero l'essenza. Ciò che l'autore compie è allora *alludere* ³⁹⁶ al senso di morte e vuoto che un luogo può racchiudere in sé, e comunicare tale sensazione concentrandosi su qualcosa che non c'è, proprio perché inconoscibile. In definitiva, il poeta dovrà sempre confrontarsi con l'irrisolutezza di un mistero la cui scoperta non avverrà mai, e dovrà pertanto affidarsi all'arte del raccontare, che significa poi «lottare per tutta la vita contro la resistenza di quel mistero», ³⁹⁷ poiché «raccontare è sentire nella diversità del reale una cadenza significativa, una cifra irrisolta del mistero, la seduzione di una verità sempre sul punto di rivelarsi e sempre sfuggente». ³⁹⁸

Alla delusione di Anguilla di fronte all'impossibilità di ritrovare sé stesso nelle colline della propria infanzia corrisponde in Pavese il venir meno di quel sogno di raggiungimento della tanto agognata maturità teorica. Ecco così che in *Raccontare è monotono* il poeta esprime tutta la sua sfiducia nella possibilità che il poeta riesca a decifrare i principali nuclei che sottendono al mito: «Di rado un creatore farà in tempo a dissolvere il suo mito [...] esso è troppo connaturato alle sue facoltà – ricordi, abitudini, elezioni – perché, nonostante i maggiori sforzi stilistici per vincerlo, gli riesca di totalmente abolirlo. Sarebbe in gran parte come abolire sé stessi». ³⁹⁹

Proseguendo con l'analisi del paesaggio, si propone ora un passo relativo a uno dei momenti iniziali in cui Anguilla, appena rientrato dall'America, torna a Canelli e s'incammina tra le colline per andare a rivedere il casotto di Gaminella dov'era cresciuto con i genitori adottivi. Ecco che, di nuovo, ci troviamo di fronte a un paesaggio completamente mutato:

L'altr'anno, quando tornai per la prima volta in paese, venni quasi di nascosto a rivedere i noccioli. Dalla straduccia che segue il Belbo arrivai alla spalliera del piccolo ponte e al canneto. Vidi sul ciglione la parete del casotto di grosse pietre annerite, il fico storto, la finestra stretta vuota [...]. Ma

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ In merito al linguaggio allusivo utilizzato da Pavese, cfr. Gioanola 1972, 386-387.

³⁹⁷ Pavese 1962, 338.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Ivi*, 338-339.

intorno gli alberi e la terra erano *cambiati*; la macchia dei noccioli era *sparita*, *ridotta* a una stoppia di meliga. [...]. Chi adesso stava nel casotto *non era* dunque *più* così pezzente come noi. [...] Non mi ero aspettato di *non* trovare *più* i noccioli. Voleva dire che era tutto *finito*. La novità mi scoraggiò al punto che non chiamai, non entrai sull'aia. Capii lì per lì che cosa vuol dire non essere nato in un posto, non averlo nel sangue [...] (L.F., 782).

Il ritorno di Anguilla nei luoghi di un tempo avviene «di nascosto» non tanto per non farsi vedere da qualcuno, quanto per la paura di quello che lo attende: scoprire cioè che l'ambiente d'infanzia è completamente *mutato*. Il lento avvicinarsi al casotto di un tempo trasmette infatti tutta l'ansia interiore del protagonista, che sa dentro di sé che la cascina in cui è cresciuto è cambiata, ma, in qualche modo, non disposto ad accettare il fatto compiuto, si figura mentalmente un luogo ancora uguale al passato. Così, immersi in uno stato di *suspence*, ci avviciniamo finalmente al luogo natio che, se inizialmente sembra lo stesso di sempre, si rivela ben presto profondamente diverso. Tale nuova veste viene introdotta dall'avversativa «ma», che subito ci immette in una disposizione d'animo negativa poiché sottende un contrasto rispetto a quanto espresso prima (in questo caso rispetto all'idea di un luogo preservato). Non dobbiamo dunque illuderci che il posto di sempre sia rimasto uguale, poiché esso ha subito le conseguenze dello scorrere del tempo. Ecco allora che tutti i cambiamenti del luogo sono definiti tramite una serie di participi passati indicanti il mutamento e la perdita di qualcosa: «cambiati»; «sparita»; «ridotta»; «finito». Gli alberi, la terra, i noccioli non sono più quelli di una volta, e persino i nuovi inquilini del casotto sono diversi da Anguilla e dai suoi genitori. Si rileva, in aggiunta, anche l'uso anaforico dell'avverbio “non”, che ribadisce la negazione del luogo di sempre agli occhi del protagonista («non era»; «non mi ero aspettato»; «non trovare»), e definisce, inoltre, tutta una serie di azioni che Anguilla non compie («non chiamai»; «non entrai») poiché troppo disilluso e avvilito, o condizioni che non detiene poiché mancante di effettive radici a causa del suo essere un orfano («non essere nato»; «non averlo nel sangue»). Si noti, inoltre, la ripetizione ossessiva dell'elemento dei noccioli, che ricompare per ben tre volte («rivedere i noccioli»; «la macchia dei noccioli»; «non trovare più i noccioli») lungo tutto il passo. La scelta di ribadire più volte uno stesso elemento è, come si è detto, profondamente voluta poiché volta a ricreare il ritmo monotono del mito, elemento fatto di cadenze e ritorni continui. In tal senso, per Pavese scrivere in prosa non è semplicemente fluenza del

raccontare, ma «un'idea 'platonica' della scrittura: un prediligere ciò che si ripete, che conferma, che fissa e non movimenta per vie ritmiche inattese».⁴⁰⁰

Il paesaggio a cui siamo posti di fronte, oltre che radicalmente diverso da quello di un tempo, si fa anche, in qualche modo, rappresentante di quell'idea di natura insensibile alla vita degli uomini che ritroviamo nella poetica paveseiana.⁴⁰¹ L'ambiente, infatti, è mutato indipendentemente da Anguilla che, nel suo animo, si sente ancora fortemente attaccato al luogo di un tempo. La natura, così, oltre che distante, si rivela anche *determinante* nei confronti degli individui, che si riscoprono dipendenti da essa.⁴⁰² Se inizialmente il paese era visto come luogo rassicurante e amico, tale da provocare nell'io un senso di benessere, ora, alla luce del cambiamento, esso diviene elemento quasi estraneo al protagonista, che finisce per provare verso l'ambiente una diffidenza mista a timore, dovuta alla minaccia di morte che tale luogo cela. In qualche modo, dunque, il vissuto emotivo del personaggio *dipende* costantemente dai differenti aspetti che la natura via via tende ad assumere.

Anguilla, infatti, continua a sentirsi sentimentalmente vincolato al proprio paese, a cercare ossessivamente in esso la propria identità, tanto che, quando lo riscopre irrimediabilmente mutato, non riesce ad accettare il cambiamento ed è preso da un senso di sconforto totalizzante: «Voleva dire che era tutto *finito*. La novità mi scoraggiò al punto che non chiamai, non entrai sull'aia. Capii lì per lì che cosa vuol dire non essere nato in un posto, non averlo nel sangue» (L.F., 782). Infine, la tristezza interiore provocata dalla scoperta del paesaggio modificato è nuovamente affidata a una metafora conclusiva, che paragona il sentimento di Anguilla al senso di vuoto lasciato da una stanza che, dopo esser stata intensamente vissuta, viene svuotata improvvisamente al momento del trasloco: «[...] adesso mi faceva l'effetto di quelle stanze di città dove si affitta, si vive un giorno o degli anni, e poi quando si trasloca restano gusci vuoti, disponibili, morti». (L.F., 783).

A concludere l'analisi del secondo tipo di paesaggio paveseiano, si propongono infine le riflessioni di Anguilla, che finalmente si rende conto della separatezza che lo distanzia dalla natura e comprende così che l'unico modo per ritrovarsi è staccarsi dal proprio luogo d'origine e maturare, accettando perciò il destino di morte riservato a tutti gli uomini: «Non

⁴⁰⁰ Beccaria 2011, 65.

⁴⁰¹ cfr. sopra, p. #67.

⁴⁰² Si rimanda al concetto di “*agency*” sviluppato da Vergari (2023, 246-247). Inoltre, Barberi Squarotti (1960, 328) parla del paesaggio paveseiano in termini di “raffigurazione della coscienza”.

sapevo che crescere vuol dire andarsene, invecchiare, veder morire, ritrovare la Mora com'era adesso» (L.F., 829).

Il protagonista comprende che ricordare non è un'operazione semplice. Il ricordo infatti porta l'io a rendersi conto della diversità che lo separa dal sé di una volta, giungendo così alla consapevolezza di doversene distaccare. È per questo che

per ricordare e quindi capire, bisogna staccarsi dai luoghi familiari: non basta crescere – a questo ci pensa la vita –, bisogna soprattutto andarsene lontano [...]. Anguilla, però, scoprirà anche l'altra faccia della medaglia. Ricordare non è infatti un'operazione inoffensiva: rivedere le cose non vuol dire soltanto capirle, ma anche perderle per sempre.⁴⁰³

L'anti-paese

Se crescere non significa soltanto ricordare la differenza che ci separa dal nostro io di un tempo, ma anche staccarsi dal luogo d'origine, ecco che il giovane Anguilla, nella sua ricerca identitaria, decide di lasciare Canelli per andare alla scoperta del mondo circostante. Nonostante, infatti, il vagheggiamento dell'infanzia passata, il sentimento di inquietudine e vuoto interiore dovuto alla sensazione della mancanza di radici si fa sempre più insistente, e porta il protagonista a cercare sé stesso *altrove*. Come se l'unico modo di sentirsi vivo fosse non fermarsi mai. Il viaggio in America si rivela però ben presto fallimentare, e porta a un acquisto di conoscenza dal saldo invariabilmente negativo: il protagonista deve accettare la condanna gravante su tutti gli esseri umani, e cioè che nessuno sfugge al destino di morte.⁴⁰⁴ Così, l'irrequietezza non si placa, sia rimanendo nel paese di sempre, sia abbandonandolo, poiché l'aspirazione ad esser felici tramite il legame con un luogo è sempre destinata a rimanere delusa.

⁴⁰³ Albertocchi 2011, 21-32.

⁴⁰⁴ Aguilar 2020, 100-103.

In linea con la teoria della soggettività del paesaggio letterario, occorre partire dal vissuto emotivo del personaggio per comprendere la delusione e lo sconforto che Anguilla prova al suo arrivo in America.

Carico di speranze di fronte all'interrogativo dell'esotico, Anguilla parte per l'America imbarcandosi da Genova, deciso a trovare il luogo dove potersi costruire un'identità. Trascorrerà dieci anni oltremare, per rivelare poi il contenuto della sua esperienza tramite uno dei tanti *flashback* che costellano il testo riportandoci indietro nel tempo. Agli occhi del giovane, però, l'America non si rivela come il posto tanto sperato dove poter mettere radici e sentirsi finalmente sé stesso. L'illusione della terra promessa, infatti, deve fare i conti con uno scenario fatto di solitudine e violenza, e che si presenta con i connotati di un mondo rovesciato.⁴⁰⁵ Tale paesaggio dai sapori distopici è, nuovamente, il prodotto della *soggettività* di un protagonista che prova dentro di sé un sentimento di amara delusione, derivata dallo sconforto di aver compreso che non sarà il mondo esterno a Canelli a potergli rivelare l'intimità del proprio io: «Era un paese troppo grande, non sarei mai arrivato in nessun posto. [...] Molti paesi vuol dire nessuno» (L.F., 817). Se il paese prima della partenza si era figurato come un luogo dai richiami edenici, la cui natura materna unita al tempo sospeso erano in grado di conferire una sensazione di eterna serenità, ecco che l'America si fa ora *anti-paese* per eccellenza. L'interiorità delusa di Anguilla dipinge così un luogo cupo, ostile e inospitale, tanto da farci sentire «di fronte a una specie di brutto sogno», a una «tipica situazione da incubo onirico».⁴⁰⁶ L'ambiente rappresentato si configura agli occhi dell'io come un mondo radicalmente estraneo e distante, trasformandosi così nel simbolo della totale “*sradicatezza*”.⁴⁰⁷

Le tecniche utilizzate da Pavese per la realizzazione dello scenario americano si rifanno nuovamente all'uso del simbolismo, della ripetizione e dell'attenzione al ritmo che connotano il suo stile.⁴⁰⁸ Inoltre, interessante è notare come, ancora una volta, per definire il paesaggio Pavese non si concentri su una descrizione puntuale e realistica di ciò che c'è, ma faccia semmai un passo indietro, focalizzandosi piuttosto su *ciò che non c'è*. Siamo nuovamente posti di fronte alla tecnica del linguaggio allusivo, che utilizza in modo

⁴⁰⁵ Gioanola 1972, 356-359.

⁴⁰⁶ Gioanola 1972, 359.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Cfr. Bertone 1999, 58.

indeterminato i determinati, per lasciare al lettore maggiore autonomia di immaginazione.⁴⁰⁹ Tale procedimento è ben visibile quando Anguilla, per definire l'America, parla di «una distesa grigia di sabbia spinosa e monticelli che *non erano colline*» (L.F., 817). Il personaggio raffigura cioè il deserto statunitense come quello che esso *non è*: le colline del Piemonte. Ciò che emerge dal narrato, dunque, è che l'America si configura come la *negazione* dell'universo-mitico-Canelli, le cui adorate colline riappaiono nostalgicamente nei ricordi di Anguilla confondendosi con le insignificanti altezze del deserto d'oltreoceano. La definizione dell'anti-paese, allora, non può che non partire dal paese, per contrapporsi ad esso in un continuo *paragone sottinteso*. Ne consegue così che là dove si estende il gelido deserto si oppone l'immagine florida e ubertosa della collina mitica, terribilmente lontana, mai direttamente descritta, ma lasciata sempre nella parentesi del ricordo. A titolo d'esempio si mostra come, pur non venendo citate direttamente, le colline delle Langhe emergono grazie a un procedimento di *rimando indiretto*, attraverso le speculari colline della cittadina di Fresno, dove Anguilla ha lavorato trasportando liquori: «Fiutavo quell'odore di erba secca e di vento salato e pensavo alle colline di Fresno». (L.F., 891).

Sempre attraverso l'uso del simbolismo, le colline californiane assurgono a simbolo lontano delle colline mitiche del Piemonte, che vengono evocate e richiamate indirettamente non solo grazie al procedimento di rimando (viene citato qualcosa che sta per qualcos'altro), ma anche grazie a quel lavoro di ripetizione continua che Pavese ha compiuto lungo l'intero testo, e che ha reso possibile che l'immagine mitica della collina assumesse nella mente del lettore un posto di rilevanza primaria.⁴¹⁰ È sufficiente, infatti, la citazione del termine "collina", per far sì che nella mente del lettore appaia l'immagine edenica della collina mitica delle Langhe, ormai cristallizzata nella sua mente.

Un altro esempio di come Pavese lavori sul non detto⁴¹¹ in riferimento alla collina è quello della definizione del paesaggio americano (ad essa opposto) che non compare mai nelle vesti, appunto, della classica collina piemontese (che infatti non viene menzionata), ma che si configura nelle forme ad essa opposte di *pianura*, *campagna* o *deserto*. Tali termini vengono ripetuti più volte lungo il testo, sempre tramite l'uso di uno stile anaforico: «in aperta

⁴⁰⁹ Predaval (2009, 97-102), sostiene che il paesaggio delle Langhe pavesiane non sia descritto in maniera oggettiva ma venga amplificato a simbolo universale del mito. A detta dell'autrice, tale operazione consentirebbe una maggiore libertà di immaginazione del lettore.

⁴¹⁰ Aguilar 2020, 50-51.

⁴¹¹ Si rimanda alle considerazioni di Gioanola (1972, 386-387) circa il linguaggio allusivo impiegato da Pavese. Inoltre, riguardo al non detto circa lo stile di Pavese, cfr. Ferrari (2004).

campagna»; «*campagna* è dir troppo»; «metà sulle *campagne*»; «la *pianura* spariva»; «quel mare grigio che era la *pianura*»; «la *pianura* era smorta»; «poi riempì tutta la *pianura*»; «nelle tane di quella *pianura*»; «in mezzo a un *deserto*»; «nemmeno in un *deserto* questa gente ti lasciano in pace»; «dormire in quel *deserto*»; «in quel *deserto* ch'era casa loro» (L.F., 817-820). La scelta dei sostantivi sopra elencati richiama indubbiamente un panorama opposto a quello della rotonda e morbida collina, per aprirci invece a un paesaggio oltre che privo di altitudine, anche desertico, e dunque arido e inospitale. Inoltre, il carattere di inautenticità dello scenario americano è anche suggerito dal fatto che non ci troviamo di fronte a una pianura “normale”. Essa, al contrario, viene rappresentata tramite una serie di metafore e similitudini che la accostano ad aree semantiche diverse da quella a cui essa appartiene. Si tratta del procedimento stilistico descritto da Mutterle in riferimento a un uso tipico della prosa moderna di accostare immagini (pur provenienti da campi semantici diversi) legate tra loro da rapporti di analogia.⁴¹² Ecco così che la pianura dell'America appare come un desolato mare grigio, un campo di battaglia o un cortile. Tutte immagini che richiamano una sensazione di vuoto e di ampiezza sconfinata, che ben si contrappongono alla classica idea di pianura verdeggiante: «in quel mare grigio ch'era la pianura»; «la pianura era smorta»; «sembrava che tutta la pianura fosse un campo di battaglia, o un cortile». Infine, in opposizione all'idea di ampia distesa, la pianura americana appare fastidiosamente bucherellata: «nelle tane di quella pianura» (L.F., 817-820).

In conclusione, il richiamo indiretto dell'elemento della collina può essere interpretato come indice della resistenza che il narratore, nonostante la lontananza, continua ad avere verso il luogo natio. A rimarcare inoltre la distanza fra paese e anti-paese si trova poi l'esempio della luna, che differisce profondamente tra un luogo e un altro. Nelle Langhe la luna è simbolo eterno del mito, di quella ciclicità sospesa e atemporale che culla gli uomini in una serenità estatica che pare non interrompersi mai. La luna è inoltre simbolo del legame tra l'uomo e il primitivo, ed appare come elemento centrale nelle operazioni agricole dei contadini a seconda che essa sia vecchia o nuova.⁴¹³ La centralità di tale elemento ancestrale emerge in particolare dalle parole di Nuto che, ancora fedele alle tradizioni

⁴¹² Mutterle 1977, 5. Riguardo al procedimento stilistico volto ad accostare immagini appartenenti a campi semantici diversi tramite l'analogia, Beccaria (2013, 163) analizza l'uso che la prosa moderna fa di tale tecnica attraverso l'impiego di schemi melodici tipicamente appartenenti alla poesia.

