

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

PENOMBRE CALEIDOSCOPICHE.

LA TERRA E LA MORTE DI CESARE PAVESE: PROPOSTE INTERPRETATIVE

Marilina Di Domenico

«Poesia è, *ora*, lo sforzo di afferrare la superstizione – il selvaggio – il nefando – e dargli un nome, cioè conoscerlo, farlo innocuo. Ecco perché l'arte vera è tragica – è uno sforzo.

La poesia partecipa ad ogni cosa proibita dalla coscienza – ebrezza, amore, passione, peccato – ma tutto riscatta con la sua esigenza contemplativa cioè conoscitiva».¹

«la poesia non è un senso ma uno stato, non un capire ma un essere»²

Abstract

Il saggio presenta come oggetto di analisi la raccolta poetica di Cesare Pavese dal titolo *La terra e la morte*, dedicata a Bianca Garufi. Silloge complessa e fortemente simbolica di cui si cerca di fornire possibili ulteriori spunti di lettura. Pone altresì attenzione alla dimensione simbolica della campagna in relazione al personaggio femminile, tema noto nella scrittura di Pavese; interessante, al riguardo, si scorge un affascinante parallelismo tra Neruda e Pavese. Il saggio si propone come viaggio tra le liriche della raccolta alla scoperta dell'identità dell'interlocutrice misteriosa a cui Pavese si rivolge.

The essay has as its object of analysis of the Cesare Pavese's anthology of poetry, entitled *La terra e la morte* and dedicated to Bianca Garufi. It is a complex and highly symbolic poetry, of which we try to provide possible further points of reading. It also pays attention to the symbolic dimension of female character, known theme in the writing of Pavese; interesting, in this regard, is a fascinating parallelism between Neruda and Pavese. The essay presents itself as a journey through the poems of the collection to discover the identity of the mysterious interlocutor to whom Pavese turns.

Parole chiave

Simbolo, Pavese, Donna/frutta/terra, Arte

Contatti

marilina.didomenico@istruzione.it

Alla poesia-racconto della prima raccolta poetica *Lavorare stanca* del '36 si affianca un lirismo più filiforme, ancor più intimistico³ e cromaticamente semantico, appartenente alla raccolta che Pavese avrebbe

¹ C. PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 2012, (2 settembre 1944), pp. 290-291.

² Ivi, (20 febbraio 1946), pp. 308-309.

³ «L'idea della poesia – racconto viene sostituita nella nuova raccolta con la creazione di una poesia più filosofica e di carattere intimo e personale, che si distingue per la sua vocazione all'autoanalisi per far riflettere i suoi sentimenti più intimi. Nella concezione del mondo di Pavese, il problema dell'autocostruzione e dell'automiglioramento personale un posto importante. Il binomio donna-terra porta in sé il ritmo inesorabile della fecondità e della morte.» si

dedicato alla Garufi dal titolo *La Terra e la morte*, composta nel '45 e pubblicata per la prima volta nel 1947 sulla rivista «Le tre Venezie». La silloge potrebbe essere paragonata ad un mosaico incompleto ed enigmatico in attesa di rivelare l'immagine segreta che si cela tra i versi. Una volta ricongiunte le tessere, che possono talvolta rivelare suggestioni inattese, sembrerebbe infatti che numerose siano le immagini misteriose che si nascondono dietro l'interlocutrice a cui Pavese si rivolge: una donna, la terra, l'Arte o la poesia stessa?

Anche tu sei collina⁴
e sentiero di sassi⁵

Partendo proprio dall'*incipit* della silloge, prima di iniziare il percorso alla scoperta dell'interlocutrice misteriosa, si propone una brevissima lettura in parallelo tra alcune liriche di Pablo Neruda tratte da *Veinte Poemas del Amor y una Canción desesperada*, raccolta pubblicata nel 1924, e le poesie di Cesare Pavese. Interessanti, infatti, risulterebbero essere i frequenti parallelismi che si possono cogliere tra le poesie, dalle quali sembrano emergere suggestive analogie e affinità simboliche. Anche l'*incipit* della poesia di Neruda, infatti, «Cuerpo de mujer, blancas collinas» conduce alla figura femminile, contemplata nella sua pura nudità, che diviene metafora sostitutiva dell'immagine della terra, come le figure femminili dei romanzi pavesiani, si pensi, ad esempio, a Concia ne *Il carcere* oppure a Gisella in *Paesi tuoi*, mentre l'uomo rappresenterebbe il contadino rude, sfiancato dalla fatica, che rende fertile la donna/terra «mi cuerpo de labriego salvaje te socava y hace saltar eh hijo del fondo de la tierra» e l'uomo rappresentato da Neruda si forgia come un guerriero, che ha vagato solitario prima di godere del nettare di vita, prima di giungere alla sua collina:

Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia!
Ah las rosas del pubis! Ah tu voz lenta y triste!
Cuerpo de mujer mía...