⁴¹³ Il tema delle credenze contadine legate al ciclo della luna viene analizzato da Mencarini (2014, 221-222).

popolari della campagna, crede fermamente nelle usanze contadine legate al ciclo lunare:⁴¹⁴ «La luna, - disse Nuto, bisogna crederci per forza. Prova a tagliare a luna piena un pino, te lo mangiano i vermi. Una tina la devi lavare quando la luna è giovane. Perfino gli innesti, se non si fanno ai primi giorni della luna, non attaccano» (L.F., 812). Inoltre, la luna delle Langhe ricompare come elemento mitico accostato all'immagine della collina in grado di stimolare nel protagonista profondi momenti introspettivi: «Sotto la luna e le colline nere Nuto una sera mi domandò com'era stato imbarcarmi per andare in America, se ripresentandosi l'occasione e i vent'anni l'avrei fatto ancora [...]» (L.F., 871). Gli esempi sulla ricorrenza della figura mitica della luna sono numerosi, e indicativi di quella convinzione pavese di un'artista di una serie di luoghi mitici centrali e ricorrenti a lui tanto cara.

Negli Stati Uniti si può notare invece che la luna è l'esatto contrario dell'evocativa e misteriosa icona piemontese. In uno scenario che pare quasi quello di un fondale cinematografico da film dell'orrore, la luna ci ricorda un incubo onirico dai risvolti inquietanti, e ben riassume la repulsione e il terrore del protagonista per un mondo sentito come minaccioso ed estraneo:

C'era una luce rossastra, scesi fuori intrizzito 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 (L.F., 820).

A differenza del candore luminoso normalmente accostato alla luna, il colore prevalente è il rosso, simbolicamente associato alla morte. Tale colore, seppur evocato primariamente tramite l'aggettivo «rossastra», emerge poi in maniera *indiretta* attraverso i termini «ferita di coltello» e «insanguinava», che rimandano allusivamente oltre che al tema della morte, anche al colore in questione. A sottolineare la *forza visiva* delle immagini pavesiane, Garrido parla della capacità della scrittura di Pavese di generare vere e proprie visioni, altrimenti dette *ekphrasis*, in grado di far raggiungere la percezione visiva tramite la parola. Come si è già

⁴¹⁴ Rispetto al tema della luna, Mencarini (2014, 221-222) analizza come, una volta rientrato dall'America e posto di fronte al mutamento del proprio paese, Anguilla si discosti dalle leggende contadine, a differenza di Nuto che invece crede ancora nella luna e in quella dimensione magica e irrazionale tipica della campagna.

potuto affermare, le immagini visive hanno il potere di dire senza dire, di alludere a quella inconoscibilità del mito che viene annunciata fin dall'inizio dell'opera. Il caso presentato dunque si pone, a titolo d'esempio, come rappresentate di quell'attenzione all'uso del colore, allo studio della luce e del chiaroscuro che Pavese doveva avere ben in mente anche grazie ai suoi legami con gli ambienti della pittura e dell'arte.⁴¹⁵ Così, «i diversi colori delle realtà, visti e ricordati da Anguilla, lavorano dall'interno silenzioso della descrizione testuale, grazie a tutte le connotazioni mitiche e visive che l'oggetto-simbolo pavesiano ci mette davanti agli occhi».⁴¹⁶

Inoltre nella definizione dell'ambientazione lunare americana ciò che maggiormente emerge è la sensazione di malessere e turbamento che assilla il protagonista: «scesi fuori intirizzito e scassato [...]. Mi fece davvero spavento». A sottolineare poi il carattere di totale inautenticità del paesaggio statunitense si aggiunge uno stile definito da Gioanola «frettoloso» e «approssimativo», che ben si contrappone invece a quello disteso e sognante dei capitoli sul Piemonte.⁴¹⁷ In linea con tale tipologia di stile, ad intensificare quella sensazione di parzialità e incompletezza provata da Anguilla troviamo i termini «fetta di luna», «ferita di coltello» e «pezzo», che rimandano simbolicamente a qualcosa di manchevole e incompleto. In conclusione, l'America non potrà mai rappresentare la terra promessa dove ritrovare il cuore della propria identità.

È inoltre interessante notare che nei capitoli dedicati all'America il paesaggio non si fa sfondo accessorio o descrizione sommaria, ma, al contrario, elemento profondamente determinante e *centrale*. La natura presentata, infatti, ricorda la terra matrigna e insensibile al destino degli esseri umani tipica della poetica pavesiana. Ciò che si aggiunge però di nuovo è l'elemento del terrifico associato al paesaggio, che viene a richiamare l'idea di un *locus horridus*, minaccioso e persino pericoloso, oltre che inquietantemente violento. Da ciò, ne deriva che l'ambiente rappresentato influisce profondamente sul personaggio, determinandone le sorti e l'umore, quasi ad assumere i connotati di una presenza umana.⁴¹⁸

⁴¹⁵ A tal proposito, Garrido (2011, 235) parla, oltre che del legame dell'autore col pittore Mario Sturani, assieme ad alcuni tra i principali esponenti della scena artistica torinese del suo tempo, anche della non indifferente influenza che le stampe, i libri d'arte e gli almanacchi della sua infanzia dovettero esercitare sul piccolo Pavese.

⁴¹⁶ Garrido 2011, 220.

⁴¹⁷ Gioanola 1972, 359.

⁴¹⁸ Riguardo al processo di personificazione con cui la natura pavesiana viene caricata di tratti e sembianze umane cfr. sopra, p. #72.

Nel passo che si presenta ora, una notte, a causa di un imprevisto alla macchina, Anguilla si scontra col terrore di trovarsi «in fondo all'America, in mezzo a un deserto» (L.F., 818). Ciò che notiamo fin da subito è come a dominare l'episodio non siano i personaggi (Anguilla è completamente solo), ma il paesaggio, che si fa dato centrale e determinante della vicenda. In effetti, l'elemento umano sembra presente solo sotto il segno della morte (a parte Anguilla non troviamo altri individui, e l'unico accenno alle persone è riferito alle sorti nefaste dei morti nel deserto) e gli unici esseri viventi che animano il luogo sono animali e arbusti. Ciò che ne consegue è che l'assenza umana trasmette un senso di vuoto totale, amplificato dalla voragine del buio della notte:

«L'unico segno di civiltà lo davano la ferrata e i fili dei pali» (L.F., 818); «In tutto il giorno non avevo incrociato che due macchine [...]. Nel mio senso, *nessuna* [...]. Mi dissi: “Aspetto. Passerà qualcuno”. *Nessuno* passò fino all'indomani» (L.F., 817-818). Si noti la ripetizione di «nessuna» e «nessuno» che uniti all'assenza di automobili accrescono il senso generale di desolazione cui si aggiunge la distanza da qualunque centro abitato o luogo di aggregazione: «Mi trovavo in fondo all'America, in mezzo a un deserto, a tre ore di macchina dalla stazione più vicina» (L.F., 818). Infine, l'angoscia riappare di fronte al treno che non arriva mai: «Almeno fosse passato il treno» (L.F., 818).

Procedendo nella narrazione, si noti come le uniche presenze che potrebbero ricordare quella umana appaiono in realtà tramutate in animali o piante, quasi a suggerirci la presenza inquietante di una natura maligna che trasforma l'uomo in bestia, lasciando solo il vuoto immenso del deserto. A tal proposito, si può senz'altro richiamare l'idea pavesiana di fusione uomo-natura, che molto trae dal tema del panismo e che nasce dalla credenza dell'autore nell'esistenza di un mondo ancestrale in cui l'individuo viveva in armonia con il creato.⁴¹⁹ In questo senso, ecco che allora «ciò che attrae è un *rus* apparentemente *amoenus*, che diviene progressivamente *horridus*, metamorfizzandosi in un contesto ferino e violento».⁴²⁰ La natura pavesiana, dunque, può assumere connotati molteplici, e si mostra così in tutta la sua complessità e pluralità di significati. Essa può essere simbolo meraviglioso del mito (il *locus amoenus* della campagna d'infanzia), o farsi presenza violenta e pericolosa da cui difendersi e di cui sospettare. Alla base di tale differenza di significati sta,

⁴¹⁹ Si fa riferimento all'idea pavesiana di fusione tra mondo umano e mondo animale, in gran parte derivata dagli studi etnologici e antropologici dell'autore (cfr. sopra, p. #54).

⁴²⁰ Battaglini 2020, 1-13.

ancora una volta, il simbolo.⁴²¹ In aggiunta, Mutterle ci richiama alla tendenza pavesiana del “gioco delle immagini”, consistente nell’istituire rapporti di affinità tra immagini appartenenti a campi semantici diversi. In tal senso, a detta del critico, verrebbe a crearsi un termine di paragone duplice: dal mondo umano al mondo naturale, e viceversa.⁴²² La direzione può avvenire in senso antropomorfizzante o, al contrario, zoomorfo. Si spiegherebbero così le immagini “basse” tipiche dell’universo della campagna, di tipo quasi sempre animalizzante che troviamo nelle pagine di *Paesi tuoi*: «Talino era allegro che *sembrava il cane*»; «Quando non rideva, Talino faceva degli occhi che *sembrava lui un caprone*»; «Era tracagnotta: *un torello*, se non fosse stata una donna»; «Lui tira dritto *come un mulo* e non risponde»; «Lei si sfrega *come il gatto* [...]»; «E tutto perché *a un bue come Talino* piaceva dar fuoco alla casa di un altro».⁴²³

Riprendendo la disavventura di Anguilla nel deserto, l’idea di metamorfosi uomo-ferino viene suggerita dai verbi che, pur essendo normalmente associati ad azioni umane, si accostano qui agli animali, che finiscono per apparire antropomorfizzati: «Cominciarono gli *urli* dei cani selvatici»; «I cani continuavano a *urlare* [...] - una *voce* rompeva l’aria come il canto del gallo». Si noti che il verbo “urlare”, tipicamente umano, viene preferito a quello ferino di “latrare”. Inoltre, il sostantivo “voce” qui accostato sempre ai segugi è preferito al termine “verso”, più tipicamente animale. Infine, «lo *starnuto* di un cane» ci ricorda nuovamente un’azione umana.⁴²⁴

La commistione tra mondo umano e natura continua quando il termine “ronzio”, tipico suono correlato agli insetti, viene accostato alla corrente elettrica (scoperta umana), per definirne il rumore vibrante tramite l’ausilio di una sinestesia.⁴²⁵ «Già varie volte [...] avevo ascoltato il *ronzio* della corrente come si fa da ragazzi». Più avanti, ecco poi che Anguilla sembra divenire il protagonista di una trasformazione da essere umano a cane, quando, invece che annusare l’aria circostante, afferma «*futavo* quell’odore». In senso opposto,

⁴²¹ Si consulti De Man (1975, 238-239) per approfondire la distinzione tra paesaggio simbolico e allegorico.

⁴²² Mutterle, 1977, 5. A proposito del legame analogico creato tra immagini appartenenti a campi semantici diversi, si suggerisce anche lo studio di Basile *Ritmo e melodia* (2013, 163), riguardante l’uso tipico della prosa moderna italiana di impiegare una serie di schemi melodici proprio per esprimere tale legame tra referenti diversi.

⁴²³ Pavese 2001, 36-65.

⁴²⁴ Per le citazioni elencate relative all’antropomorfizzazione degli animali, cfr. Pavese 1949, 817-820.

⁴²⁵ Si veda la voce “sinestesia” in Lavezzi 2004, 112.

questa volta antropomorfizzante, ecco poi che gli animali si fanno esseri senzienti e pensanti: «Chi sa cosa ne dicono i serpenti e gli scorpioni, pensavo» (L.F., 819). A rendere ancora più inquietante lo scenario è l'arrivo del treno tanto atteso, che invece di presentarsi coi connotati tipici del suo referente reale appare nelle sembianze di un altalenante ronzino: «Poi venne il treno. Cominciò che *pareva un cavallo, un cavallo col carretto* su dei ciottoli [...]» (L.F., 819).

L'apice della metamorfosi avviene quando Anguilla, allo stremo delle sue forze dopo aver passato l'intera notte nel deserto, si chiede se abbia senso continuare a sperare in un aiuto umano o se non sia meglio abbandonare gli ultimi barlumi di razionalità e inoltrarsi nell'oscurità della natura: «Lasciare la strada, inoltrarsi nelle conche e nei cacti, sotto le stelle, era possibile?» (L.F., 819). L'interrogativo pare accennare alla possibilità di una metamorfosi totale in animale, che avverrebbe lasciando la strada (metafora del percorso della vita umana), per inoltrarsi nella distesa sconfinata del deserto, tra conche, cacti e la sola compagnia delle stelle (simboli della sfera misteriosa del selvaggio). L'idea che si potrebbe suggerire sarebbe così quella della trasformazione in animale come unico mezzo per sopravvivere alla brutalità di una natura troppo crudele per permettere all'uomo di sopravvivere. In poche parole, ci troviamo di fronte a quel bivio tra razionale e irrazionale di cui Pavese è attento conoscitore, grazie ai suoi studi etnologici e alle teorie vichiane sul legame tra individuo e "selvaggio", la parte cioè più istintiva, pulsionale e irrazionale dell'umano.⁴²⁶

Lo scenario che appare diviene così quello di un incubo terribile, dove uomo e ferino si mescolano in toni che Pierangeli definisce da Inferno dantesco⁴²⁷ e che ci ricordano quell'ammonimento posto prima dell'ingresso delle porte dell'oltretomba "Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate",⁴²⁸ che suggerirebbe l'impossibilità per l'uomo di aspirare alla salvezza a causa del destino di pene e morte che lo attende. A detta del critico, inoltre, per quanto opposti, paesaggio d'infanzia e paesaggio americano hanno in comune l'elemento fondamentale del selvaggio, «il sangue, la cattiveria indelebile della natura [...]».⁴²⁹ È a

⁴²⁶ La Rosa 1996, 54-58.

⁴²⁷ Pierangeli 2004, 47-49.

⁴²⁸ Alighieri 1959, Inf. III, vv. 1-9.

⁴²⁹ Pierangeli 2004, 49.

partire da tale scoperta che Anguilla dovrà riconoscere che il destino umano è «cattiveria, disastro, violenza, terrore. La promessa dell'infanzia vana, inconsistente, illusoria».⁴³⁰

Il gioco di fusione tra campi semantici ferini e animali continua anche più avanti, con la frase «il vento *scricchiolava* sempre, agghiacciato, sulla sabbia» (L.F., 818), il cui verbo (“scricchiolava”) generalmente associato ad una porta (oggetto che rimanda a una costruzione umana) è qui accostato al vento. Interessante è inoltre l'uso ripetitivo di tale immagine che ricompare più volte in una commistione tra sostantivi, verbi e aggettivi (“vento”; “scricchiolare”, “secco”, “sabbia”, “odore”) che si ripropongono in quel ritmo monotono assiduamente ricercato dall'autore: «Il vento *scricchiolava* sempre, agghiacciato, sulla *sabbia*»; «Un *venticello scricchiolava* sulla strada, mi portava un *odore* di *sale*»; «[...] quell'*odore* di erba *secca* e di vento *salato* [...]»; «[...] la *sabbia* tornò a *scricchiolare*» (L.F., 819-819).

Infine, a far tornare il dubbio sull'ambiguità delle presenze viventi che animano la scena è la sensazione di Anguilla di sentire voci e sospiri (questa volta associabili all'umano) che se fino a poco tempo prima abbiām visto accostati ad elementi naturali, ora appaiono da essi slegati. Ecco, dunque, che viene a crearsi un'equivocità laddove, convincendoci di stare assistendo a uno scenario di morte, in realtà scopriamo che dietro le ombre paiono celarsi delle misteriose presenze umane: «e adesso i cani tacevano; si sentivano *sospiri*, ombre di *voci*» (L.F., 819).

L'insospitalità del paesaggio emerge per mezzo della ripetizione anaforica di elementi appartenenti alla fauna e alla flora desertica, che in quanto *simbolo del selvaggio* risultano pericolosi e ostili all'uomo. Tra essi si trovano cani selvatici, serpenti, scorpioni, millepiedi, lucertole velenose e bestie indefinite, che si ripetono entro un ritmo insistente che contribuisce ad accrescere lo stato generale di ansia assieme alla sensazione di un pericolo imminente: «[...] correvano *lucertole velenose* e *millepiedi*»; «[...]gli urli dei *cani selvatici*»; «Lo starnuto di un *cano*»; «I *cani* continuavano a urlare»; «[...]e adesso i *cani* tacevano»; «[...] la sete, l'insolazione, i *serpenti*»; «Chi sa cosa ne dicono i *serpenti* e gli *scorpioni*»; «Ci regnava il *serpente*» (L.F., 819). In aggiunta, l'unico animale che potrebbe richiamare a un contesto di tipo campestre è il mulo, che per altro è il solo ad essere accostato a un'idea di presenza umana poiché animale addomesticato: «[...] un carretto di messicani, tirato da un *mulo*

⁴³⁰ *Ibidem*.

carico che sporgeva»; «Avevo visto i piedi magri dei bambini e gli zoccoli del *mulo* strisciare sulla strada»; « [...] il *mulo* sporgeva il collo, tirava» (L.F., 819).

Ancora una volta, l'idea di ruotare intorno a una serie di termini ossessivi ha lo scopo di sedimentare nella mente del lettore le immagini selezionate. Tale procedimento permetterebbe di identificare le immagini ripetute col simbolo, che di per sé stesso rappresenta una relazione tra due oggetti (referente concreto e concetto evocato). Il passaggio successivo è poi quello che unisce all'oggetto della realtà selezionato (l'immagine ripetuta) il corrispettivo significato mitico.⁴³¹ Nel *Il mestiere di vivere* Pavese afferma: «Benché quindi siano immagini, nel senso che ricorrono a una parvenza naturale [...], sono [...] racconti dentro il racconto alludenti alla realtà segreta [...]».⁴³²

Infine, a completare il quadro di ripetizioni del brano, si veda la ricorrenza dei termini “deserto”, “cacti”, “strada” e “conca”, che a loro volta contribuiscono a creare un ritmo continuativo e litanico: «[...] in mezzo a un *deserto*»; «[...] nemmeno in un *deserto* questa gente ti lasciano in pace»; «[...] dormire in quel *deserto*»; «[...] in quel *deserto* ch'era casa loro»; «[...] i tronchi grassi di due *cacti* nella *conca*»; «[...] inoltrarsi nelle *conche* e nei *cacti*»; «[...] l'automobile, i *cacti*, una bestiola[...]»; «[...] gente che s'era messa su queste *strade* quando ancora le *strade* non c'erano[...]»; «Quel filo sottile della ferrata e della *strada*»; «Lasciare la *strada*, inoltrarsi nelle *conche*[...]» (L.F.,817-818).