Si dipanano, inoltre, tra i versi del poeta cileno altre suggestioni di rimando, come ad esempio, l'immagine della finestra, altro simbolo dinamico presente sia nelle liriche di Pavese, soprattutto nella raccolta *Lavorare stanca*,⁶ sia nei romanzi, presenza – ponte che nella poesia di Neruda schiude al tramonto sui monti: «Hemos perdido aun este crepúsculo. / He visto desde mi ventana la fiesta del poniente en los cerros lejanos (Abbiamo perso anche questo crepuscolo / Ho visto dalla mia finestra la festa del tramonto sui monti lontani)», similmente si legge in Pavese:

IX
Oh immensità, dolcezza del crepuscolo
su questa larga valle! Le colline
imbruniscono lontano e ad occidente
Una striscia più limpida, infocata
si stende sopra i monti. In alto il cielo
è pallido, leggero e già una stella
vi spunta tremolante... Oh, qui, nell'erba
potermi addormentare in questo sogno!

veda M.B. ANDINO, *La terra, le parole e la morte* in A. CATALFAMO (a cura di), *La stanza degli specchi, Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro*, I Quaderni del CE. PA. M., Santo Stefano Belbo 1978, pp. 143-147.

⁴ P. NERUDA, *Poesie d'amore e di vita*, Le fenici, Parma 2010, pp. 6-41.

⁵ PAVESE, *La terra e la morte* in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino 2014.

⁶ V. CAPASA, *Paesaggio e conoscenza* in «*Lavorare stanca*» di Cesare Pavese, in «Otto/Novecento. Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria», XXX, 2, maggio/agosto 2006, pp. 118-124. «Il mistero inteso da Pavese emerge sempre come prospettiva sterminata suscitata dalla materialità delle cose, e non come dimensione altra, separata dalla materialità. L'occasione è sempre concretissima: si tratti della collina, della donna, della finestra, «lo sguardo gettato oltre i confini di uno spazio determinato è un primo momento, il più elementare, ma il più suggestivo, dettato com'è da un particolare fisico isometrico che invece di chiudere un non – finito lo promette (Basile). Ci sono cose che diabolicamente “si frammettono prima del mare” e sono le colline. Questo non significa soltanto che il protagonista del racconto deve attraversare le colline prima di raggiungere il mare, ma anche che l'uomo incontra un presente tremendo, fatto di fastidio, noia e dolore».

La presenza del vento, che ritroviamo anche in Pavese, soprattutto nelle poesie degli esordi, compare in modo frequente nelle liriche di Neruda «Viento que levanta en rápido robo la hojarasca y desvía las flechas latientes de los pájaros / Viento que la derriba en ola sin espuma y sustancia sin peso, y fuegos inclinados (Vento che rapina fulmineo le foglie secche / e devia le frecce palpitanti degli uccelli. / Vento che le travolge in onda senza spuma / e sostanza senza peso, e fuochi inclinati)», la medesima immagine di un vento tormentoso e sconvolgente:

VIII

Un verde torbido riveste i colli
che salgono su al cielo entro le nubi
grigie ed il sole ch'è quasi al tramon[to]
spunta e riluce in una plaga azzurra.
Buffi di vento, carichi di odore
del verde umido e fresco, tra le foglie
passano e le sconvolgono, gagliardi
le tormentano, freddi, senza posa.