Ad alimentare la forza evocativa del paesaggio simbolico americano si aggiunge inoltre una particolare attenzione ai dati sensoriali, favorita dall'uso di termini che richiamano le sfere uditive, visive, tattili e olfattive, e resa grazie a un sapiente uso della sinestesia. Odori, colori e sapori appaiono così in primo piano, contribuendo ad accrescere la dimensione inquietante che circonda il protagonista, e che si configura come un trionfo del selvaggio:

«Faceva *freddo*, un *freddo secco* e *polveroso* [...]»; «distesa *grigia* di sabbia»; «cardo *secco*»; «tronchi *grassi*»; «colore bruciato dal treno»; «un venticello *scricchiolava*»; «il vento *scricchiolava* sempre»; «odore di *sale*»; «faceva *freddo*, come d'inverno»; «gli *urli* dei cani»; «il *ronzio* della corrente»; «i cani continuavano ad *urlare*»; «mare *grigio*»; «distesa *grigia* di sabbia *spinosa*»; «canto del gallo»; «metteva *freddo*»; «Quando fu *buio*, proprio *buio*, accesi il cruscotto»; «lo *starnuto* di un cane»; «*rotolio* di pietre»; «gli zoccoli del mulo *strisciare* sulla strada»; «calzonacci *bianco sporco*»; «si sentivano i *sospiri*, *ombre* di voci»; «odore di erba

⁴³¹ Mutterle 1977, 10.

⁴³² Pavese 1952, 124.

secco»; «i fiocchi di un cardo *secco*»; «vento *salato*»; «faceva *faville*»; «*illuminandomi* dai finestrini l'automobile» (L.F., 817-818).

Sempre riguardo al campo sensoriale, si sottolinea poi un uso onomatopeico dei verbi di movimento, tale da generare sensazioni uditive che ben trasmettono l'affanno e la sensazione di angoscia vissute dal protagonista: «*sventolavano*»; «andavano e venivano *rotolando*»; «*battei i piedi*»; «filava *sbatacchiando*», *risucchiando* l'aria», *schiaffeggiandomi*»; «gli zoccoli del mulo *strisciare* sulla strada»; «la sabbia tornò a *scricchiolare*»; «il vento *scricchiolava* sempre»; «un venticello *scricchiolava* sempre». (L.F., 817-820).

È interessante notare inoltre l'attenzione riservata a luci e ombre, relativa al momento in cui Anguilla si trova ad affrontare l'incombere della notte nel deserto, isolato da qualsiasi presenza umana e circondato da piante e animali minacciosi. Il momento notturno diviene così momento del pericolo, non solo per la difficoltà di trovare soccorsi (il protagonista non può più sperare nel passaggio di treni e automobili), ma anche per la perdita del controllo visivo (legata al sopraggiungere del buio) e per il conseguente maggior rischio per il protagonista di essere attaccato da animali pericolosi. Per tali motivi, la notte diviene ulteriore simbolo del selvaggio, di quella sfera istintuale della natura la cui violenza può esplodere improvvisamente di fronte all'uomo indifeso: «Avevo calcolato di arrivare col *buio* [...] e dormirci»; «Quando fu *buio*, proprio *buio*, accesi il cruscotto»; «la pianura era smorta, macchiata di *ombre vaghe*, e nella *notte* la strada *si vedeva appena*»; «si sentivano i sospiri, *ombre di voci*»; «*il sole era già sotto, la pianura spariva*»; «e *veniva notte*»; «inoltrarsi [...] *sotto le stelle* [...]». (L.F., 817-820).

La ricerca del dato luminoso e l'attenzione per il chiaroscuro richiamano alle considerazioni di Garrido relative all'uso che Pavese fa delle *ekphrasis*, immagini specificamente visive in grado di stimolare vere e proprie visioni tramite la scrittura.⁴³³ Si pensi all'opposizione luce-ombra che compare in *L'estate*, il cui incipit pare richiamare una vera e propria tela pittorica: «Di tutta l'estate che trascorsi nella città semivuota non so proprio che dire. Se chiudo gli

⁴³³ Garrido (2011, 243) si concentra sull'attenzione pavesiana al colore e al rapporto luce-ombra nella resa delle *ekphrasis*, che deriva probabilmente da una buona conoscenza del chiaroscuro in pittura, oltre che da una sensibilità particolare per il più generale campo dell'illustrazione da parte dell'autore. Anche Mutterle (2003, 132) parla della particolare attenzione di Pavese per il colore.

occhi, ecco che l'ombra ha ripreso la sua funzione di freschezza, e le vie sono appunto questo, ombra e luce, in paesaggio alternato che investe e divora». ⁴³⁴

Tra le strategie stilistiche che Pavese utilizza per ricreare la sensorialità inquietante del deserto, notiamo un largo uso di alcuni stilemi tipici della poesia, tra cui l'attenzione al ritmo e alla ripetizione, ma anche un frequente uso di figure retoriche, in grado di sostenere la rete di simboli che l'autore utilizza per riferirsi alla realtà mitica. ⁴³⁵ A tal proposito, Zoppi compie un'analisi delle strutture ritmico-prosodiche presenti nella prosa di Pavese, dimostrando che tale utilizzo risponde alla necessità di trovare una scrittura che sia in grado di "rendere letterariamente" il mito. ⁴³⁶ A detta dell'autore, i costrutti impiegati sarebbero il mezzo formale per riprodurre letterariamente quella realtà mitica caratterizzata da un ritmo fondamentalmente monotono e ripetitivo: «Noi ora [...] vogliamo semplicemente ricordare che in ciascuna cultura e in ciascun individuo il mito è di sua natura *monocorde, ricorrente, ossessivo*». ⁴³⁷

Per quanto riguarda la sfera emotiva, appare chiaro che il protagonista si trova in un profondo stato di ansia, che si riflette specularmente sul paesaggio circostante, che si fa per questo scenario inquietante e dai risvolti paurosi. Notiamo così la ripetizione di verbi indicanti paura e ansia: «Quella vita e quella gente [...] tornava a *farmi paura* e irritarmi»; «Allora *cominciai a spaventarmi*»; «Fortuna che m'ero portata la bottiglia del whisky. *E fumavo, fumavo, per calmarmi*»; «Quando fu buio, proprio buio, accessi il cruscotto. *I fari non osavo proprio accenderli*»; «Lo starnuto di un cane [...] *mi fece saltare*»; «*Per passare la paura*, mi ricordai che [...]. Tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna [...]. *Mi fece davvero spaventoso*» (L.F., 817-820).

Inoltre, l'iniziale stato di tensione innescato dall'arresto del camioncino nel deserto, successivamente cresce in angoscia, quando il personaggio si accorge di non avere bobine di ricambio e di esser costretto per questo a trascorrere l'intera notte al gelo nel mezzo del nulla:

⁴³⁴ Pavese 1946, 100.

⁴³⁵ In merito all'inserzione in prosa da parte di Pavese di tessere formali tipicamente poetiche, si vedano le considerazioni effettuate da Segalina (2020, 1-32); Zoppi (2012, 1-20) e Beccaria (2011, 61-67), che parla di una prosa pavesiana "in tensione verso la poesia".

⁴³⁶ Zoppi 2012, 1-20.

⁴³⁷ Pavese 1962, 338. (Il corsivo è mio).

Quella sera mi s'impennò il camioncino in aperta campagna. Avevo calcolato di arrivare alla stazione 37 col buio e dormirci. Faceva freddo, un freddo secco e polveroso, e la campagna era vuota [...]. Pasticciai intorno al motore – niente da fare, non avevo bobine di ricambio. Allora cominciai a spaventarmi. (L.F., 819).

Infine, l'emozione di angoscia giunge al suo apice estremo col sopraggiungere del terrore della morte, quando, ormai tramontata la speranza di trovare soccorsi, Anguilla comprende il destino che lo attende. In tal senso, gli occhi del protagonista dipingono, specularmente al proprio affanno interiore, un luogo che evoca l'idea morte, aggiungendo toni dal risvolto macabro al paesaggio già inquietantemente spaventoso:

Mi venivano in mente tante cose che si raccontano, storie di gente che s'era messa su queste strade [...] e *li avevano ritrovati in una conca distesi, ossa e vestiti, nient'altro*. I banditi, la sete, l'insolazione, i serpenti. Qui era facile capacitarsi che ci fosse stata un'epoca in cui *la gente si ammazza*, in cui *nessuno toccava terra se non per restarci* (L.F., 818).

Ancora una volta, Pavese ci pone dinnanzi al fondo irriducibile della sua poetica e cioè la scoperta dell'impossibilità del recupero del passato mitico infantile⁴³⁸, specie di fronte alla disillusione per la realtà posta al di fuori delle mura di casa.⁴³⁹

Tale presa di coscienza apre così alla verità sulla vita, che altro non è se non accettazione della morte che tutti spetta. In tal senso, a chiudere il capitolo sull'America è una semplice frase, che pare racchiudere tutta la disillusione del protagonista nei confronti della realtà circostante: «Era questa l'America» (L.F., 819). L'America, il viaggio fuori Canelli, la crescita e l'età adulta sono la scoperta dell'impossibilità di radicarsi nel mondo.

Dal punto di vista stilistico, si evidenzia un andamento brusco, frettoloso e sincopato, volto a rendere l'affanno di Anguilla. In tal senso, specularmente alla soggettività angosciata del protagonista, il paesaggio si configura come uno scenario segmentato e frammentato, a differenza del panorama fluido e disteso delle colline mitiche. Il lessico è preciso, ben specifico e non allusivo. Nonostante però l'impiego di una precisione tipicamente realista,

⁴³⁸ Vaccaneo 1999, 149-150.

⁴³⁹ Girardi 1960, 22.

siamo di fronte a «una descrizione senza verità di autentico realismo».⁴⁴⁰ L'autore, infatti, crea un mondo completamente rovesciato dove i cani urlano e pensano, il treno pare trasformarsi in cavallo, il protagonista fiuta gli odori come un segugio selvatico e la luna taglia la notte come una ferita insanguinata. Il paesaggio americano è per questo fortemente simbolico, poiché evocativo di tutto ciò che concerne l'antipaese.⁴⁴¹

La difficoltà nel rendere uno scenario che si vuole distopico e terrifico poiché legato al mistero della morte (dunque non ancorato alla realtà) sta proprio nella capacità di Pavese di rimanere aggrappato alla realtà contingente, senza per questo affidarsi all'invenzione fantastica, via più immediata per operare la trasfigurazione del reale. La strada percorsa dall'autore rimane infatti quella della commistione tra realismo e simbolismo, che partendo dal dato reale, lo trasfigura attraverso il simbolo, elevandolo così a quell'entità sconosciuta e inafferrabile che è il mito.⁴⁴² Così, riprendendo le parole di Mutterle, «*La luna e i falò* ci dà un protagonista afflitto da un bisogno irrealizzabile: raggiungere le proprie radici, congiungersi a qualcosa che si ha nelle ossa, conoscere la terra: istanza di un assoluto conseguibile solo in un confronto con la morte».⁴⁴³

Infine, in una pagina del diario scrive Pavese:

Eppure non riesco a pensare una volta alla morte senza tremare a quest'idea: verrà la morte necessariamente, per cause ordinarie, preparata da tutta una vita, infallibile tant'è vero che sarà avvenuta. Sarà un fatto naturale come il cadere di una pioggia. E a questo non mi rassegnò [...].⁴⁴⁴

Paesaggio mitico

⁴⁴⁰ Gioanola 1972, 358-359.

⁴⁴¹ *Ivi*, 359.

⁴⁴² cfr. sopra, p. #83.

⁴⁴³ Mutterle 2003, 137.

⁴⁴⁴ Pavese 1952, 61.

Le tessere del mosaico geografico de *La luna e i falò* sono da ricercare nel paesaggio di sempre, quello della campagna mitica delle Langhe, poiché è in questi luoghi che «accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico [...]».⁴⁴⁵

A detta di La Rosa, nel suo ultimo romanzo Pavese compie un lavoro di ricostruzione dei propri ambienti d'elezione operando un vero e proprio scavo interiore, finalizzato al ritrovamento dell'evento originario che in tali ambienti si verificò durante l'infanzia, e che ne permise la cristallizzazione nella memoria:

Lo scrittore, in questo lavoro, non trascura nulla: fruga dentro di sé, nel pozzo della memoria, certi quarti di luna, che poi filtra, esamina con gelido raziocinio; e scava, scava, cerca di risalire al momento iniziale, alla circostanza, all'evento, al gesto, alla parola, al luogo, ecc., che costituirono oggetto del suo primo apprendimento e della formazione delle proprie figurazioni intime.⁴⁴⁶

La luna e i falò presenta una serie di luoghi ricorrenti, legati tra loro semanticamente attraverso il *fil rouge* del mito, di cui essi si fanno *simbolo* tramite una fondamentale operazione di *trasfigurazione*, che li distacca dal dato reale di appartenenza per elevarli ad entità assoluta. Per tale ragione, non ci troviamo di fronte ad elementi specifici della realtà, ma ad apparizioni del mito dal valore *universale*.⁴⁴⁷ È per tale motivo che

il luogo mitico non è quello individualmente unico, ... ma bensì quello di nome comune, universale, *il prato, la selva, la grotta, la spiaggia, la radura*, che nella sua indeterminatezza evoca tutti *i prati, le selve*, ecc. ... *Il prato, la selva, la spiaggia dell'infanzia* non sono oggetti reali tra i tanti, ma bensì il prato, la spiaggia come ci si rivelarono in assoluto ...⁴⁴⁸

Lo stralcio della poesia pavesiana *Anche tu sei collina* introduce alcuni luoghi cardine de *La luna e i falò*:

⁴⁴⁵ Pavese 1952, 234.

⁴⁴⁶ La Rosa 1996, 67.

⁴⁴⁷ Riguardo al concetto di mito universale cfr. sopra, p. #91.

⁴⁴⁸ Pavese 1952, 235.

Ritroverai le nubi
e il canneto, e le voci
come un'ombra di *luna*.

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* la sera.⁴⁴⁹

La luna, la vigna, l'infanzia, la terra, i falò coincidono infatti con quelle “immagini-mitiche centrali” che ciascun autore dovrebbe possedere nel suo repertorio letterario, laddove:

Di ogni scrittore si può dir mitica quell'immagine centrale, formalmente inconfondibile, cui la sua fantasia tende sempre a *tornare* e che più lo scalda. [...]. Mitica è quest'immagine in quanto lo scrittore *vi torna* come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza.⁴⁵⁰

Il verbo “tornare” (che compare due volte) richiama la cifra fondamentale che caratterizza le immagini mitiche, la *ripetitività*, il cui uso costante da parte di Pavese porta Gioanola a paragonare il testo de *La luna e i falò* a una «costellazione di toponimi che si ripetono come una giaculatoria, senza alcuna necessità funzionale».⁴⁵¹ A detta di Pavese, infatti, «la ripetizione [...] non ha una ragione musicale ma costruttiva»,⁴⁵² poiché il vero scopo non è tanto l'aspetto estetico, quanto la resa stilistica del mito.

⁴⁴⁹ Pavese 1974, 67 (il corsivo è mio).

⁴⁵⁰ Pavese 1952, 234.

⁴⁵¹ Gioanola 2003, 50.

⁴⁵² Pavese 1952, 52.

In tali termini, un primo esempio è dato dall'albero del platano, che ricorre per ben cinque volte in sole tre pagine. La ripetizione della figura viene ad accostarsi ad un momento della narrazione particolare, non tanto per l'importanza della trama, quanto per il fatto che ci troviamo di fronte al riaffiorare di un ricordo. Si tratta della festa domenicale del Buon Consiglio (il cui evento centrale è una gara di cavalli), a cui Anguilla prende parte poiché incaricato di accompagnarvi le figlie del sor Matteo, Silvia e Irene. Il clima di festa e giovialità è reso tramite la descrizione dei partecipanti e del luogo, che tra la corsa dei cavalli e il suono delle trombe apre a uno scenario di estrema vitalità. Ciò che qui ci interessa notare è la potenza semantica che i platani assumono nel contesto: essi non sono semplici alberi, ma si elevano a simboli del mistero del mito, assumendo per questo valenza assoluta. Ciò avviene non solo per la ripetitività con cui compaiono nel testo, ma anche poiché è proprio in coincidenza di essi che ha luogo il cuore della festa, altro elemento tipico del mito pavese. Momento di scioglimento dalla durezza del lavoro, la festa è il simbolo dell'istinto, che trova sfogo nella frenesia della musica e nelle danze inebrianti.⁴⁵³

Così, il platano non si figura come un semplice albero, ma appare semmai elemento magico, varco⁴⁵⁴ per una realtà altra, distante e assoluta, porta in grado di aprire al mistero della festa.⁴⁵⁵ Infatti, è sotto i platani che riposano i cavalli prima della competizione, che le danze prendono il via, che la madonna del paese viene fatta sfilare e che il pubblico partecipa entusiasta alla gara:

«Portai il cavallo *all'ombra dei platani*, dove c'erano le stanghe per legare, staccai il birroccio, e allargai il fieno».

«A me piaceva quello spiazzo *in mezzo ai platani*, sentire la voce delle trombe e del clarino, vedere tutti che s'inginocchiavano, correvano e la madonna uscire dondolando dal portone sulle spalle dei sacrestani».

⁴⁵³ Gioanola 1972, 383.

⁴⁵⁴ A tal proposito, Vergari (2023, 247) parla degli elementi naturali pavesiani nei termini di "oggettività" tra dimensione reale e dimensione sconosciuta del mito.

⁴⁵⁵ Jesi (1968, 163-176) definisce il tema della festa come mezzo simbolico di accesso ai grandi significati del mito. Il luogo di tale celebrazione è quello emblematico della campagna, che apriva, tramite l'esperienza collettiva della notte e del sesso, alla scoperta dei simboli della morte, della terra, della luna e del sangue. È inoltre in coincidenza con tale celebrazione che la parte istintuale e irrazionale dell'individuo ha la possibilità di liberarsi dai vincoli della soggettività razionale, avvicinandosi così alla sfera del selvaggio.

Infine, Pavese trae molto delle sue concezioni sulla festa a partire dagli studi etnologici sui mondi primitivi e in particolare dagli scritti di Kerényi.

«Anche gli uomini e le donne dei banchi, quelli del torrone e del tirasegno, della giostra, tutti stavano a vedere, *sotto i platani*».

«La corsa passò due volte, in discesa e in salita, *sotto i platani* [...]».⁴⁵⁶

A partire dal suo studio sull'analisi dell'unità melodica nella prosa italiana, Beccaria individua la presenza nella prosa pavese di alcuni schemi melodici volti a isolare certe immagini, caricandole di un "accento psicologico".⁴⁵⁷ A tal proposito, si è individuato nelle ultime due citazioni che precedono, l'uso di una *struttura melodica regressiva*, caratterizzata da uno schema bipartito, composto da un'unità melodica ampia (di elevata estensione sillabica) a cui ne segue una breve (di ridotta estensione sillabica). A detta del critico l'unità più ampia iniziale ha il ruolo di specificare l'azione che si sta compiendo (ed è per questo *dinamica*), mentre a quella più breve va il compito di puntualizzare il luogo ove essa si svolge (ed è quindi *statica*). Se la prima si riferisce al dato temporale, la seconda definisce quello spaziale. Ciò che qui ci interessa è la capacità di tale struttura di definire un quadro di natura, che una volta amplificato tramite la fantasia immaginativa nell'unità ampia, viene successivamente puntualizzato tramite quella breve. Nella regressiva, dunque, dopo una parte ascendente, la frase s'interrompe bruscamente tramite il segno d'interpunzione, facendo "calare" il ritmo disteso iniziale. Nel caso presente, la virgola assume il ruolo fondamentale di cesura permettendo l'isolamento nella frase dell'elemento ad essa successivo, coincidente qui con l'immagine simbolica dei platani. In tal senso, tale struttura permette di porre un forte accento psicologico ed emotivo sul vocabolo del platano, che assume per questo un valore quasi assoluto. Riassumendo, notiamo come l'attenzione profondissima alla forma ricercata da Pavese sia, ancora una volta, indirizzata all'evidenziazione stilistica dei simboli del mito.