Altre possibili affinità simboliche si possono rintracciare nell'associazione dell'immagine delle onde alla donna fuggevole, una donna irraggiungibile che fu sempre tormento: «Es en ti la ilusión de cada día / Llega como el rocío a las corolas. / Socavas el horizonte con tu ausencia. / Eternamente en fuga como la ola. (È in te l'illusione di ogni giorno / giungi come la rugiada sulle corolle. / Scavi l'orizzonte con la tua assenza. Eternamente in fuga come l'onda) e il binomio donna-mare⁷ attraversa sia le liriche pavesiane sia i romanzi, si pensi a Clelia, protagonista de *La spiaggia*. Simbolo a cui si affianca la luna, un'altra presenza costante dalla simbologia complessa, i ritmi lunari e acquatici sono orchestrati dallo stesso destino; comandano la comparsa e la scomparsa periodica di tutte le forme, danno al divenire universale una struttura ciclica. Per questo, fin dalla preistoria, il complesso Acqua-Luna-Donna era percepito come il circuito antropocosmico della fecondità⁸: «Aquí te amo / En los oscuros pinos se desenreda el viento. / Fosforece la luna sobre las aguas errantes. / Andan días iguales persiguiéndose. / Solo. / A veces amanezco, y hasta mi alma está húmeda. / Suena, resuena el mar lejano (Qui io ti amo. / Tra pini scuri)». Anche l'immagine dei pini ricorre in Pavese tra le poesie giovanili: «M'accarezza sul volto un vento tiepido / che mi giunge tra i

⁷ G. SAVOCA - A. SICHERA, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Olschki, Firenze 1997, p. XXXIII. «Il tema del mare è centrale in una delle poesie del confino, *Donne appassionate*, che presenta appunto una scena di ragazze riunite sopra una spiaggia, che vivono col mare un rapporto di attrazione – repulsione: temono di essere «viste» dagli occhi del mare e catturate dalle alghe, che – come fossero mani – ghermiscono i corpi nudi, e intanto soggiornano nei suoi pressi e «tentano» anche il bagno. Che si tratti di una metafora dell'iniziazione sessuale ci viene confermato dal *Carcere*, il romanzo del confino, dove si narra esplicitamente della spiaggia appartata delle ragazze di Brancaleone, appunto a motivo della loro ritrosia ad essere toccate dall'uomo. D'altra parte, ne *La spiaggia*, Clelia «tradisce» i suoi uomini bagnandosi in mare rigorosamente da sola. In *Primo amore* la simbologia dell'acqua viene utilizzata in maniera trasparente per indicare il potere sessuale dell'uomo, che Berto deve imparare a padroneggiare per diventare adulto. [...] In *Schiuma d'onda*, poi, il mare è metafora dell'inesausto affanno del desiderio, ma rappresenta anche l'elemento vitale in cui è dato sciogliersi dolcemente e scomparire (probabile influsso whitmaniano)». F. BALDINOTTI, *Di quei giorni mi ricorderò sempre. Desideri e lontananze in Cesare Pavese*, M. Pagliani Editore, Firenze 2016, pp. 31-43: «Si tratta di un *topos* ricorrente nelle liriche, quanto nelle opere in prosa. Elemento ancestrale, fluido di vita ed essenza dello sguardo, il mare si attesta un po' come *vox media* identificandosi talvolta con il senso di estraneità, alienazione e indifferenza, talaltra con l'anelito e la speranza. Ed è evidente ancora l'influenza leopardiana: il mare come infinito e infinita attesa [...] e, al contempo si traduce in dissolvimento di sé [...]. Dal mare, dunque, Pavese aspetta una rivelazione dura a manifestarsi che, certo, a volte può coincidere con l'immagine femminile secondo un *topos* classico nell'elegia, quello, appunto, della fanciulla che viene dal mare: *nempe ad utroque mari iuvenes, ab utroque puellae/venere* [Ovidio, *Ars. am.* I, I 173 e ss]. Anche il paragone tra la propria passione e il mare con le sue tempeste è presente spesso nella tradizione elegiaca; la donna è mutevole e volubile, i suoi capricci fanno di ogni relazione un'ardua traversata, l'uomo è in balia di un destino che spesso non riesce a controllare. [...]». Interessante il contributo della Baldinotti, che ripercorrendo le liriche giovanili, individua continui elementi di contatto tra il mondo dell'elegia classica e le poesie giovanili di Pavese; inoltre «l'elemento acqua, il mare nello specifico, attribuisce alla figura femminile la valenza archetipica della madre: l'acqua del mare trascolora nel fluido amniotico del sentimento primo, quel sentimento ineliminabile d'amore che trattiene il bambino nel grembo materno, un rapporto d'unione che si profila come insostituibile e si attesta come identitario e idealizzato».

⁸ M. ELIADE, *Le Acque e il simbolismo acquatico* in *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, pp. 169-194.

pini, cupi, ritti / sul cielo pallido crepuscolare» «si srotola il vento / Brilla la luna su acque erranti. Passano giorni uguali, inseguendosi l'un l'altro. Solo. / A volte mi alzo all'alba e persino la mia anima è umida. / Suona, risuona il mare lontano)». Sebbene l'evoluzione della lirica di Neruda conduca ad un notturno da sogno dove i pini illuminati cantano il nome dell'amata, anche se la notte potrebbe suggerire campi semantici più complessi, non lascia del tutto indifferenti questa immagine di un uomo solo presso un porto, presso il mare, che riflette... «Se fatiga mi vida inútilmente hambrienta / Mi hastío forcejea con los lentos crepúsculos (Si stanca la mia vita inutilmente affamata / la mia noia lotta con lenti crepuscoli)» e pare alludere ad una monotonia del quotidiano e alla vacuità della lotta quotidiana, conducendoci così alle pagine di *Lavorare stanca*, e, più precisamente, alla lirica *Lo steddazzu*: «Non c'è cosa più amara che l'inutilità. La lentezza dell'ora è spietata, per chi non aspetta più nulla». Anche tra le poesie giovanili di Pavese troviamo, tra le immagini, protagonista la luna, che diviene poi simbolo immaginoso e dinamico tra le scritture in prosa:

X

Per la gran notte sol rompe il silenzio
 lo strider rauco e tremulo dei grilli.
 Alberi scuri m'avvolgono intorno
 e azzurrina risplende nel ciel pallido
 la luna che sui colli, tutti boschi,
 getta il suo lume come un velo lieve.
 Oh, chi sa mai che illumina lassù,
 sopra le vette, dove le radure
 s'aprono solitarie tra le piante?

E in relazione alla luna, ovviamente si accosta l'immagine parlante della notte: «Eres como la noche, callada y constelada (Sei come la notte, silenziosa e stellata)». Per concludere questo brevissimo e suggestivo incontro tra Pavese e Neruda si riporta poi, solo in traduzione, un componimento dove interessante appare la mimesi tra la donna e la natura: «Bimba bruna e flessuosa, il sole che fa la frutta, / quello che riempie il grano, / quello che piega le alghe, / ha fatto il tuo corpo allegro, i tuoi occhi luminosi / e la tua bocca che ha il sorriso dell'acqua. / Un sole nero e ansioso si attorciglia alle matasse / della tua nera chioma, / quando allunghi le braccia. / Tu giochi con il sole come un ruscello / e lui ti lascia negli occhi due piccoli stagni scuri. / Bimba bruna e flessuosa, nulla mi avvicina a te. / Tutto da te mi allontana, come dal mezzogiorno. / Sei la delirante gioventù dell'ape, / l'ebbrezza dell'onda, la forza della spiga. / Eppure il mio cuore cupo ti cerca, / e amo il tuo corpo allegro, la tua voce disinvolta e sottile. / Farfalla bruna dolce e definitiva / come il campo di grano e il sole, il papavero e l'acqua». Come scrive Giuseppe Conte «si instaura quel cortocircuito tra carne e natura, tra corpo e cosmo, tra sensualità individuale e anima delle cose che fa la grandezza di Neruda. Il poeta canta con un dispiego di energie poetiche immense, continue, brucianti: il corpo diventa mare, gli occhi appaiono "oceanici", la luce è dappertutto ventosa e a vortici. L'eros qui è davvero una comunione panica con l'essenza del linguaggio e del cosmo, come in questi versi memorabili: «Voglio fare con te / quello che la primavera fa con i ciliegi», tuttavia Neruda è sudamericano, e l'America della poesia è Walt Whitman, l'Omero di Manhattan, il cantore della democrazia e dell'amore e della potenza ineludibile della natura e dell'anima, autore su cui Pavese scrisse la sua tesi di laurea. Soprattutto nel *Canto generale*, dopo qualche anno di prove in cui aveva sperimentato un surrealismo piuttosto ermetico a calamitarlo, Neruda si mette sulla lunghezza d'onda dell'autore di *Foglie d'erba*».⁹

Entrambi i poeti quindi, pur seguendo itinerari profondamente diversi, paiono incontrarsi nel solco di una scrittura che trova la sua linfa nell'Omero di Manhattan. Per concludere con una suggestione, straordinariamente intrecciati appaiono questi versi:

Tutto hai inghiottito, come la lontananza. / Come il mare, come il tempo.
 Tutto in te fu naufragio! (Neruda)

Tutto accogli e scruti / e respingi da te / come il mare. Nel cuore hai silenzio, hai parole inghiottite. Sei buia.
 (Pavese)