Si veda qui la suddivisione delle citazioni nei rispettivi complessi melodici:

Anche gli uomini e le donne dei banchi, quelli del torrone e del tirasegno, della giostra, tutti stavano a vedere, / *sotto i platani*. /

La corsa passò due volte, in discesa e in salita, / *sotto i platani*. /

Infine, si vedano a titolo d'esempio altri due tipi di regressive tratti dal romanzo:

⁴⁵⁶ Per le quattro citazioni si veda L.F., 886-888.

⁴⁵⁷ Per le considerazioni a seguire cfr. Beccaria 2013, 197-217.

«Lo lascia nel suo bosco, / sotto i pini /».

«Ripensai a questa storia le volte che passavo per la strada di Gaminella, / al canneto del ponte /».⁴⁵⁸

Infine, è all'ombra dei platani che Anguilla ha un momento di raccoglimento interiore, che ci suggerisce la possibilità di un'avvenuta riflessione esistenziale. È qui, infatti, che a tarda sera, verso la fine della festa, il protagonista si isola dal resto della gente per osservare il panorama circostante, di cui percepisce il mistero ignoto: «Stavo disteso e contavo le stelle in mezzo ai platani» (L.F., 888). Il contatto con la natura e in particolare con il luogo unico induce il protagonista a ricercare momenti meditativi per sé stesso, dei quali, benché non ci vengano descritti i particolari, comprendiamo tutto il carattere di eccezionalità.

Ci troviamo così di fronte ad un paesaggio della memoria, rivissuto dal personaggio una "seconda volta",⁴⁵⁹ e che grazie al ricordo lo porta a una presa di coscienza che si fa scoperta essenziale del mistero della propria identità,⁴⁶⁰ e il cui contenuto rimane a noi lettori celato. Anguilla giunge così a quel momento epifanico tipico del mito, che ha possibilità di verificarsi solo nei luoghi unici.⁴⁶¹ In conclusione, è bene notare che il linguaggio utilizzato da Pavese è ancora una volta *allusivo*, oltre che basato sul *non detto* (non ci vengono esplicitati i pensieri del personaggio), poiché volto a rappresentare elementi appartenenti a quella *realtà autre*, di cui sarebbe inutile provare a dare una definizione o un significato specifico.⁴⁶²

Il tema della riflessione introspettiva che il personaggio compie quando si trova dinnanzi a un luogo mitico è in qualche modo insito anche nel mestiere dello scrittore, consistente nel rendere chiare alla coscienza le immagini del mito a cui perviene: «Un poeta, in quanto tale, lavora e scopre in solitudine, si separa dal mondo, non conosce altro dovere che la sua lucida e furente *volontà di chiarezza*, di demolizione del mito intravisto, di riduzione di ciò ch'era unico e ineffabile alla normale misura umana».⁴⁶³

⁴⁵⁸ Per le quattro citazioni cfr. L.F., 886-888.

⁴⁵⁹ Si fa riferimento alla teoria delle "prime" e "seconde" volte, relativa al processo del ricordo (cfr. sopra, p. #87).

⁴⁶⁰ Si rimanda qui alla teoria della reminiscenza, consistente nel momento del ricordo (seconda volta) dei primi istanti mitici di contatto col mito ("prime volte"). cfr. sopra, p. #87.

⁴⁶¹ cfr. sopra, p. #91.

⁴⁶² Gioanola 1972, 386-387.

⁴⁶³ Pavese 1052, 330. (Il corsivo è mio).

Così, un giorno, l'osservazione del panorama di sempre stimola in Anguilla una riflessione sulla differenza sociale che lo separa, assieme a tutti i contadini del paese, dalle classi più agiate, uniche ai suoi occhi a poter meritare la bellezza della musica classica: «*E vedevo la collina, le vigne, le rive* – capivo che quella musica non era la musica che suonano le bande, parlava d'altro, non era fatta per Gaminella né per le albere di Belbo né per noi» (L.F., 851). Le parole di Anguilla racchiudono ancora una volta la sensazione di disparità (legata alla propria condizione di orfano) che il protagonista prova rispetto al resto delle persone.

Inoltre, a ribadire quella sensazione di “sradicatezza” che è poi il fulcro del suo malessere esistenziale è un altro momento in cui il protagonista, osservando le fronde dei platani estendersi nel cielo, si chiede perché non possa anch'egli condividere la condizione di “appartenenza” (alla terra in generale) che tutti gli elementi della natura detengono per il solo fatto di essere tali:⁴⁶⁴ «Quando fui fuori rimpiangevo di non aver guardato meglio quella sala ch'era più bella di una chiesa. Portai a mano il cavallo sulla ghiaietta che scricchiolava, *sotto i platani, e li guardavo contro il cielo* [...], pensando com'è la terra, che porta qualunque pianta» (L.F., 864).

Inoltre, dopo la tragedia dell'incendio del Valino, mentre Anguilla e Nuto passeggiano assieme nella natura, la vista della collina mitica induce gli amici a una riflessione sulla morte: «Nuto stava zitto e *guardava la collina*. - Anche questi sono morti, - disse. – Quanti ne sono morti da quando sei partito dalla Mora. Allora mi sedetti sul trave, ch'era ancora lo stesso, e gli dissi che di tutti i morti non potevo levarmi di mente le figlie di sor Matteo [...]» (L.F., 890).

Infine, attraverso un *flashback*, Anguilla osserva la bellezza del panorama di una sera d'estate che lo induce nuovamente a riflettere sulla sensazione di “sradicatezza” di sempre, portandolo a sentirsi pari a «niente»: «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 ragazzo, perch'ero niente» (L.F., 847). A ribadire il carattere ossessivo del pensiero del protagonista è, ancora una volta, l'uso della ripetizione (“perch'ero”), che ben rende l'intensità della sensazione di malessere provata.

A riconoscere il carattere riflessivo che i luoghi mitici sono in grado di stimolare è inoltre Pavese stesso, quando afferma che «è un fatto che più sovente una mia pagina balza di

⁴⁶⁴ Spinazzola (2001, 104) parla del senso di non appartenenza e vuoto identitario che ossessiona Anguilla da sempre.

immagine in immagine, si ubriaca di mugolio ritmico, gioca, per concludere poi [...] *in una sentenza, in un proverbio che getta luce su tutto*».⁴⁶⁵

Senza dubbio luogo cardine della poetica pavese, la collina è emblema rappresentativo della campagna, nonché dell'universo infantile dell'autore.⁴⁶⁶ L'importanza di tale immagine risiede, ancora una volta, nel fatto che la collina viene identificata dall'autore con un simbolo, procedimento che sottrae concretezza al racconto «additando negli elementi materiali di questo un persistente significato immaginoso».⁴⁶⁷ Se l'immagine letteraria si fa nesso tra mondo reale e mondo del mito, ecco svelata la fondamentale importanza. Ne consegue così che «esiste, quindi, in Pavese una *necessità* dell'immagine».⁴⁶⁸ A partire da tali motivi, si spiegherebbe allora la ricorrenza serrata, ossessiva e gelosa per un elemento come la collina, che l'autore sente addirittura di voler *possedere*, di voler *fare* a tutti i costi *propria*:

Davanti alla *collina* – stupenda – che m'incarognava non poterne far nulla, esser costretto ad ammirarla e basta. L'idea di *possederla, farla propria, di berne il segreto, d'incarnarmela*, non riuscivo neanche a esprimerla. Mi spiegai col paragone del frutto: come un frutto *si mangia e si assimila*, così la *collina*.⁴⁶⁹

«Volevo continuare, andare oltre, mangiarmi un'altra generazione, *diventare perenne come una collina*».⁴⁷⁰

«In realtà, l'unico spunto che mi tocca e scuote è la magia della natura, *l'occhiata ficcata nella collina*».⁴⁷¹

Anche per Anguilla la collina assume il significato di luogo unico. Se, come si è detto, il protagonista associa la propria identità al paese d'origine, di cui la collina è per emblema la rappresentante, ne deriva che essa stessa assurge a simbolo illusorio dell'identità del personaggio. Per tale motivo, la collina si fa, agli occhi di Anguilla, luogo dai tratti immutabili, così come dovrebbe mostrarsi il proprio io alla luce di una raggiunta stabilità

⁴⁶⁵ Pavese 1952, 24. (Il corsivo è mio).

⁴⁶⁶ Gioanola (1972, 305-310; 353-357) definisce la collina de *La luna e i falò* "entità mitica", analizzandone il ruolo specificamente simbolico assunto nel romanzo.

⁴⁶⁷ Rusi 1985, 27.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ Pavese 1952, 318. (Il corsivo è mio).

⁴⁷⁰ *Ivi*, 329. (Il corsivo è mio).

⁴⁷¹ *Ivi*, 331. (Il corsivo è mio).

interiore.⁴⁷² In tal senso, le caratteristiche che essa assume nella percezione soggettiva del protagonista sono quelle di un luogo dall'estensione sconfinata (la collina è definita come «un versante ininterrotto di vigne e di rive»), la cui cima non compare mai del tutto, poiché destinata a scomparire in lontananza:

La collina di Gaminella, un versante lungo ininterrotto di vigne e di rive, un pendio così insensibile che alzando la testa *non se ne vede la cima* – e *in cima, chi sa dove*, ci sono altre vigne, altri boschi, altri sentieri [...] La vedevo bene, nella luce asciutta, digradare gigantesca verso Canelli dove la nostra valle finisce. (L.F., 782).

«Meno male che quella sera voltando le spalle a Gaminella avevo di fronte la collina del Salto, oltre Belbo, *con le creste, coi grandi prati che sparivano sulle cime*». (L.F., 783).

Si noti la ripetizione della parola “cima”, elemento che non si riesce a vedere mai, probabilmente perché simbolo dell'apice del mistero del mito, dell'esistenza e dell'identità, che Anguilla dovrà accettare come intrinsecamente inconoscibile.⁴⁷³ Così, se tale inconoscibilità è rappresentata simbolicamente dal paesaggio, ecco che la cima non si vede («non se ne vede la cima»), non si sa dove arrivi («in cima, chi sa dove»), ed i suoi elementi naturali spariscono alla vista umana («con le creste, coi grandi prati che sparivano sulle cime»). In breve, all'inconoscibilità del mito (dell'identità per Anguilla) corrisponde l'invisibilità della cima della collina.

L'utilizzo del *non detto*⁴⁷⁴ (siamo di fronte ad un paesaggio di cui non si può dire poiché non completamente visibile) si fa dunque *medium* stilistico volto a rappresentare il carattere ignoto del mito. In tal senso, anche la letteratura è interrogativo insondabile, verità mai svelata: «raccontare è sentire nella diversità del reale una cadenza significativa, una *cifra irrisolta del mistero*, la seduzione di una verità sempre sul punto di rivelarsi e sempre sfuggente».⁴⁷⁵

⁴⁷² Albertocchi 2011, 28.

⁴⁷³ Prevignano (2013, 184) parla della cima della collina come di un lontano, indefinito e quasi sempre irraggiungibile “altrove”.

⁴⁷⁴ Gioanola 1972, 386-387.

⁴⁷⁵ Pavese 1952, 152.

Va aggiunto inoltre che il carattere d' indefinito che il paesaggio assume alla vista dell'io di Pavese ha delle interessanti tangenze con la figura montaliana del muro, che si accosta alla cima invisibile delle Langhe in quanto elemento che rende impossibile la percezione del panorama naturale. Se infatti secondo Pavese della collina «non se ne vede la cima»,⁴⁷⁶ così il muro montaliano «ha in cima cocci aguzzi di bottiglia»,⁴⁷⁷ che impediscono la visione del paesaggio circostante, frapponendosi tra il soggetto osservatore e il panorama. In tal senso, ciò che accomuna l'esperienza dei due scrittori è il tema dell'esclusione dell'uomo dalla partecipazione al mistero della vita e della natura, che viene simbolizzato in entrambi i casi da un elemento naturale che appare come mai del tutto visibile.⁴⁷⁸ Così, ancora una volta, Anguilla nota che «tutto quel fianco della collina era cintato e una riva lo separava dalle nostre vigne, dove nemmeno i cacciatori potevano entrare [...]» (L.F., 858).

La valenza simbolica della collina è inoltre riproposta in molte delle poesie pavesiane, tra cui *Legna verde*, dove l'elemento naturale assume dapprima significato di prigionia, e poi di libertà:

L'uomo fermo ha davanti le colline nel buio.
Fin che queste colline saranno di terra,
i villani dovranno zapparle
[...]
Le colline gli sanno di pioggia; è l'odore remoto
che talvolta giungeva in prigionia nel vento.⁴⁷⁹

A ribadire il tema della piccolezza dell'uomo nei confronti del mistero della natura, l'elemento della collina assume i connotati di grandezza e sconfinatezza, tanto da esser definita "estrema", e venir poi assimilata a un pianeta tramite l'uso di una similitudine:

⁴⁷⁶ A proposito de *La luna e i falò*, Ferrari (2004, 12) parla della funzione-siepe associata alla collina, ovvero della sua capacità di «nascondere altro, di essere «svolta», «cresta», «soglia», «orlo» (dunque la sua bidimensionalità come di una tela d'*Ivìsa* tra cielo e mare dalla linea dell'orizzonte)».

⁴⁷⁷ Montale 1948, 30.

⁴⁷⁸ Si rimanda a Rusi (1988, 55), che parla per Pavese come per Leopardi della ricerca di una realtà che è vista sempre come sfuggente e sfocata, dal momento che il possesso può essere solo indiretto e attuarsi attraverso lo schermo del sogno e della distanza.

⁴⁷⁹ Pavese 1973, 43.

«Guardando verso Canelli [...], prendevo in un'occhiata sola la piana del Belbo, Gaminella di fronte, il Salto di fianco, e la palazzina del Nido, rossa in mezzo ai suoi platani, profilata sulla costa dell'*estrema collina*» (L.F., 812).

«Mentre parlava, io mi vedevo Gaminella in faccia, che a quell'altezza sembrava più grossa ancora, *una collina come un pianeta*, e di qui si distinguevano i pianori, alberetti, stradine che non avevo mai visto» (L.F., 826).

Ancora una volta, le colline non rimangono semplici dati concreti della realtà naturale delle Langhe, ma subiscono una *trasfigurazione iperbolica* che agisce sulla percezione spaziotemporale del protagonista, ai cui occhi appare una realtà ingrandita e priva di limiti.⁴⁸⁰ Tali caratteristiche sono tipiche di quella che Granö definisce “esperienza del paesaggio” o “paesaggio autentico”, riguardante la percezione dell'ambiente *da lontano* (per cui si osserva solo con gli occhi perché gli altri sensi non arrivano a percepire la natura troppo distante), che presuppone, contemporaneamente all'osservazione, la presa di coscienza della totalità della natura.⁴⁸¹ Si tratta poi della *stimmung*, quell'elemento che tiene insieme entro un'*unità del tutto* paesaggio ed individuo, per cui i due vengono a fondersi in una totalità onnicomprensiva.⁴⁸² A proposito di tali considerazioni, la collina, oltre ad esser rappresentata con connotati che ne sottolineano la grandezza, è anche sempre osservata dal personaggio a partire da una visione *in lontananza*, tipica appunto dell'esperienza totalitaria del paesaggio definita da Granö.

A ricordare l'importanza fondamentale del periodo dell'infanzia per il sedimentarsi delle immagini mitiche nella nostra mente è Pavese stesso, quando in una lettera in risposta a Pivano scrive:

Sempre [...], 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... e rivedere perciò questi luoghi [...] mi dà un senso di straordinaria potenza fantastica.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Gioanola 1972, 354-355.

⁴⁸¹ Lehmann 1959, 17.

⁴⁸² Simmel 1913, 48.

⁴⁸³ Pavese 1966, 639. (Il corsivo è mio).

Ci troviamo insomma di fronte a quegli “archetipi della fantasia”⁴⁸⁴ altrimenti definibili come “*immagini-racconto*”,⁴⁸⁵ termine coniato dallo stesso Pavese, che afferma: «L’immagine-racconto non è stato altro che un tentativo di interpretazione tecnica della mia poesia; probabilmente un traslato esso stesso, comunque non certo un programma attuale».⁴⁸⁶ In altri termini, l’immagine-racconto è il *risultato stilistico* di un’immagine mentale, tipicamente poetica e dunque frutto della fantasia individuale più che di un ragionamento prefissato. Inoltre, a sottolineare la matrice sostanzialmente *soggettiva* di tale stratagemma è Pavese stesso, che parla della scoperta dell’immagine come «sforzo di rendere come un tutto sufficiente un complesso di rapporti fantastici nei quali consista la *propria* percezione della realtà».⁴⁸⁷

A suggerire il carattere *immaginoso* delle immagini-racconto è Garrido, che analizza la presenza in tutto il romanzo di *ekphrasis* visive che «dicono senza dire» grazie alla loro capacità di evocare vere e proprie “visioni” attraverso la scrittura.⁴⁸⁸ Ecco così che le immagini di collina, platano, luna, falò (e molte altre) “raccontano” indirettamente,⁴⁸⁹ attraverso il *non detto* e il carattere visivo ed evocativo del *linguaggio figurativo-poetico*,⁴⁹⁰ il mistero inesauribile del mito, la cui idea può essere elaborata mentalmente dal lettore in una maniera del tutto libera. Ciò è reso possibile proprio dal fatto che, dovendo rappresentare una realtà fondamentale inconoscibile, Pavese non cerca definizioni chiare o esplicitazioni dei propri temi mitici, lasciando così in chi legge un’ampissima libertà immaginativa, pur rimanendo allo stesso tempo ancorato al dato concreto di partenza, che definisce sempre puntualmente.

A tal proposito, Soletti sottolinea l’uso di uno stile indeterminato, disadorno e tipico dell’arte del levare, riscontrabile nei numerosi tagli, o espressioni eliminate e

⁴⁸⁴ Gioanola 1972, 81. Tra i vari riferimenti, Gioanola cita anche la concezione junghiana dell’inconscio come luogo dei personali depositi mitici, dei simboli della propria memoria (p.83).