Riprendendo, dunque, l'interrogativo posto all'*incipit* di questo lavoro, si cerca di seguire l'intarsio poetico tra le liriche pavesiane. Le poesie della raccolta *La terra e la morte* si dipanano tra le scritture

⁹ NERUDA, *Poesie d'amore e di vita*, cit., pp. 6-7.

dell'autore e vi ricorrono temi e ombre di linguaggi mitologici sottesi. La raccolta si apre con un ipotetico colloquio; l'utilizzo del pronome personale «tu» si impone reiterato e differisce dal tono di *Lavorare stanca*. Il poeta instaura, infatti, un intimo colloquio con una misteriosa interlocutrice; essa si plasma quale entità imperturbabile, imperitura ed eterna; si potrebbe pensare ad un talismano montaliano... Pavese avrebbe scritto qualche tempo più tardi a proposito delle *tentazioni di uno scrittore* dell'importanza della comunicazione e di ricercare una presenza che possa accogliere quel sé che si racconta: «Aver scritto qualcosa che ti lascia come un fucile sparato, ancora scosso e riarso, vuotato di tutto te stesso, dove non solo hai scaricato tutto quello che sai di te stesso, ma quello che sospetti e supponi, e i sussulti, i fantasmi, l'inconscio – averlo fatto con lunga fatica e tensione, con cautela di giorni e tremori e repentine scoperte e fallimenti e irrigidirsi di tutta la vita su quel punto – accorgersi che tutto questo è come nulla se un segno umano,¹⁰ una parola, una presenza non lo accoglie, lo scalda – e morir di freddo – parlare al deserto – essere solo notte e giorno come un morto».¹¹ Premessa doverosa per iniziare un possibile percorso di identificazione della presenza a cui il poeta si rivolge nella raccolta. Se nel maggio del '45 in *Ritorno all'uomo* Pavese scriveva: «Andremo se mai verso l'uomo. Perché questo è l'ostacolo, la crosta da rompere: la solitudine dell'uomo, di noi e degli altri sono uomini quelli che attendono le nostre parole»,¹² se la crosta è la solitudine e l'incomunicabilità, quale volto può assumere l'interlocutrice? A chi si sta rivolgendo Pavese? L'immagine della terra diviene presenza dominante, simbolo immaginoso e dinamico per eccellenza, in essa il mito vive una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture:

Terra rossa terra nera / [...] certa come la terra, / buia come la terra¹³

Tu sei come una terra / che nessuno ha mai detto.¹⁴

C'è una terra che tace / e non è terra tua. / È una terra che attende / E non dice parola. / È una terra cattiva. / Sei la terra e la vigna.¹⁵

Hai viso di pietra scolpita, / sangue di terra dura, / sei venuta dal mare. / E sei come le voci della terra¹⁶
Sei la terra e la morte¹⁷

Infatti, – come si può osservare –, in cinque delle nove liriche, che compongono la silloge, compare l'immagine della terra¹⁸ che conferisce, inoltre, il titolo alla raccolta. In *Terra rossa terra nera*, lirica che apre la silloge, l'*incipit* sembrerebbe alludere proprio alla Madre – Terra, come parabola mitologica di un discorso eterno, e all'immagine di una terra in cui *Ἔρως* e *Θάνατος* si fondono e si plasmano in un moto costante ed imperituro, si affianca l'altra presenza simbolica e sempre presente nella produzione pavesiana,

¹⁰ «Il segno umano più reale è la carità. Magari confusamente presentito in alcune circostanze, come un particolare incontro con una donna o con un amico» si veda F. PIERANGELI, «Un segno umano», *i simboli, il dono della creatività. Rileggendo il «Mestiere di vivere»* in AA.VV., «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, pp. 271-279.

¹¹ PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 2012, pp. 317-318.

¹² ID., *Ritorno all'uomo*, in «L'Unità» di Torino, 20 maggio 1945, poi in ID., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, pp. 198-199.

¹³ PAVESE, *La terra e la morte in Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino 2014, p. 11.

¹⁴ Ivi, p. 12.

¹⁵ Ivi, p. 13.

¹⁶ Ivi, p. 15.

¹⁷ Ivi, p. 22.

¹⁸ Lo studioso Cillo, riflettendo sulla raccolta, si sofferma non sulle differenze di carattere metrico, quanto sulla presenza di una dimensione nuova, una "sintesi in versi", che «invece di teorizzare e di enunciare, in questi versi vuol suggerire, a chi legge, i propri enunciati, le proprie conclusioni», una sintesi pericolosamente suggestiva, dove continuano ad esser posti sulla scena: il mare, la campagna, le piante, le colline e quella che per Cillo è la grande protagonista, ovvero la donna, «figura ambigua [...] che conserva una sua drammatica vitalità, una capacità di dispensare gioie e dolori, anche quando è fatta di paesaggio» e sebbene questo paesaggio si animi di simboli, questi ultimi trovano, non nella cultura mitologica, ma in se stessi «la propria sostanza mitica, divengono gli emblemi di una mitologia non presupposta, ma *in fieri*. Qui non ci sono i "bei nomi": c'è la terra, con tutte le sue implicazioni, rimane sempre simbolo di se stessa» e alla terra si contrappone il mare, ed è come se la donna racchiudesse in sé la duplice valenza semantica ovvero «la durezza della terra con cui l'identifica Pavese, e pure l'anelito verso una realtà diversa e mai conquistata, insondabile e misteriosa più della campagna notturna, perché fatta di più sfuggente sostanza. Come la donna, il mare è, sotto un altro aspetto, l'invito all'evasione, la tentazione di abbandonare il terreno dei problemi reali, a lasciarsi andare a un abbraccio insidioso e fallace». C. GIOVANNI, *La distruzione dei miti*, Nuove Edizioni E. Vallecchi, Firenze 1972, pp. 146-152.

ovvero il mare. La figura a cui il poeta si rivolge sembra ergersi come una divinità greca dalle acque del mare. Nel *Mestiere* il 27 novembre del '45 Pavese avrebbe annotato:

Afrodite è “venuta dal mare”¹⁹

Essa proviene dal *verde riarso*, quest'ossimoro sinestetico conduce ad un abisso semantico complesso; da un lato, il timbro vibrante pare suggerire l'immagine del mare d'estate, quello sfavillio delle acque marine plasmate dal bruciante sole estivo, dall'altro, invece, sembrerebbe alludere al letto di un falò estivo: un rito²⁰ ancestrale tra parole antiche, fatica sanguigna e gerani tra i sassi, dove permane e si stilla sottesa l'ombra amorfa e lontana di un sanguigno e inquietante mistero:

non sai quanto porti
di mare parole e fatica²¹

L'andamento complesso e anacolutico dei versi potrebbe condurre alla possibile duplice lettura del verbo “porti”: si potrebbe, infatti, pensare che il poeta alluda anche all'immagine simbolica del porto.²²

¹⁹ PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, cit., (27 novembre 1945), p. 303; «il tu femminile ricorrente e la sostanziale continuità tra le nove liriche permettono di fare rientrare *La terra e la morte* nel genere dell'inno, soprattutto se paragonato all'inno antico omerico *Ad Afrodite*, o al lucreziano *Inno a Venere*. Il problema conoscitivo, presentato come un fallimento strutturale della parola e del linguaggio, che emerge ogni qual volta vi ci si affida, segna per Pavese anche la coscienza della morte, che resta la vera nota dominante, espressa nel titolo, di tutto il poemetto. Morte come culmine dell'irrappresentabilità dell'esperienza umana che si riflette in ogni frangente dell'esperienza poetica. Nel caso de *La terra e la morte* si può affermare che la “strategia di differimento” adottata da Pavese consista nella scelta del mito di Afrodite, dea dai cento nomi, che, nella mitologia greca, soprattutto nella versione esiodea, svolge una funzione potentemente genetica. Il nesso tra *Figlie del sole* (Kerényi) e *La terra e la morte* si rivela nella sua portata soprattutto perché permette di comprendere, sulla scorta della comprensione della contraddizione vita – morte, intrinseca nella pratica stessa dello scrivere pavesiano, tutta l'aggettivazione e l'oggettivazione del tu afferente all'area semantica lunare – ctonia, di per sé estranea al mito in questione» per un approfondimento, si veda D. FERRARI - N. MARAI, *Tra mythos e Logos: l'origine in Cesare Pavese*, in *Quaderni del '900*. Atti del Convegno Lotte di giovani: dialoghi con Pavese, III, 2003, (a cura di L. Vitali), Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa/Roma, pp. 61-71. Si può leggere nei *Dialoghi*: «Saffo: Là balzò dalla schiuma quella che non ha nome, l'inquieta angosciosa, che sorride da sola. / Britomarti: Ma lei non soffre. È una gran dea. / Saffo: E tutto quello che si macera e si dibatte nel mare, è sua sostanza e suo respiro.» (PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Mondadori, Verona 1974, pp. 75-79).