⁴⁸⁵ Per quanto riguarda il concetto di immagini-racconto si rimanda alle considerazioni di Gioanola (1972, 67; 81); Rosowsky (1988, 273-276); Mutterle (1977, 5); Wlassics (1987, 93); Rusi (1985, 30); Premuda (1957, 5).

⁴⁸⁶ Pavese 1952, 23-24.

⁴⁸⁷ *Ivi*, 72.

⁴⁸⁸ Garrido 2011, 233-244.

⁴⁸⁹ Gioanola 1972, 75.

⁴⁹⁰ Per quanto riguarda gli espedienti prosodici tipici della poesia che Pavese utilizza nel campo della prosa, cfr. sopra, nota #364.

nell'alleggerimento delle tessere più affettate e convenzionali. Ciò in particolare si nota nella definizione delle ambientazioni paesaggistiche, che sono spogliate dagli aggettivi più corposi o elaborati.⁴⁹¹ Quel che però è importante sottolineare è che tale operazione non comporta un impoverimento della lingua: la ricerca della “medietà” non punta alla genericità, ma anzi «la contrasta attivamente, facendo della precisione l'elemento primario della scrittura, e del rapporto con la lingua parlata il vettore a cui affidarsi per squadernare le possibilità espressive [...] dell'italiano».⁴⁹² In sintesi, Pavese punta all'eliminazione di tutto ciò che non è strettamente *essenziale* alla resa del mito. Nonostante, infatti, lo sfoltimento di ciò che riguarda le punte dello stile lirico (ritenuto da Pavese troppo alto e distante), l'autore non ottiene un linguaggio povero, ma al contrario fortemente pregnante. Ciò si deve grazie alla precisione riservata alla definizione degli elementi del mondo reale (referente concreto), che va, al contempo, di pari passo a un'allusività contenutistica (il significato sconosciuto del mito). In tal senso, troviamo per esempio descrizioni molto puntuali dei vari componenti naturali che definiscono il paesaggio, ma rimaniamo sempre all'oscuro di ciò che esso rappresenta davvero. Si veda per esempio l'uso di una serie di verbi né generici né preziosi, ma al contempo precisi: «rivedere le donne, grattuggiare, impastare, farcire, scoperchiare e far fuoco» (p.13); «Il Valino non parlava con nessuno. Zappava, potava, legava, sputava, riparava» (p.65); «si sentivano nell'aria gli strumenti strombettare, squittire, sbuffare, scherzare ciascuno per conto suo».⁴⁹³ Allo stesso tempo, si noti la precisione che sorregge le descrizioni ambientali, risolte in quadri dettagliati fino ai minimi particolari: «Ebbi il tempo di studiare tutti i sassi della massiciata, le traversine, i fiocchi, di un cardo secco, i tronchi grassi di due cacti nella conca sotto la strada. I sassi della massiciata avevano quel colore bruciato dal treno, che hanno in tutto il mondo. Un venticello scricchiolava sulla strada, mi portava un odore di sale» (p.64).

Nel complesso, dunque, l'autore sceglie uno stile fondamentalmente *semplice*, lontano dalle punte deformate e dalle elaborazioni retoriche tipiche del lirismo,⁴⁹⁴ poiché volto a riproporre la «statica solenne monotonia»⁴⁹⁵ del mito. A tal proposito, la critica parla di una *soluzione linguistica media*, mirata a fondere i due poli di umile e sublime, dialetto e letteratura

⁴⁹¹ Soletti 2000, 1173-1174.

⁴⁹² Testa 1997, 284.

⁴⁹³ *Ivi*, 283.

⁴⁹⁴ Beccaria 1989, 88-89; Barberi Squarotti 1960, 313.

⁴⁹⁵ Beccaria 1989, 95.

in un'unica cifra,⁴⁹⁶ al fine di ridar vita all'italiano letterario, la cui impopolarità «andava riagganciata alla popolarità del sostrato regionale».⁴⁹⁷ A partire da questo obiettivo, Pavese opera un grande lavoro di recupero di quegli elementi del dialetto piemontese aventi un sostrato in comune col fiorentino o con l'italiano letterario stesso, e giungendo così ad una lingua dal tono medio. Ad esempio, il “bramire” del caprone è derivato dal piemontese “bramé”, ma è anche verbo che appartiene al cervo dannunziano.⁴⁹⁸

L'autore non mira però al realismo, tanto che opta per una potatura degli elementi gergali e vernacolari, giungendo così ad una nobilitazione del dialetto e, allo stesso tempo, ad un rinvigorismento della parola letteraria. Va ricordato infatti che la prosa letteraria italiana contemporanea gli pare oratoria, abbondante e inadatta a perseguire il suo obiettivo, che è poi quello di trovare nella semplicità la forza, la pregnanza del mistero.

Si nota allora che il dialetto perde il suo colore locale cessando di essere esclusivamente impressionismo linguistico: ad esempio, l'espressione «in co' d'una vigna» (L.F., 894) è dialettismo ma anche allusione a “in co' del ponte” dantesco.⁴⁹⁹ L'obiettivo è quello di trovare un'equivalenza tra il nativo e il nazionale, giungendo a quella monotonia formale corrispondente all'immutabilità delle figure e delle vicende della narrazione. Un altro esempio di tale processo è rappresentato dalla deissi, che non assume esclusivamente il compito di resa dell'oralità, ma viene sfruttata in funzione della resa letteraria del mito, tanto che «assume, come un ossessivo *refrain*, lo statuto di un segnale discorsivo in cui la dimensione topologica a cui fa riferimento si converte in immobile scenario simbolico»⁵⁰⁰: «in questo paese, *quis*»; «*Qui* non ci sono nato»; «da *queste* parti»; «in *questo* paese»; «su *queste*

⁴⁹⁶ Si rimanda a Testa (1997, 271-275), Soletti (2000, 1168) e Corti (1978, 71-95). Soletti si sofferma su *La luna e i falò* e propone diversi esempi lessicali e sintattici di formule tipiche del parlato dialettale da una parte o del polo letterario dall'altra. Al dominio “basso” della prosa pavesiana apparterrebbe uno stile spezzato, frammentato, iper-paratattico e iterativo, tipicamente associato alla sfera del parlato (e dunque coincidente con moduli marcati). Il polo alto si dirigerebbe invece più verso una complessità ed espansione periodale e verso schemi più raffinemente formali come ad esempio la disposizione trimembre, la paratassi ritmica e l'iterazione. Coletti (2005, 204) compie invece una dettagliata analisi dei tratti tipici del parlato popolare impiegati da Pavese in *Lavorare stanca*, operazione che sancisce l'ingresso di tratti dell'oralità nella lingua poetica. Ancora una volta, obiettivo ultimo non risiede tanto nella resa di una precisa realtà linguistica, quanto nello sfruttamento del dialetto come mezzo di richiamo al mito.

⁴⁹⁷ Beccaria 1989, 95.

⁴⁹⁸ Beccaria 2011, 62.

⁴⁹⁹ Alighieri 1993, Purg. III, v. 130.

⁵⁰⁰ Testa 1997, 279.

colline». In sostanza, le particelle “qui”, “questo”, ecc. vengono ripetute ossessivamente per rendere il carattere monotono e ripetitivo del paesaggio immutabile delle Langhe.

Va aggiunto inoltre che l'ampio uso di parole dialettali non mira tanto a rendere la condizione socioculturale dei personaggi, quanto a cogliere il più possibile quel senso della campagna e del primitivo che sta poi alla base dell'idea di mito.⁵⁰¹ A detta di Coletti, infatti, il dialetto in Pavese non è solo marchio linguistico della realtà popolare, ma «lingua dell'infanzia, del primitivo e ormai perduto rapporto con le cose».⁵⁰²

In breve, la soluzione linguistica pavesiana mira alla *monotonia formale*, che di fatto «riformula presenze e vicende eternamente identiche, immutabili, di classica pregnante fissità (la collina, il mito)».⁵⁰³ A tal proposito, si può affermare che l'invenzione linguistica obbedisce primariamente alla realizzazione della poetica autoriale, più che essere indirizzata alla resa del personaggio o a compiere l'affresco di una particolare realtà sociale. Si vedano a titolo d'esempio i lessemi campestri “coppi”, “cavagni”, “casotto”, “bricchi”; “piana”, ecc.,⁵⁰⁴ ma anche voci come “galaverna”, “meligacce”, “beverone”, “miria”, “buse”, “censa”, tutti di chiara matrice dialettale, e rappresentanti di quella ricerca insistita di termini ed espressioni tipiche del mondo della collina. Tra gli altri, anche Testa sottolinea l'assenza di ogni vaghezza denotativa che l'adozione dei termini dialettali provenienti dalla botanica e dal mondo contadino comporta, e che è semmai indirizzata alla ricreazione dell'autenticità del mondo della *rusticitas*: “roncare” (pp.9-65), “sarmenti” (p.13), “fienagioni” e “sfogliature” (p.22), “scasso” (p.22) e “scassare un incolto” (p.44), “capitozzo” (p.29), “stallare”, “beverone” e “colture” (p.61), “la vite vergine” (p.92), “battitrice” (p.101), “l'uva luglienga” e “la rosa di Spagna” (p.88), “il giardino pieno di zinie, di gigli, di stelline e di dalie” (p.58).

In aggiunta, laddove le scelte dialettali ricadono sul lessico più che sugli elementi sintattici, occorre considerare l'importanza assunta dal nome, elemento che si fa di per sé portatore dell'essenza del mito (si pensi ai nomi “collina”; “vigna”; “luna”, “falò”, ecc.). Lo stile nominale assumerebbe cioè l'incarico di evidenziare i simboli mitici, «perché la parola è diventata integralmente *myhtos*, cioè leggenda».⁵⁰⁵

⁵⁰¹ Gioanola 1972, 385.

⁵⁰² Coletti 1993, 348.

⁵⁰³ Beccaria 1989, 75.

⁵⁰⁴ Coletti 1993, 348.

⁵⁰⁵ Gioanola 2003, 59-60.

Alla luce di tale considerazione, si noti l'evidenziazione a livello sintattico del termine "luna", altra fondamentale immagine-racconto, la cui posizione appare sempre in qualche modo isolata e quindi evidenziata e posta in rilievo. Ad esempio, essa viene collocata più volte in chiusura di periodo: «Il poggiolo dà sulla piazza e la piazza era un finimondo, ma noi guardavamo di là dai tetti le vigne bianche sotto la *luna*». (L.F., p. 792); «Non vedemmo nulla, se non la nebbia della *luna*». (L.F., p.874).

Lo stesso procedimento è riscontrabile per quanto riguarda il termine "festa": «L'indomani ci saremmo svegliati, saremmo usciti in cortile, e avrei ancora parlato e sentito parlare della *festa*». (L.F., p. 849); «Era il prim'anno della Mora e ancora non osavo rivoltarmi. Ma da un pezzo si aspettava quella *festa*» (L.F., p. 847); «Irene e Silvia chiedevano "Dov'è la corsa, dov'è?", ma c'era tempo, e allora si misero a cercare i loro amici. Io dovevo tener d'occhio il cavallo e intanto vedere la *festa*» (L.F., p. 886).

Nel complesso, ciò che emerge è il non indifferente impegno che Pavese pone nella resa formale del suo romanzo, in particolare dal punto di vista linguistico, tanto che non ci troviamo di fronte ad una lingua spontanea, quanto ad una soluzione che pur appearing come "naturale", è in realtà finemente studiata e costruita. Scrivere si rivela dunque faticosa costruzione, percorso di cui Pavese stesso è ben consapevole quando in una lettera al professor Monti dice: «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 anti-naturali dell'uomo». ⁵⁰⁶ In definitiva, la mira finale a cui va incontro *La luna e i falò* è allora una commistione tra allusività semantica, precisione e semplicità linguistica, musicalità e ritmicità poetica e comunicatività dialettale. In tal senso, rimandiamo alle parole di Beccaria quando afferma che «Pavese è scrittore severo in cerca di una superba avventura individuale, in ricerca del sublime anche nell'umile». ⁵⁰⁷

Proseguendo con l'analisi testuale, ecco che a rimarcare la visività dell'immagine-racconto della collina subentra l'espedito della finestra ⁵⁰⁸ (luogo tipicamente imputato all'osservazione del mondo esterno), tema cardine della poesia novecentesca, in grado di unire la visione interiore del personaggio al mitico spazio esteriore:

⁵⁰⁶ Pavese 1966, 103.

⁵⁰⁷ Beccaria 1989, 80.

⁵⁰⁸ Per il tema della finestra in Pavese cfr. Basile (1982, 173-190). Inoltre, cfr. Rusi (1985, 41-64) in merito alla questione del rapporto di Pavese col reale.

«Un *finestrino* rotondo, che *guardava la collina* del Salto, mi sembrava la *finestra* di Gaminella» (L.F., 850).

«Quella *finestra sulle colline* oltre Canelli, di dove salivano i temporali e il sereno, e il mattino spuntava, era sempre il paese dove i treni fumavano, dove passava la strada per Genova» (L.F., 878-879).⁵⁰⁹

Pavese stesso si interroga poi sulle motivazioni che sottendono alla presenza in ognuno di noi di una serie di simboli mitici ricorrenti, riferendosi in particolare all'immagine della finestra, di cui cita il precedente leopardiano:

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 di infinito, scelse proprio questa? Ognuno è sensibile all'idea di infinito, ma perché una finestra invece che una fuga di piante o il profilo di una balaustra sul mare?⁵¹⁰

Se le immagini-racconto sono simboli dell'*indistinto mitico* (il platano sta per la festa, la collina per l'identità, ecc.), si spiega allora perché la collina appare come un'entità sconfinata dalla cima invisibile, e il platano racchiude il cuore della giovialità umana. Tali simboli tolgono materialità al dato di partenza (non ci troviamo più di fronte a una collina o a un platano qualunque), per elevarlo a significati altri e sempre diversi. Ecco allora che la collina diventa, in un altro episodio del romanzo, simbolo della libertà, tanto da venire associata alla vita "libera" dei partigiani:⁵¹¹

«– Andrei anch'io *sulle colline* – gli disse, ma non posso. Mi sparano appena mi vedono. Sono quella della Casa del fascio» (L.F., 894).

«Santa scappò *sulle colline* e si mise coi partigiani» (L.F., 894).

⁵⁰⁹ Il corsivo nelle citazioni è mio.

⁵¹⁰ Pavese 1968, 279.

⁵¹¹ Si richiama qui alle considerazioni di Giancotti (2017, 138-145) relative al filone del paesaggio nella letteratura della Resistenza, dove l'ambiente naturale non è un semplice tema letterario, ma si eleva a simbolo di libertà, in quanto luogo dove i partigiani hanno modo di realizzare la propria missione etica. In tal senso il paesaggio si fa scenario attrattivo ed in grado di stimolare nei personaggi sensazioni di piacevolezza poiché associato al valore interiore di libertà.

Tale senso di libertà associato alla collina richiama analogamente al significato che Corrado, protagonista de *La casa in collina*, attribuisce a tale elemento naturale, simbolo per lui di un'esistenza libera e spensierata, poiché lontana dalla guerra: «Per me la collina resta tuttora un paese d'infanzia, di falò e di scappate, di giochi». ⁵¹²

Un'altra caratteristica delle immagini-racconto è quella di istituire delle corrispondenze analogiche tra elementi della realtà apparentemente distanti, ⁵¹³ i cui legami occulti rimandano a quelle *correspondances* tipiche della teoria baudelairiana. ⁵¹⁴ Un esempio rappresentativo di tale procedimento è quello dell'istituzione da parte di Pavese di un rapporto immaginoso tra la campagna e la donna. ⁵¹⁵ Ci troviamo di fronte a un processo di sessualizzazione e antropomorfizzazione della natura e, allo stesso tempo, di accostamento della donna ai connotati della campagna. In tal senso, l'avvicinamento tra corpo femminile ed elemento della vigna porta le due realtà a fondersi in unica immagine-racconto, rappresentante ancora una volta del mito:

«Una vigna ben lavorata è come un fisico sano, un corpo che vive, che ha il suo respiro e il suo sudore [...]. Le donne, pensai, hanno addosso qualcosa di simile» (L.F., 812).

Quel settembre quando ci mettemmo a *vendemmia*, 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* [...]» (L.F., 869).

Si noti nell'ultima citazione come il “gioco delle immagini” venga affidato prevalentemente al lettore, a cui è lasciato un ampio margine di immaginazione grazie al solo accostamento tra la figura di Irene intenta a vendemmia e la precisazione del luogo in cui si trova (coincidente con la vigna). A rimarcare la fusione sono inoltre i termini appartenenti alle due sfere semantiche diverse della vigna (“vendemmia”; “vigna bianca”; “viti”; “grappoli”) da una parte e della donna dall'altra (“mani”; “fianchi”; “vita”; “capelli”; “occhi”).

⁵¹² Pavese 2020, 92.

⁵¹³ Wlassics 1987, 93. Si consulti inoltre Mutterle (1977, 5-7) in riferimento al procedimento pavesiano di accostamento analogico detto “gioco delle immagini”.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ cfr. sopra, p. #72.

Paesaggio di morte

A chiudere la vicenda de *La luna e i falò* è un ultimo fondamentale paesaggio, riflesso finale delle impressioni di Anguilla nei confronti della realtà esterna. Rientrato dal viaggio in America e ormai disilluso circa la vana possibilità di trovare la propria identità nel luogo d'appartenenza, il giovane compie il passo che lo conduce verso il raggiungimento della definitiva maturità.⁵¹⁶ L'abbandono, infatti, delle illusioni di felicità attribuite alla collina d'infanzia si rivela fondamentale perché lo sguardo si apra all'oscura verità di un mondo che non è altro che guerra e distruzione:⁵¹⁷ «Non sapevo che crescere vuol dire andarsene, invecchiare, veder morire, ritrovare la Mora com'era adesso» (L.F., 829).

Così, il mito della collina perenne è destinato a decadere, poiché neanche le mitiche alture delle Langhe sono uno spazio immune dallo scorrere del tempo.⁵¹⁸ Anch'esse, infatti, vengono colpite dall'orrore della guerra, e, così come recita una delle poesie di *La terra e la morte*, pure su di esse «si è sparso il sangue»:

Tu non sai le colline / dove si è sparso il sangue. / Tutti quanti fuggimmo / tutti quanti gettammo / Parma e il nome. Una donna / ci guardava fuggire. / 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.⁵¹⁹

Siamo in coincidenza col periodo finale del pensiero teorico pavese, relativo al momento della guerra, quando, isolandosi dal mondo esterno, l'autore elabora la sua visione tragica della vita legata all'idea dell'inevitabilità della morte.⁵²⁰ In questi anni il nichilismo pavese

⁵¹⁶ Aguilar (2020, 21-23).

⁵¹⁷ Cellinese (2003, 94-95)

⁵¹⁸ Prevignano (2013, 180-184).

⁵¹⁹ Pavese 1974, 45.

⁵²⁰ A proposito dell'ossessione di Pavese per il tema della morte, si rimanda al concetto di *religio mortis* analizzato da Jesi (1968, 131-160). Inoltre, cfr. sopra, p. #67.

raggiunge le sue punte più estreme, fino all'abbandono al più totale pessimismo.⁵²¹ In merito all'evento della guerra, interessanti sono le considerazioni elaborate da Giacotti, che sottolinea il carattere di *rimozione* di tale trauma collettivo. A detta dell'autore, infatti, durante il XX secolo i principali traumi storici (si pensi alla guerra, ma anche alla bomba atomica, all'Olocausto, ecc.) sono stati a lungo "celati", in quanto relegati al campo dell'indicibile, del socialmente inammissibile.⁵²² In tal senso, occorrerebbe spostare l'attenzione ai non detti, ai silenzi, più che alle testimonianze dirette degli scrittori di tale periodo storico. In effetti, benché ne *La luna e i falò* le menzioni dirette all'evento della guerra compaiano frequentemente, il nucleo del romanzo si concentra su altre tematiche (il *nostos*, il tema dell'identità, il mito, ecc.). Nonostante ciò, il trauma bellico emerge in maniera chiara in tutta l'opera, e in particolare nella rappresentazione letteraria del paesaggio, che, caricandosi dei toni cupi della morte, si fa simbolo universale degli orrori della guerra.⁵²³

La presa di coscienza che Anguilla deve affrontare si lega alla scoperta del *destino di morte* che attende l'uomo, e che viene rappresentato dalla fine tragica di molti dei personaggi del racconto: «Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna [...], ma le facce, le voci, le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, *non c'erano più*» (L.F., p.828); «A sentire i discorsi che facevano adesso donnette e negozianti in paese, *il sangue era corso per quelle colline* come il mosto sotto i torchi» (L.F., p., 824).

I cadaveri dei partigiani e dei fascisti uccisi nell'ultima fase della Resistenza paiono quasi riemergere dall'erba della collina, che non è più altura perfetta e incontaminata, ma si mostra ora macchiata dal sangue delle morti innocenti.⁵²⁴

Mentre parlava, io mi vedevo Gaminella in faccia [...], una collina come un pianeta [...]. Un giorno, pensai, bisogna che saliamo lassù [...]. Di partigiani ne stavano lassù? – i partigiani sono stati dappertutto, - disse. – Gli hanno dato la caccia come alle bestie. *Ne sono morti dappertutto*. (L.F., p. 826-827).⁵²⁵

⁵²¹ Belviso 2017, 251-254.

⁵²² Giacotti 2017, 5. A titolo d'esempio, si veda l'incipit di *Un anno sull'Altipiano di Lussu* come una delle espressioni più dirette del trauma della guerra nei termini della raffigurazione letteraria del paesaggio (Giacotti 2017, 58-60).

⁵²³ Si richiamano le considerazioni riguardanti le accuse a Pavese di disimpegno sociale (cfr. sopra, p. #58).

⁵²⁴ Prevignano 2013, 182-184.

⁵²⁵ L'immagine dei cadaveri delle vittime di guerra dispersi negli anfratti delle colline richiama i campi "bucherellati" dai bombardamenti in cui giacciono i corpi dei caduti di un paesaggio di Marinetti: «I campi hanno innumerevoli buchi; sembrano aver subito dal bombardamento nostro

Emerge qui la matrice memoriale del paesaggio, che in quanto riflesso della visione di realtà di colui che ne scrive, si fa anche portatore dei suoi ricordi.⁵²⁶ In particolare, la figura di Nuto attinge alle memorie del passato riguardanti gli orrori che la guerra ha provocato nel paese, trasferendole sulla percezione del paesaggio esterno. Quest'ultimo dunque non appare più come il panorama incontaminato dell'infanzia, ma si "macchia" delle figure di morte degli innocenti uccisi in guerra. Di qui la consapevolezza di Pavese del trauma lasciato dalla guerra, che seppur non affrontato apertamente entro un dibattito sociopolitico, traspare in tutta l'atmosfera di morte dei paesaggi del romanzo.

Vittime del destino sono anche le ragazze della Mora, le cui morti sofferte diventano metafora della fugacità del tempo e della caducità dell'umano. «Bellissime, intense e scarne» le rappresentazioni delle loro morti sono paragonabili ad una sorta di rito sacrificale, la cui vittima cade inesorabilmente spargendo sangue.⁵²⁷ A detta di Calvino, «tutto quel che Pavese dice converge in una direzione sola, immagini e analogie gravitano su una preoccupazione ossessiva, i *sacrifici umani*».⁵²⁸ È nell'ambiente della campagna, infatti, che l'istinto celebra i suoi riti e il selvaggio regna sul razionale. La natura matrigna richiede i corpi degli esseri umani, il cui sacrificio è seme nutritivo per il compiersi di quell'idea del ciclo eterno vita-morte che Pavese riprende dai suoi studi etnologici sul primitivo:⁵²⁹ «La natura ritorna selvaggia quando vi accade il proibito: sangue o sesso. Parrebbe un'illusione suggerita dall'idea che ti fai delle culture primitive – riti sessuali o sanguinari».⁵³⁰

Ancora una volta, non sono tanto i personaggi ad interessare Pavese, quanto l'atmosfera spaziale, accompagnata dall'evocazione della gelida realtà che accomuna tutti gli esseri umani e che si riverbera sullo scenario del paesaggio. Ecco allora che la tragica fine del Valino trascina con sé nella morte non solo le sue donne, ma anche il paesaggio circostante,

una preparazione ad una fitta piantagione d'alberi. I cadaveri qua e là dormono come stanchi giardinieri dall'eccessivo zappare» (Marinetti, 1985, 145-146 in Giancotti 2017, 71).

⁵²⁶ Cfr. Giancotti 2017, 58-69. Si riprende qui l'idea elaborata da Giancotti riguardo l'idea di paesaggio come riflesso della *consapevolezza* degli scrittori del lascito causato dalla guerra.

⁵²⁷ Gioanola 1972, 379.

⁵²⁸ Calvino 1991, 324-328. (Il corsivo è mio).

⁵²⁹ Riguardo agli studi etnologici sulle culture primitive si veda Carteri (1991, 9); Gioanola (2003, 11-17); Belviso (2017, 251-254).

⁵³⁰ Pavese 1952, 259. Quanto alla campagna come simbolo di morte e selvaggio, si pensi alla furia omicida di Talino in *Paesi tuoi* (cfr. sopra, p. #60).

che si tinge dei riflessi inquietanti dei falò, che da fuochi festivi e rituali tipici del mondo contadino⁵³¹ divengono simboli di distruzione e morte.⁵³²

La notizia dell'incendio di Gaminella appiccato dal Valino poco prima di uccidersi pare un gesto troppo estremo da credere vero, tanto che il lettore rimane sospeso in uno stato d'incertezza finché l'apparizione della cascina in fiamme non giunge a confermare la nefasta notizia. La scoperta del *paesaggio di morte* tramite conferma visiva non ci viene però rivelata da subito: il processo di disvelamento del luogo si fa al contrario estremamente lento, e accompagnato dai ritmi di un'inquietante *suspence*. Ecco, infatti, che un elemento ben visibile come un incendio appare ad un primo tempo stranamente invisibile, tanto da farci dubitare della realtà dei fatti. Al posto delle fiamme compare ancora una volta l'immagine della luna, che avvolta dalla nebbia insinua un vibrante sentimento di tensione sottesa, sostituendo col proprio chiarore l'intensità del fuoco ancora celato allo sguardo.

La collina di Gaminella non si vede dalla lea, è nascosta da uno sperone. Ma appena si lascia la strada maestra e si scantona sul versante che strapiomba nel Belbo, un incendio si dovrebbe vederlo tra le piante. *Non vedemmo nulla, se non la nebbia della luna* (L.F., p. 874).

Ci troviamo di fronte alla tecnica del *non detto* e del *linguaggio allusivo*,⁵³³ che dice senza dire e lascia all'immaginazione fantastica il compito di figurarsi la scena della cascina in fiamme, che, sebbene non descritta, tendiamo a figurarci mentalmente. Dapprima affidato al non detto il linguaggio si fa ora insistentemente *puntuale*, pur serbandosi tutta la sua potenza

⁵³¹ A proposito dei rituali rustici legati ai falò, Pavese menziona la notte di S. Giovanni, durante la quale i contadini accendono fuochi propiziatori per un buon raccolto. Per tale menzione si veda la seguente citazione: «La grande collina-mammella dovrebbe essere il corpo della dea, cui la notte di San Giovanni si potrebbero accendere i falò di stoppie e tributare culto», in Pavese 2004 (180,181). Inoltre, anche gli stessi personaggi del romanzo credono nel potere propiziatorio dei falò: «-Li hanno fatti quest'anno i falò? – chiesi a Cinto. – Noi li facevamo sempre. La notte di S. Giovanni tutta la collina era accesa [...]. – Chi sa perché mai, - dissi, - si fanno questi fuochi. [...]. – Ai miei tempi, - dissi, - i vecchi dicevano che fa piovere... Tuo padre l'ha fatto il falò? Ci sarebbe bisogno di pioggia quest'anno... Dappertutto accendono falò» (L.F., p. 809-810); «Eppure, disse lui, non sapeva cos'era, se il calore o la vampa o che gli umori si svegliassero, fatto sta che tutti i colt*lvi* dove sull'orlo si accendeva il falò davano un raccolto più succoso, più vivace» (L.F., p. 811).

⁵³² L'idea dei falò come fuochi rituali da associare ai culti contadini di origine pagana si ritrova in uno scritto dello stesso Pavese quando afferma «La grande collina-mammella dovrebbe essere il corpo della dea, cui la notte di San Giovanni si potrebbero accendere i falò di stoppie e tributare culto» (Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 180-181). In aggiunta, cfr. Bertolio 2015, 8.

⁵³³ Gioanola 1972, 386-387.

evocativa: «Già dal sentiero, nella luce della luna, vidi il vuoto dov'era stato il fienile [...]. Riflessi rossi morivano a piede del muro, sprigionando una fumata nera. C'era un puzzo di lana, carne e letame bruciato che prendeva la gola» (L.F., p. 874).

A comparire in primo piano sono i *sensi*, rappresentati insistentemente da odori e colori che immergono lo spettatore in una scena vividissima, basata fondamentalmente sull'uso di *ekphrasis* visive, che stimolano la creazione nella mente di uno scenario potentemente visionario.⁵³⁴ La luce della luna, i riflessi rossi, la fumata nera richiamano il senso della vista, mentre il puzzo di lana, carne e letame quello olfattivo. Tali elementi tendono ad abbassare lo stile, riportando i contenuti sul piano del corporeo, mentre il polo semantico legato al sacrificale porta a un innalzamento del livello narrativo, aprendo la scena alla dimensione della sacralità, che rimanda senz'altro agli antichi riti del mondo primitivo di cui Pavese è attento studioso. In questo senso, la commistione di stile alto e stile basso permette di *trasfigurare* l'ordinaria cascina di Gaminella nel *luogo di un rito sacrificale*. Non ci troviamo dunque di fronte alla semplice descrizione di un incendio di campagna, ma dobbiamo lasciarci guidare dal registro simbolico-figurativo, che attraverso elementi evocativi come la luna, i falò, le fiamme e il fuoco apre al significato del mistero della morte.

Ad intensificare il carico semantico legato alla morte è poi l'insistenza sull'elemento del fuoco, che si fa rappresentante dell'esplosione della violenza, assieme a quella degli istinti più reconditi della dimensione del selvaggio.⁵³⁵ Il fuoco sacrificale, dunque, compare sottoforma di una serie di "simulacri" quali le fiamme, i falò, il bruciare, la brace, ecc. In particolare, ciò che è interessante notare è l'insistenza sul colore rosso, che ancora una volta non viene richiamato direttamente (non troviamo menzione del termine "rosso"), ma appare semmai *evocato visivamente* tramite i vari elementi appartenenti al fuoco. È grazie, infatti, a un processo di deduzione analogica per contiguità che è possibile "vederlo" nel suo colore naturale. La tinta purpurea emerge inoltre in tutta la sua intensità proprio poiché associata all'elemento della morte, che richiama ciascuno di noi alla tonalità intensa del sangue. Anche il colore si fa dunque simbolico, in quanto rappresentante della morte tragica.⁵³⁶ Infine, i riflessi rossi delle fiamme del Valino si configurano nella nostra mente

⁵³⁴ Garrido 2011, 239.

⁵³⁵ Con "selvaggio" s'intende la dimensione più istintuale e irrazionale dell'uomo, opposta alla sfera del raziocinio. Per maggiori approfondimenti cfr. sopra, p. #60.

⁵³⁶ Garrido (2011, 244, nota 8) parla della simbolicità del rosso riferendosi all'amore sessuale di Anguilla per Silvia, la ragazza di fuoco, sempre vestita di rosso. Il colore si fa poi, allo stesso tempo,

anche grazie al contrasto con gli elementi del buio (la scena si svolge al crepuscolo) e della luce chiara della luna, che, come si è visto, appare insistentemente nella prima parte della scena al posto del fuoco, quasi a volerci schermare dall'esplosione dell'incendio che inghiotte ogni speranza di vita.

«C'era stato un momento dicevano, che la *fiamma* rischiarava anche la riva e *se ne vedevano i riflessi* nel Belbo» (L.F., p.,875).

«Gridavano che spegnessero il *fuoco*»; «attento *ai rumori e ai riflessi del fuoco*»; «e vedeva in alto contro le foglie *il riflesso del fuoco*»; «Aveva dato *fuoco* anche al fienile»; «La stanza dove s'erano picchiati era già piena di *fuoco*»; «Anche di lì si sentiva *il rumore della fiamma* come un forno»; «Poi aveva visto la *fiamma*»; «Il padre sulla porta aspettava, tutto *nero*»; «Ma poi la sera quand'era tornato era *nero*»; «tutto il casotto *bruciava*»; «Il manzo *bruciava* anche lui nella stalla»; «Se era *bruciato* anche lui»; «quando la *brace* fosse spenta»; «*puzzo di fumo e di carne*»; «gli altri dovevano cercare nella *cenere* quel che restava delle donne»; ecc. (L.F., p.,873-876).

La forza poetica delle immagini figurative chiude la traumaticità dell'episodio attraverso un momento finale di distensione riflessiva, innescata dalla visione di un ultimo scenario di natura.⁵³⁷ Nuto e Anguilla si allontanano dal luogo dell'incendio per camminare all'aria aperta ed è qui che la visione del paesaggio in lontananza scioglie l'angosciata tensione, aprendo a un disteso momento di meditazione. Emozione interiore e bellezza esteriore si uniscono nella *Stimmung*,⁵³⁸ il sentimento del tutto che abbraccia io e natura sotto un'unica volta di stelle: «Restai con Nuto a passeggiare nel cortile, sotto le ultime stelle, e vedevamo di lassù nell'aria fredda, quasi viola, i boschi d'albere nella piana, il luccichio d'acqua. Me Pero dimenticato che l'alba è così» (L.F., p. 876).

Si noti nuovamente l'attenzione riservata all'elemento *visivo* che si lega all'osservazione da parte dei personaggi dello scenario naturale circostante (la vista delle stelle, delle fronde degli alberi, del riverbero dell'acqua, oltre che il suggestivo colore viola dell'aria). Allo stesso tempo, occorre precisare che ci troviamo dinnanzi a una visività duplice: da un lato quella oculare, legata all'organo della vista; dall'altro quella interiore, che più che "vista" andrebbe definita qui nei termini di "visione". La puntualità nella definizione dei singoli elementi

rappresentante visivo della morte tragica della giovane donna, che spira tragicamente nel sangue del proprio aborto. Il rosso diverrebbe così simbolo della morte e al contempo dell'erotismo sessuale.

⁵³⁷ A proposito della capacità dei luoghi mitici di innescare riflessioni esistenziali nei personaggi pavesiani. cfr. sopra, p. #106.

⁵³⁸ Cfr. Simmel 1913, 48.

naturali ci ancora, infatti, al paesaggio naturale reale, ma, allo stesso tempo, il *carattere allusivo* del luogo ci trasporta nella dimensione *altra* del mito.⁵³⁹ Tale allusività rimane puntualmente indefinita, sebbene lontanamente evocata. La riflessione sul tema della morte non viene esplicitata, ma resta nelle trame silenziose del non detto, elevando così un semplice cortile di campagna a luogo delle epifanie esistenziali dello spirito.

L'ultima rivelazione a cui Anguilla deve assistere per poter accedere alla verità del destino di morte è quella della fine tragica di Santa, il cui corpo brucia simbolicamente in un falò sulla collina.⁵⁴⁰ Apice sconosciuto del mito, la cima della collina si fa luogo di rivelazione della verità, poiché è proprio qui che l'uccisione barbara della giovane, evento che chiude il cerchio del racconto, sancisce la definitiva presa di coscienza della realtà da parte di Anguilla. Il carattere di "luogo unico" assunto dalla vetta viene definito da Pavese stesso in un passo gravido delle influenze degli studi etnologici sulle culture primitive:

*La dolce vetta a crinale, in fuga verso il salto nel vuoto, sarebbe la strada seguita dall'eroe civilizzatore (un Ercole, un Adone) quando, dopo beneficata la gente, parte per un'impresa ignota. Il campo nudo e tremendo in vetta al colle più alto, desolato, di là dagli alberi e dalle case, una specie di altare dove scendono le nubi e si danno ai loro connubî con i mortali più innocenti.*⁵⁴¹

La solennità dell'evento della morte di Santa pare suggerita in questo passo tramite l'identificazione tra altare sacrificale e cima della collina, che da luogo banale e ordinario assurge a simbolo indiscusso del mito. Essa si fa luogo *soglia* tra finito e infinito, tramite cui il personaggio pavese cerca il significato profondo di sé e della realtà circostante.⁵⁴² Accostando le considerazioni (del passo che precede) formulate da Pavese alla vicenda della giovane, l'apice della collina parrebbe assumere allo stesso tempo due opposte significazioni: essa si fa luogo dell'unione carnale promotrice di vita («una specie di altare dove scendono le nubi e si danno ai loro connubî con i mortali più intelligenti») e al contempo sede del sacrificio portatore di morte (la fine tragica di Santa). *Nascita e morte*

⁵³⁹ In merito alle caratteristiche del linguaggio pavese che, pur essendo fortemente puntuale e preciso, non perde mai la sua potenza evocativa, cfr. sopra, p. #169-170.

⁵⁴⁰ Il tema della morte simbolica di Santa viene affrontato da più critici, tra cui Pierangeli (2004, 49); Spinazzola (2001, 104); Venturi (1938, 113); Cellinese (2003, 95-97).

⁵⁴¹ Pavese 2004, 180-181. (Il corsivo è mio).