²⁰ «L'odore schiumoso di macerazione che è il salmastro della campagna. (20 luglio 1944). Cadere dal fico e giacere nel sangue (13 luglio II) non è selvaggio in quanto evento, ma diviene tale / se veduto come legge della vita. Che il sangue sgorgi, in un modo o nell'altro, a torrenti sulla terra, che naturalmente le bestie si divorino, e che il caduto non abbia diritti da invocare, questo è selvaggio perché il nostro sentimento naturale condanna la natura che nella sua impassibilità sembra celebrare un rito – essere lei superstiziosa. Superstizione è ogni teodicea insufficiente. Quando una giustificazione di Dio è superata, diventa superstizione. Il giusto, finché giusto, è naturale (23 agosto 1944). La natura impassibile celebra un rito; l'uomo impassibile o commosso celebra i suoi riti più spaventosi; tutto ciò è superstizione soltanto se ci giunge come ingiusto, proibito dalla coscienza, selvaggio. Quindi selvaggio è il superato dalla coscienza. Fin che (*sic*) crediamo nella superstizione non siamo superstiziosi. Essa è perciò essenzialmente retrospettiva – regno della memoria – acconcia a diventare poesia. Come il male, che è sempre del passato – rimorso. Mentre l'attività, che è il regno del presente, è il bene. Ma donde nasce che l'esercizio della memoria è un piacere, un bene? (26 agosto 1944) *La natura impassibile* è forse semplicemente un complesso di riti da noi superati, la più antica delle superstizioni con cui l'universo tentò di giustificarsi. Essa fu tale per l'istinto, che si fondò sulle sue leggi e ne trasse ragione di vita. Poi, con l'avvento dello spirito la natura divenne arbitrio, volontà divina, e i riti vi s'informarono. Ora è tornata legge, meccanismo – ecco perché l'istinto riemerge e il vero rito dei tempi razionalistici è l'arte (...il rituale dell'inconscio istintivo) (1 settembre 1944)», PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, cit., pp. 286-290.

²¹ ID., *La terra e la morte in Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 11.

²² Pensando a Ungaretti, Saba, Montale, Neruda, Pavese – solo per fare qualche esempio – si potrebbe parlare di «Uomini di confine», un confine reale e metaforico che intride le complesse esistenze dipananti da un molo con l'orizzonte indecifrabile di fronte... e allora l'immagine del porto compare e scompare tra le loro scritture. G. UNGARETTI, *Il porto sepolto*, in *L'Allegria* (1916) «Non ne sa nulla. Quella mia città si consuma e s'annienta d'attimo in attimo. Come faremo a sapere delle sue origini? Non ne sa nulla, non ne rimane altro segno che quel porto custodito in fondo al mare»; U. SABA, *Ulisse*, in *Mediterranee* (1945/46), «Oggi il mio regno è quella terra di nessuno. Il porto / accende ad altri i suoi lumi; me al largo / sospinge ancora il non domato spirito, / e della vita il doloroso amore.», il tema del viaggio come metafora emblematica dell'esistenza, con le sue bellezze e le sue insidie, «Amami la verità che

Seguendo la parvenza di questa misteriosa figura, che si plasma dal verde riarso recando con sé parole e fatica, giunge alla mente l'Afrodite, «l'inquieta angosciosa, che sorride da sola», di cui parla Saffo nei *Dialoghi con Leucò*,²³ colei che non ha nome, che sembra non soffrire e al contempo esser essa stessa natura di tumulto e inquietudine, ma che appare indifferente; sistematicamente Pavese, infatti, reitera l'avverbio di negazione «Non»; la proliferazione delle negazioni, presente anche nella raccolta *Lavorare stanca*, sembra rimarcare la solitudine dell'uomo e l'incomunicabilità del parlante:

Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgerà dal fondo
come un frutto tra i rami²⁴
Tu non muti²⁵

Tu non dici parole.
C'è una terra che tace
e non è terra tua.

Tu non sai le colline
dove si è sparso il sangue²⁶

Sei riarso come il mare,
come un frutto di scoglio,
e non dici parole
e nessuno ti parla

Tu non sei più²⁷

Sembra quasi ricondurci al segreto ungarettiano, che il poeta tenta invano di recuperare, a quella «verità che giace sul fondo» per Saba... alla parola non detta, che resta inesorabilmente indecifrabile.