⁵⁴² Ferrari 2004, 16-18.

tornano così a mescolarsi nella vetta di sempre, aprendo a un'ultima riflessione esistenziale che fa scaturire un quesito finale: «Non è forse la sorte a stagliarsi sopra la testa della gente, come un demone che può determinare il nostro essere? Non è il *destino* una forza immanente della natura?».⁵⁴³ L'ineluttabilità del destino voluto dalla Terra appare ora chiaro anche ad Anguilla, che al rientro dall'America si domanda: «Pareva un *destino*. Certe volte mi chiedevo perché, di tanta gente viva, non restassimo adesso che io e Nuto, proprio noi». (L.F., p. 828).

Emerge il legame tra campagna e morte, dove i sacrifici umani rappresentano l'atto di comunione tra io e terra madre, che riceve fecondità dalle ceneri dei corpi per produrre *nuova vita*. Ecco allora che «il morire, paradossalmente non è morire, ma assimilarsi all'eterno durare, è l'estrema forma del ritorno. Il vero senso del paese, luogo dove si nasce e si viene a morire».⁵⁴⁴ In tal modo la morte non è fine definitiva, ma *rinascita*, rovesciamento del drammatico non-essere nel suo contrario: *la morte per l'essere*.⁵⁴⁵ Il sangue non va dunque perduto, ma viene riassorbito dalla terra per generare nuova vita, come recita un passo de *La casa in collina*:⁵⁴⁶ «Il sangue sparso era assorbito dalla terra. Le città respiravano. Soltanto nei boschi nulla mutava, e dove un corpo era caduto, riaffioravano radici».⁵⁴⁷

Anguilla comprende ormai pienamente che le risposte ai suoi quesiti identitari non possono coincidere con alcun luogo, ma vanno cercati dentro di sé e nell'osservazione della realtà di cui soltanto la morte può costituire «l'estrema forma del ritorno, il vero senso del paese».⁵⁴⁸ In quanto a Pavese, Prevignano parla di una *religio mortis* che si trasfigura in una *religio vitae*,⁵⁴⁹ che nascerebbe da un sentito desiderio di “restanza” oltre i limiti del destino di morte, dal momento che «si vuole *essere*, si vuole *contare*, si vuole – se morire si deve – morire con valore, con clamore, *restare* insomma».⁵⁵⁰ Tale desiderio si traduce, nello scrittore,

⁵⁴³ Moscè 2004, 38-39. A proposito della tematica del destino, *Dialoghi con Leucò* rende perfettamente l'idea del culto dei morti e della dimensione del mito. In ventisei dialoghi uomini e dèi discutono sul destino ineluttabile di morte riservato all'uomo.

⁵⁴⁴ Gioanola 2003, 55.

⁵⁴⁵ Prevignano 2013, 181.

⁵⁴⁶ *Ivi*, 180.

⁵⁴⁷ Pavese 2020, 76.

⁵⁴⁸ Gioanola 2003, 56.

⁵⁴⁹ Prevignano 2013, 188.

⁵⁵⁰ Pavese 1952, 393.

nell'aspirazione a farsi memoria, a farsi ricordo: «In fondo, tu scrivi per essere come morto, per parlare da fuori del tempo, per farti a tutti ricordo».⁵⁵¹

Tornando al testo del romanzo, Mutterle propone di concentrare l'attenzione sul termine “pianori”, ultima immagine-racconto che assume la valenza di simbolo-inedito del mito.⁵⁵² Fin dalle prime pagine del racconto prendiamo atto dell'esistenza di un mistero nascosto negli alti pianori delle colline, il cui disvelamento avverrà tramite Nuto durante un'ultima simbolica passeggiata con l'amico di sempre. Ancora una volta il paesaggio assume una funzione fondamentale per le sorti dei personaggi delle quali si fa *determinante*,⁵⁵³ poiché è proprio grazie alla *visione-ricordo* del luogo dell'uccisione di Santa che Nuto ne svelerà la sorte ad Anguilla. Il presagio di morte racchiuso dai pianori emerge lungo tutto il testo tramite la tecnica della cristallizzazione⁵⁵⁴ che, insistendo su un determinato vocabolo (qui appunto i pianori) all'altezza di snodi narrativi di pregnanza semantica,⁵⁵⁵ isola quest'ultimo semanticamente e sintatticamente, conferendogli importanza. Ecco, dunque, che la ripetizione del termine “pianori” in coincidenza con passi del testo che parlano di morte e di mistero contribuisce ad aumentare la pregnanza semantica dell'immagine, e ad elevarla a simbolo del mito. Siamo di fronte alla tecnica della *ripetizione*, cifra stilistica fondamentale per poter rappresentare il mito, le cui caratteristiche sono, appunto, la «ripetibilità, la facoltà cioè di reincarnarsi in ripetizioni».⁵⁵⁶ A tale strategia va aggiunta poi l'uso di un ritmo *monotono*, stante alla base del simbolismo mitico dal momento che «la natura [...] è insomma simbolica. Un ramo fiorito, un germoglio, un paesaggio stilizzato riassumono sempre una situazione, ne contengono il profumo. Sono del resto *monotoni* come tutti i simboli [...]».⁵⁵⁷

I pianori vengono accostati all'avverbio “lassù” che oltre che rimandare a un'idea di indefinitezza e mistero viene inoltre ripetuto più volte, assumendo in tal modo una significativa rilevanza. In aggiunta, l'arcano sul luogo in questione accresce a partire dalle circostanze che lo interessano poiché è sui pianori (appunto, “lassù”) che Anguilla non è

⁵⁵¹ *Ivi*, 367.

⁵⁵² Mutterle 2003, 129.

⁵⁵³ cfr. sopra, nota #31.

⁵⁵⁴ La tecnica di cristallizzazione prevede in questo caso l'associazione tra le realtà di morte e pianori, che, per quanto semanticamente diverse, vengono accostate e “fuse” in un unico simbolo che si cristallizza anche grazie alla ripetizione dello stesso. A proposito di tale procedimento si faccia riferimento a Mutterle 1977, 5.

⁵⁵⁵ Segalina 2020, 20-22.

⁵⁵⁶ Pavese 1946, 142.

⁵⁵⁷ Pavese 1952, 246.

mai stato e ora desidera salire («da ragazzo fin *lassù* non c'ero mai potuto salire», L.F., p. 809); («bisogna che saliamo *lassù*», L.F., p.827), ed è sempre in prossimità di quel “lassù” che il protagonista si convince della presenza di un indefinito “qualcosa” («rimuginavo che doveva esserci qualcosa *lassù*, sui *pianori*», L.F., p.809). Inoltre, gli unici due elementi di cui giungiamo a conoscenza a proposito dei pianori sono il fatto che si tratta di un posto arido, bruciato dal sole (dunque inospitale e inadatto alla vita: «*Lassù* tra incolto e bruciato dal sole», L.F., p. 809) e in cui vengono ritrovati due cadaveri della Resistenza («aveva trovato altri due morti sui *pianori* di Gaminella, L.F., p.816). Tutti elementi che rimandano all'idea di morte, e contribuiscono ad elevare a simbolo il luogo misterioso. Infine, l'aggettivo “bruciato” («*Lassù* tra incolto e bruciato dal sole», L.F., p. 809) anticipa la rivelazione del falò del corpo di Santa attraverso uno studiato gioco di rimandi con una serie di termini successivi. Infatti, durante la confessione di Nuto sulla morte di Santina troviamo la ripetizione di elementi che rinviano al concetto dell'ardere (e dunque analogamente al falò) come la casa “nera” («C'era una casa diroccata, *nera*», L.F., p. 894; «guardai il muro rotto, *nero* della cascina [...], L.F., p. 896»), e la cascina “bruciata” («da cascina l'hanno bruciata i tedeschi, L.F., p. 895»).

Si veda di seguito la ripetizione del termine “pianori” in riferimento a momenti cronologici della vicenda diversi, espediente che porta a una conseguente intensificazione dell'importanza di tale immagine:

«Da ragazzo fin *lassù* non c'ero mai potuto salire [...]. Adesso, senza decidermi, rimuginavo che doveva esserci qualcosa *lassù*, sui *pianori* [...]. Che cosa poteva esserci? *Lassù* tra incolto e bruciato dal sole». (L.F., p. 809).

«C'era uno che, scassando un incolto, aveva trovato altri due morti sui *pianori* di Gaminella, due spie repubblicane, testa schiacciata e senza scarpe». (L.F., p.816).

«Mentre parlava, io mi vedevo Gaminella in faccia [...], una collina come un pianeta, e di qui si distinguevano *pianori* [...]. Un giorno, pensai, bisogna che saliamo *lassù*». (L.F., p. 826-827).

Dopo una lunghissima *suspence* durata tutta la vicenda, la rivelazione definitiva della morte di Santa avviene solo negli ultimi capitoli quando Anguilla riferendosi a Nuto afferma: «Riprese a condurmi su per quei *pianori*. Di tanto in tanto si guardava intorno, cercava una strada». (L.F., p. 891).

Soltanto una volta che gli amici escono dall'abitato e si immergono definitivamente nel folto della natura Nuto trova la forza per cominciare il suo racconto-confessione: «E la collina saliva sempre: avevamo già passato diverse cascine, e adesso eravamo fuori. - Tanto vale che te lo dica, fece Nuto d'improvviso senza levare gli occhi, - *io so come l'hanno ammazzata. C'ero anch'io*». (L.F., p. 891).

La rivelazione continua con estrema lentezza in un'atmosfera sospesa, dove il cammino per giungere al luogo cruciale appare un percorso infinito («e la collina saliva sempre»), ostacolato dalla lontananza e dalla poca visibilità («Il punto dove eravamo arrivati adesso, *nemmeno si vedeva dal Belbo; tutto era piccolo, annebbiato, lontano, ci stavano intorno soltanto costoni e grosse cime, a distanzæ*», L.F., p. 894).

Improvvisamente, ecco che il ritmo da lento si fa brusco e accorciato, e sposta la nostra attenzione sul luogo dell'uccisione, che viene fissato e finalmente esplicitato:⁵⁵⁸ «Ci fermammo in co' di una vigna, *in una conca riparata da gaggie*. C'era una casa diroccata, nera. Nuto disse in fretta: - Ci sono stati i partigiani. La cascina l'hanno bruciata i tedeschi» (L.F., pp. 894-895).

Comprendiamo che la morte di Santa ha a che fare nuovamente con l'elemento del fuoco, che in un ultimo falò la purifica, elevandola a vittima sacrificale. Tramite le parole di Nuto scopriamo infatti che la giovane, dopo essersi alleata con le brigate nere viene scoperta dai partigiani e quindi giustiziata tramite fucilazione. La sua morte ci viene rivelata bruscamente, in poche righe potentemente pregnanti, che riflettono tutta l'angoscia dei suoi ultimi istanti di vita. Il momento dell'uccisione viene affidato a un ritmo frenetico e ansante che va di pari passo alla corsa disperata della vittima. La confusione del momento, il tentativo di fuga da parte di Santa, le urla, la scarica dei mitra si susseguono velocemente in una struttura sintattica ad elenco e a frasi brevi e spezzate: «La condussero fuori. Lei sulla porta si voltò, mi guardò e fece una smorfia come i bambini... Ma fuori cercò di scappare. Sentimmo un urlo, sentimmo correre, e una scarica di mitra che non finiva più. Uscimmo anche noi, *era distesa in quell'erba di gaggie*» (L.F., 896).⁵⁵⁹

⁵⁵⁸ Si veda sottolineato in corsivo (mio) il luogo dell'uccisione.

⁵⁵⁹ È interessante notare come il paesaggio associato alla morte di Santa, a differenza della gran parte degli altri scenari naturali del romanzo, non rimanga orizzonte contemplativo, ma si faccia teatro d'azione. Tale dinamicità è derivata non solo dall'evento dell'uccisione, ma anche dai procedimenti stilistici volti a riprodurlo, tra cui la velocità del ritmo e il periodare spezzato. Per il

Il ritmo concitato assume una tonalità ascendente e sempre più crescente per poi, d'improvviso, calare bruscamente nel periodo finale che chiude lo scenario fissando il luogo di svolgimento dell'azione: «era distesa in quell'erba di gaggíe». Si noti come il luogo cruciale (l'erba di gaggíe) era già stato anticipato poco prima («in una conca riparata da gaggíe»), alla stregua di un messaggio premonitore.

La morte di Santa è infine nuovamente simbolica e sacrificale perché si sceglie di non lasciare che la bellezza del suo corpo deperisca corrompendosi col tempo. Le sue membra sono date alle fiamme, in un ultimo visionario falò, finale immagine-racconto che, isolata sintatticamente, viene a chiudere il testo in una suggestiva sentenza:

No, Santa no, - disse, - non la trovano. Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno *era tutta cenere*. L'altr'anno c'era ancora il segno, *come il letto di un falò*. (L.F., p. 896).

A figurare nella nostra mente come ultimo colore questa volta non è più il rosso sangue della fine violenta del Valino, ma il bianco dell'innocenza, rappresentato simbolicamente dal vestito di Santa, la cui vitale candidezza prevale visivamente sul rossore delle fiamme della morte. La tonalità ci viene anticipata all'inizio del cammino-confessione tra i due amici, quando Anguilla, come in una sorta di presagio, vede il bianco nella terra calpestata («Allora partimmo, e lui si mise avanti per i sentieri delle vigne. Riconoscevo la terra *bianca*, secca; l'erba schiacciata [...]», L.F., p. 890). Tale colore potrebbe rimandare visivamente e simbolicamente al vestito bianco indossato dalla giovane il giorno della sua morte, il quale invece che bruciare nelle ceneri del falò parrebbe “diffondere” il suo chiarore nel terreno della collina stessa, tingendola di bianco. Quest'ultima, accogliendo il corpo esanime della giovane, ne porta per sempre il segno, «come il letto di un falò» che si colora, analogamente a un lenzuolo mortuario, di luce candida, assurgendo a simbolo di una morte pacifica. La terra, dunque, assorbe il sangue e le ceneri dei cadaveri, ma è anche in grado di trasformare

passaggio da luogo contemplato a luogo d'azione, si richiamano le considerazioni di Giancotti (2017, 137-138) circa la rappresentazione paesaggistica nella letteratura della Resistenza.

magicamente tali elementi di distruzione in humus bianco, nutrimento per la crescita di una nuova esistenza.

Il colore si trasfigura così nel simbolo ambivalente di una *morte* che è al contempo *vita*, poiché portatrice di futura rigenerazione. Ecco allora che, pur ignara del destino che la attende nel giorno della sua fine, Santa decide di cambiarsi la giacca e i pantaloni di sempre e indossare un vestito che ha il chiarore dell'estate, quasi a prepararsi inconsciamente per la propria morte-rinascita.⁵⁶⁰

Un mattino Santa tornò, accompagnata. Non aveva più la giacca a vento e i pantaloni che aveva portato tutti quei mesi. Per uscire da Canelli s'era rimesso un vestito da donna, *un vestito chiaro da estate*, e quando i partigiani l'avevano fermata su per Gaminella era cascata dalle nuvole... (L.F., p. 895).

«Erano più stupiti i ragazzi che lei. L'avevano sempre veduta con la giacchetta e la cintura, e non si capacitavano adesso di averla in mano *vestita di bianco*». (L.F., p. 896).

Ingenuità e innocenza traspaiono non solo dal colore bianco del vestito, ma anche dalla delicatezza della femminilità insita in Santina, che pur non essendo madre, è figura di vita e fertilità. Paragonabile a una Santa (per analogia dal nome stesso), alla Vergine cristiana, o all'apparizione di un angelo; controfigura moderna dell'Ifigenia classica o colomba portatrice di pace che «era cascata dalle nuvole», Santina⁵⁶¹ assurge a immagine di vita e bellezza, portando la simbologia pavesiana al suo apice, in un commovente finale didascalico.

Al termine della vicenda, ciò che conta davvero non sono le fazioni politiche, le ideologie, le colpe e gli errori di un'umanità che sarà eternamente imperfetta, ma la potenza della pietà e della commozione, capaci di generare amore e nuova vita di fronte a qualsiasi ingiustizia. Lo stupore dei presenti alla fucilazione e la tenerissima compassione di Nuto di fronte all'uccisione di Santa sono infatti il segno della resistenza dell'umano davanti alla guerra, all'orrore e alla distruzione. Pavese ci regala un messaggio di vita che oggi più che mai, di fronte a inaccettabili ingiustizie, dovremmo fare intimamente nostro.

⁵⁶⁰ A proposito dell'importanza conferita ai colori e all'attenzione per l'aspetto visionario-simbolico della scrittura pavesiana, cfr. Garrido 2011, 233-44.

⁵⁶¹ Si noti come Anguilla conservi di Santa solo il ricordo della giovane da piccola, dettaglio che rimarca il carattere di innocenza della vittima, e che intensifica il valore fondamentale per Pavese dell'infanzia, età da cui partire per poter giungere alla scoperta del vero sé.

A ricordarci la dicotomia morte-vita rappresentata dalla figura di Santa è un'ultima poesia tratta da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*:

Sei la vita e la morte.

Sei venuta di marzo

sulla terra nuda –

il tuo brivido dura.

Sangue di primavera

– anemone o nube –

il tuo passo leggero

ha violato la terra.

Ricomincia il dolore.

Il tuo passo leggero

ha riaperto il dolore.

Era fredda la terra

sotto povero cielo,

era immobile e chiusa

in un torpido sogno,

come chi più non soffre.

Anche il gelo era dolce

dentro il cuore profondo.

Tra la vita e la morte

la speranza taceva. [...] ⁵⁶²

⁵⁶² Pavese 1974, 54.

Conclusioni

Al termine dell'analisi svolta emerge l'originalità della forma narrativa pavesiana, data dall'inserzione nella prosa di tessere specificamente poetiche assieme all'uso mirato del simbolismo, si fa generatrice di aperture di significato tali da stimolare nel lettore un impulso all'immaginazione del paesaggio mitico profondamente libero e svincolato da visioni stereotipate o precostituite. È interessante notare inoltre come tale autonomia immaginativa non sia preclusa dal carattere intrinsecamente soggettivo del paesaggio che, pur qualificandosi come diretta espressione della visione di realtà del suo autore, è perfettamente in grado di indurre in chi legge l'elaborazione di una visione mentale personale. Sotto questo profilo, la qualità della scrittura del romanzo stimola una libertà creativa capace di colmare lo iato esistente tra autore e lettore, e rendere così il mito di Pavese accessibile a tutti.

In aggiunta, si dimostra come l'intensità del lavoro formale e linguistico consenta un innalzamento del tono della prosa tale per cui la realtà d'infanzia delle Langhe assurge a simbolo indiscusso dell'universo mitico. Di qui la scelta formale di una trasfigurazione simbolica che non si affida al genere fantastico, ma che delega il messaggio trascendente del mito a dati reali della contingenza quali i luoghi autobiografici della campagna piemontese. Riflesso della ricerca identitaria del protagonista, l'indagine pavesiana trova ne *La luna e i falò* il suo culmine conoscitivo mediante la rivelazione del destino umano di morte e sofferenza, scoperta ultima che definisce l'intera vicenda come «epifania dell'essere».⁵⁶³ Si dimostra così come la storia narrata costituisce un mezzo per la realizzazione del progetto autoriale, che trova nell'operazione di astrazione del paesaggio delle Langhe la chiave d'accesso al mito, punto d'arrivo della propria filosofia personale.

In conclusione, sotto certi punti di vista potremmo dire di trovarci di fronte alla messa in prosa di un lavoro poetico. Di qui la cifra alta del romanzo, che è in grado di unire armonicamente i due linguaggi di prosa e poesia, dando vita a una prosa poetica capace di suscitare nel lettore emozioni, sensazioni e visioni che superano la contingenza della vicenda narrata per aprire uno spiraglio sulla profondità dell'animo umano. *La luna e i falò* si fa per questo sintesi ultima della poetica autoriale il cui coronamento è rappresentato dal

⁵⁶³ Gioanola 1972, 357.

dovere morale del poeta di “portare a chiarezza” i significati indistinti del mito laddove «l’atto della poesia [...] è un’assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere. Il mito e il logo». ⁵⁶⁴

⁵⁶⁴ Pavese 1951, 330.

Bibliografia

Aguilar 2020 = Z.P.A., *Corpo, spazio, memoria. Il mito del ritorno da Levi a Scego*, Washington DC, ProQuest, pp. 1-7; 17-24; 48-54.

Albertocchi 2011= G.A., *Il sistema della memoria ne La luna e i falò*, Cuadernos de Filología Italiana, vol. straordinario, pp.21-32.

Alighieri 1959 = D.A., *Inferno*, a cura di Umberto Bosco, Torino, Ed. Radio italiana, (I ed. 1314 circa), canto III, vv. 1-9.

Alighieri 1993 = D.A., *Purgatorio*, Milano, Bompiani, canto III, v.130, (I ed. 1314-15 circa).

Amalfitano 1998 = P.A. (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, in *I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta*, Roma, Bulzoni.

Anselmi e Ruoizzi 2003 = G.M.A. e G.R. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori.

Arrigo 2012 = N.A., *Mito (simbolo) e Logos (allegoria) ne La terra e la morte e ne La luna e i falò di Cesare Pavese*, Letteratura e società, pp. 91-101.

Ausili 2006 = *Lo spazio del silenzio in Il tempo di Blanca di Marcela Serrano*, in Di Blasio e Locatelli (2006), pp. 179-194.

Bachtin 1979 = M. B., *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino, (I ed. 1975), pp. 198-236; 341-405.

Baffetti 2003 = G.B., *Foresta*, in Anselmi e Ruoizzi (2003), pp. 201-212.

Bagnoli 2003 = V.B., *Lo spazio del testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, pp. 7-11; 13-60.

Barberi Squarotti 1960 = G.B.S., *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi Editori, pp. 313-335.

Barberi Squarotti 1992 = G.B.S., *L'oggettivazione assoluta*, in Masoero (1992), pp. 7-28.

Barberi Squarotti 2009 = G.B.S., *Quello che non dovrebbe esserci*, in Roello (2009), pp. 25-32.

Barthes 1984 = R.B., *La morte dell'autore*, in Id. (1988), pp. 1-6.

- Barthes 1988 = R.B., *Il brusio della lingua*, Saggi critici IV, trad. it. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi.
- Basile 2003 = B.B., *La finestra socchiusa: ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma, Salerno, pp. 181-223.
- Battaglini 2020 = G.B., *Le dialettiche pavesiane del secessus nella campagna: le Langhe come angulus vagheggiato, tra realtà concreta e trasfigurazione mitica nella prima ricerca poetica e narrativa di Pavese*, Natura Società Letteratura, Associazione degli italianisti, pp. 1-12.
- Beccaria 1989 = G.B., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare: poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, pp. 68-100.
- Beccaria 2011 = G.B., *La luna e i falò: tra prosa e poesia*, Cuadernos de Filología Italiana, vol. straordinario, pp. 61-71.
- Beccaria 2013 = G.B., *Ritmo e melodia nella prosa italiana: studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, pp. 151-168.
- Bellini e Mazzoni 1999 = G.B. e G.M., *Pavese e il romanzo tra realtà e mito*, a cura di Antonio Santori, Moduli di Letteratura italiana, Roma, Laterza.
- Belviso 2017 = F.B., *Ecce Pavese: comment on devient ce que l'on est. Pour une archéologie de la poétique de l'enfance*, Italies, 21, pp. 251-271.
- Berbotto 2009 = P.L.B., *La falegnameria del Salto*, in Roello (2009), pp.33-38.
- Bertolio 2015 = J.L.B., *La luna, i falò e le colline di Cesare Pavese*, Corriere Canadese, p.8.
- Bertone 1999 = G.B., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, pp. 51-64.
- Bertone 2001 = G.B. *Letteratura e paesaggio. Liguri e no. Montale, Caproni, Calvino, Ortese, Biamonti, Primo Levi, Yehoshua*, Lecce, Manni, pp. 43-78.
- Bonesio e Schmidt di Friedberg 1999 = L.B. e S.D.F. (a cura di), *L'anima del paesaggio tra estetica e geografia*, Milano, Mimesis, pp. 7-36.
- Bosetti 2002 = G.B., *Addenda sur la mythopoïétique de Pavese et sur sa poétique*, Chroniques italiennes, pp. 31-42.

- Brugnolo 2013 = S.B., *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*, Between, III.5, pp.1-6.
- Cabibbo 1993 = P.C. (a cura di), *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, in *Sezione Atti Convegni Miscellanee*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Cabibbo 1993 = P.C., *Spazi liminali*, in Id. (1993), pp. 13-38.
- Calvino 1991 = I.C., *Pavese e i sacrifici umani*, in Id. (1995), pp. 324-328.
- Calvino 1995 = I.C., *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, (I ed. 1991).
- Calvino 2002 = I.C., *Lezioni Americane*, Milano, Mondadori, pp.83-100, (I ed. 1988).
- Calvino 2020 = I.C., *Palomar*, Milano, Mondadori, (I ed. 1983).
- Campanello 2001 = M.C. (a cura di), *Cesare Pavese, Atti del Convegno internazionale di studi*, Torino - Santo Stefano Belbo, Olschki, pp. 198-217.
- Capasa 2002 = V.C., *Pavese di fronte agli americani: le cose, i simboli, gli abissi*, Quaderni del '900, pp. 9-33.
- Caputo 2001 = L.C., *Eziologia del mito in Pavese*, Idee. Rivista di Filosofia, SIBA, Università del Salento, pp. 203-223.
- Carteri 1991 = G.C., *Al confino del mito (Cesare Pavese e la Calabria)*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Cavallini 2014 = E.C. (a cura di), *La musa nascosta: mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, D.U.press.
- Cellinese 2003 = A.C., *Pavese e le Langhe aldilà della storia*, Quaderni del '900, pp. 87-100.
- Ceserani 2003 = R.C., *Guida breve allo studio della letteratura*, Roma (etc.), Editori Laterza, pp. 1-132.
- Cevolini 2009 = A.C., *Pavese mistico*, Vol. 64, n° 5, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 519-532.
- Cillo 1975 = G.C., *La distruzione dei miti: saggio sulla poetica di Cesare Pavese*, Firenze, Nuove Edizioni E.Valecchi, pp. 181-210.
- Clerc 2002 = L.C., *La terre patrie dans La luna e i falò de Cesare Pavese*, Italies, 6, pp. 613-628.

- Coletti 1993 = V.C., *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, pp. 348-446.
- Coletti 1998 = V.C., *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in Amalfitano (1998), pp.195-215.
- Coletti 2005 = V.C., *Lo 'stile' di Pavese*, in Campanello (2001), pp. 198-217.
- Convento 2006 = *Da étrangers à nous-mêmes a Le génie féminin: l'exilio come terra promessa*, in Di Blasio e Locatelli (2006), pp.151- 165.
- Corti 1978 = M.C., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, pp. 68-95.
- Curi 2021 = U.C. (a cura di), *Che cos'è l'Illuminismo / [testi di] Immanuel Kant, Michel Foucault, Jürgen Habermas*, Milano; Udine, Mimesis.
- D'Angelo 2009 = P.D'A. (a cura di), *Estetica e paesaggio*, Bologna, Il Mulino.
- D'Angelo 2014 = P.D'A., *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, pp. 9-14; 48-55; 83-97.
- De Man 1975 = P.D.M., *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea*, trad. it. di E. Saccone (a cura di) e G. Mazzacurati, Liguori, Napoli, pp. 237-293.
- Di Blasio e Locatelli 2006 = D.B. e C.L. (a cura di), *Spazi/o: teoria, rappresentazione, lettura*, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento.
- Ferrari 2004 = D.F., *La "percezione attraverso" e la caratterizzazione dei narratori in La casa in collina e in La luna e i falò*, Itinera. Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura, pp. 1-18. (<http://www.filosofia.unimi.it/itinera>).
- Finzi 1980 = G.F., *Come leggere La luna e i falò*, Milano, Mursia.
- Fiorentino 1997 = F. F. (a cura di), *Raccontare e descrivere, lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, in *I libri dell'associazione Sigismondo Malatesta*, Roma, Bulzoni.
- Gallot 2001 = M.G., *Pavese: paese et paesaggio*, Chroniques italiennes, spécial Pavese, n° 68, pp. 62-76.
- Garrido 2011 = E.M.G., *La forza visiva nell'opera di Cesare Pavese: fra scrittura e immagine*, Cuadernos de Filología Italiana, n° extraordinario, pp. 233-253.
- Giancotti 2017 = M.T., *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani, pp. 5-15; 133-145; 58-71.

- Gigliucci 2001 = R.G., *Cesare Pavese*, Milano, Mondadori.
- Gioanola 1972 = E.G., *Cesare Pavese: la poetica dell'essere*, Milano, Marzorati.
- Gioanola 2003 = E.G., *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, pp. 11-78.
- Girardi 1960 = E.N.G., *Il mito di Pavese e altri saggi*, Milano, Vita e pensiero, pp.11-60.
- Granö 1929 = J.G., *Reine Geographie: eine methodologische Studie beleuchtet mit Beispielen aus Finnland und Estland*, in Bonesio e Schmidt di Friedberg (1999), p.13.
- Guglielmi 1967 = G.G., *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, pp. 138-147.
- Hamon 1977 = P.H., *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo* (1977), trad. it. di Antonio Martinelli, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, pp.53-83.
- Hamon 2003 = P.H., *La retorica della figuratività*, in Ceserani (2003), pp.118-132.
- Iacoli 2008 = G.I., *La percezione narrativa dello spazio, Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, pp.1-24; 43-52.
- Jackob 2005 = M.J., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Jackob 2009 = M.J., *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino.
- Jackson 1979 = J.B. Jackson, *The Order of a Landscape. Reason and Religion in Newtonian America*, in Bonesio e Schmidt di Friedberg (1999), p. 7.
- Jesi 1968 = F.J., *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi.
- Kant 1783 = I. K., *Risposta alla domanda: che cos'è l'Illuminismo?* in Curi (2021), pp. 12-18.
- Lagazzi 2019 = L.L., *La riscoperta del mito nella letteratura italiana degli anni quaranta: Carlo Levi e Cesare Pavese*, Romanica Olomucensia, pp. 91-103.
- Lavezzi = G.L., *Breve dizionario di retorica e stilistica*, Roma, Carocci.
- Lehmann 1959 = H.L., *La fisionomia del paesaggio*, in Bonesio e Schmidt di Friedberg (1999), pp.17-43.
- Levi 1966 = P.L., *Storie Naturali* in Id. (2005), pp.155-175.
- Levi 2005 = P.L., *Tutti i racconti*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi.

- Lingiardi 2017 = V.L. *Mindscapes: psiche nel paesaggio*, Milano, Cortina, pp. 7-19; 219-225.
- Locatelli 2006 = C.L., *Rappresentazione, narratività e linguisticità nello spazio*, in Di Blasio e Locatelli (2006), pp. 3-24.
- Lukács 1977 = G.L., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, pp.269-323.
- Masoero 1992 = M.M. (a cura di), *Giornate Pavesiane (14 febbraio – 15 marzo 1987)*, Firenze, L. S. Olschki, pp. 7-28.
- Masoero e Zaccaria 2009 = M.M. e G.Z., *Le Langhe e i due «tempi» del mito: Paesi tuoi e La luna e i falò*, in Roello (2009), pp. 59-64.
- Mauro 1974 = W.M., *Realtà, mito e favola nella narrativa italiana del Novecento*, Milano, SugarCo, pp. 90-104.
- Melville 1994 = H.M., *Moby Dick o la balena*, trad. it. Pavese, Milano, Adelphi, p.511, (I ed. 1851).
- Mencarini 2014 = B.M., *La luna, i falò, la nudità. Pavese e il mito dell'Eden perduto*, in Cavallini (2014), pp. 221-227.
- Montale 1948 = E.M., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, p.30.
- Moscè 2004 = A.M., *Luoghi del Novecento: studi critici su autori italiani: C. Pavese, P. Volponi, T. Guerra, A. Bevilacqua, U. Piersanti*, Venezia, Marsilio, pp. 9-19; 21-48.
- Mutterle 1977 = A.M.M., *L'immagine arguta: lingua, stile, retorica di Pavese*, Torino, Einaudi, pp. 4-39.
- Mutterle 2003 = A.M.M., *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 129-148.
- Nay 2009 = L.N., «Un colore azzurro di lontananza»: *le Langhe del Mestiere di vivere*, in Roello (2009), pp. 77-84.
- Novelli 2009 = M.N., *Del mito delle Langhe, del suo creatore*, in Roello (2009), pp. 85-88.
- Orlando 1994 = F.O., *Gli oggetti desueti della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini, Torino, Einaudi, pp. 1-34.

- Panza 1997 = P.P., *Viaggio nelle Langhe di Cesare Pavese*, Ananke, Firenze, Alinea editrice, pp. 200-213.
- Pappalardo La Rosa 1996 = F.P.L.R., *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 49-69.
- Pautasso 2000 = S.P., *Cesare Pavese oltre il mito: il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Genova, Marietti, pp. 7-10 48-92; 159-230.
- Pavese 1946 = C.P., *Feria d'Agosto*, Torino, Einaudi.
- Pavese 1947 = C.P., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi.
- Pavese 1952 = C.P., *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi.
- Pavese 1962 = C.P., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, pp. 321-354.
- Pavese 1966 = C.P., *Lettere 1924-1944*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi.
- Pavese 1968 = C.P., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, pp. 279-293.
- Pavese 1973 = C.P., *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, (I ed. 1936).
- Pavese 1974 = C.P., *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, (I ed. 1951).
- Pavese 2000 = C.P., *Cesare Pavese. Tutti i romanzi*, a cura di Guglielminetti, Torino, Einaudi.
- Pavese 1947 = C.P., *Il compagno*, in Pavese (2000), pp. 149-281.
- Pavese 1949 = C.P., *La luna e i falò*, in Pavese (2000), pp. 781-896.
- Pavese 2001 = C.P., *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, (I ed. 1941).
- Pavese 2002 = C.P., *Cesare Pavese. Tutti i Racconti*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi, pp. 767-774.
- Pavese 2004 = C.P., *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, pp. 180-181.
- Pavese 2020 = C.P., *La casa in collina*, Torino, Einaudi, (I ed. 1948).
- Pavese 2021 = C.P., *La bella estate*, Torino, Einaudi, (I ed. 1949).
- Perec 1989 = G.P., *Specie di spazi*, trad. it. di R. Delbono, Torino, Bollati Boringhieri.

- Pierangeli 2004 = F.P., *Scoprire l'America. Il terzo capitolo de La luna e i falò*, Sincronie, pp. 47-49.
- Pierangeli 2009 = F.P., *Il silenzio delle colline natie*, in Roello (2009), pp.89-95.
- Pietralunga 2011 = M.P., *Cesare Pavese's Langhe then and now*, Forum italicum, n° 45, pp. 471-479.
- Pizza 2022 = G.P., *Cesare Pavese, Ernesto De Martino, La collana viola. Lettere 1945-1950*, Nuova ed. rivista e aggiornata a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 294-299.
- Predaval 2009 = M.V.P., *Le mie Langhe attraverso Pavese*, in Roello (2009), pp. 97-102.
- Premuda 1957 = M.L.P., *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia, Serie II, Vol. 26, n° 3/4, pp. 222-249.
- Prevignano 2013 = F.P., *Cesare Pavese. La collina e l'infinito*, Critica Letteraria, pp. 176-191.
- Roello 2009 = U.G. (a cura di), *Pavese e le Langhe: di ieri e di oggi tra mito e storia*, Soveria Mannelli, Rubettino.
- Roger 1997 = A.R., *Breve trattato sul paesaggio*, in Jakob 2005, 39.
- Rosowsky 1988 = G.I.R., *Cesare Pavese: dal naturalismo alla realtà simbolica*, Studi Novecenteschi, vol.15, n° 36, pp. 273-321.
- Rusi 1985 = M.R., *Il tempo-dolore: per una fenomenologia della percezione temporale in Cesare Pavese*, Abano Terme, Francisci.
- Rusi 1988 = M.R., *Le malvage analisi: sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Ravenna, Longo.
- Segalina 2020 = T.S., *Usi e funzioni della cadenza ternaria nell'opera di Cesare Pavese*, Ticontre. Teoria Testo Traduzione, pp. 2-32.
- Simmel 1913 = G.S., *Filosofia del paesaggio*, in D'Angelo (2009), Bologna, Il Mulino, pp. 39-52.
- Soletti 2000 = E.S., *Nota linguistica. Appunti sulla sintassi di Pavese*, in Pavese (2000), pp. 1148-1157.
- Spinazzola 2001 = V.S., *Itaca, addio*, Milano, Il saggiatore, pp. 9-36; 89-137.

- Traina 2014 = G.T., «Allora la semplice frase “c’era una fonte commuoverà”. Paesaggio e memoria dell’antico in Pavese, in Cavallini (2014), pp. 25-31.
- Tschumi 1994 = B.T., *Architecture and Disjunction*, in Iacoli (2008), p. 13.
- Vaccaneo 1999 = F.V., *Cesare Pavese: una biografia per immagini: la vita, i libri, le carte, i luoghi*, Cavallermaggiore, Gribaudo, pp. 7-24; 106-152.
- Venturi 1969 = G.V., *Pavese*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 68-86; 105-114.
- Vergari 2023 = S.V., *Les Langhe dans la poésie de Pavese*, Cahiers d’études romanes, n° 46, pp. 245-255.
- Viselli 2012 = A.V., *Between Myth and Mythology: The Multiple Ulysses in Cesare Pavese’s La luna e i falò*, Forum Italicum, n° 46, pp. 403–412.
- Wlassics 1987 = T.W., *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Torino, Centro studi piemontesi, pp. 91-99.
- Zoppi 2012 = M.Z., *Raccontare è monotono. Il ritmo della prosa in FERIA d’agosto di Cesare Pavese*, ACME, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli studi di Milano, vol. LXV, fascicolo III, pp. 202-220.