Tu ricca come un ricordo,
come la brulla campagna,
tu dura e dolcissima
parola

Si tenta dunque di seguire questa lenta creazione, che dall'inchiostro si forgia in immagine e pare alludere di volta in volta ad una sembianza simbolicamente nuova, ad una misteriosa interlocutrice. Nuovamente il poeta si rivolge a questa figura, che pare indifferente rispetto alle parole e alle fatiche recate agli uomini; tuttavia, se nel dipanarsi del componimento vediamo una doppia similitudine, che la vede prima come un ricco ricordo e successivamente come una campagna selvaggia e incolta, la metamorfosi sembra completarsi prendendo la forma stessa della parola, che pare sfuggire all'uomo e al poeta; anch'essa descritta per la sua natura antitetica, ossia dura e dolcissima, giovane e antica al contempo; antica per aver visto sangue e barbarie, giovane come un frutto, che simboleggia la ciclicità delle stagioni (ricordo e stagione). Tuttavia come il magma che ribolle creando in superficie sempre forme nuove, continuamente, così la filiforme lirica pavesiana diventa rivolo in perenne trasformazione ed è come se la metamorfosi fuoriuscisse dai versi e creasse un movimento circolare, infatti, è nuovamente la Natura ad essere protagonista del verso, ed è essa a placare il vento durante l'estate agostana («il tuo fiato riposa sotto il cielo d'agosto»), ma la mimesi s'interrompe ed il paesaggio pavesiano, come di consueto, nasconde e rivela un oltre da sé. Pertanto è come se la Natura descritta acquisisse nuovamente sembianze umane attraverso le dinamiche di personificazione del respiro e dello sguardo; quest'ultimo, elemento ricorrente nelle liriche della raccolta:

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

giace al fondo, / quasi un sogno obliato»; PAVESE, *I mari del Sud* (1930), «Un inverno a mio padre già morto arrivò un cartoncino con un gran francobollo verdastro di navi in un porto e auguri di buona vendemmia».

²³ PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 78.

²⁴ Id., *La terra e la morte in Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 12.

²⁵ Ivi, p. 15.

²⁶ Ivi, p. 16.

²⁷ Ivi, p. 20.

Di salmastro e di terra
hai le vene, il fiato.²⁸

Sempre vieni dal mare
e ne hai la voce roca,
sempre hai occhi segreti
d'acqua viva tra i rovi,
e fronte bassa, come
cielo basso di nubi.²⁹

Che cos'è che «vive e rivive senza stupire»? A chi si rivolge Pavese? Dove vuole condurre – se vuole, – il suo ipotetico lettore? La Natura madida di riti ancestrali si schiude tra gli amplessi lunari come «frantoio antico di stagioni» e rituali ancestrali, dicotomicamente certa e buia come la terra e la vita umana; dunque, nuovamente sembra creare una circolarità d'intenti, che dall'immagine della terra rossa e nera si dipana fino a confluire nell'immagine del braciere. Rappresentazione, quest'ultima, che riporta alla mente l'entroterra contadino, semanticamente densa diventa quindi l'analogia conclusiva tra le mani di sua madre e la conca del braciere; tuttavia il poeta ancora non svela al lettore l'identità della sua interlocutrice. Suggestiva ancora risulta essere l'immagine del «frantoio di stagioni e di sogni che alla luna si scopre antichissimo», cos'è che può essere antico, passato e presente al contempo, e può ri-vivere una seconda volta se non il mito? Mitica è quell'immagine verso la quale il poeta torna sempre come qualcosa di unico, poiché essa simboleggia tutta la sua esperienza e la poesia stessa cerca sovente di «rinverginarsi», ricorrendo al simbolo, alle memorie di infanzia e ai miti.

XI

Dolce settembre col suo cielo limpido
curvato immenso sopra i campi, pieni
di frutta ben mature! Dolci nubi
rigonfie, miti sparse sull'azzurro!
Sfoghi, 5 settembre 1925³⁰

«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 buttarli chi sa dove. Son fatto di pietra, succhio di frutto, vento. Del limite umano non mi resta che l'istinto di rapprendermi in parole, ma queste non sono più nulla e mi dibatto come un albero o una belva già stata uomo e ora incapace di esprimersi; [...] è una crisi, una sommossa delle facoltà buone che, ingannate da un urto dei sensi, presumono di guadagnare abbandonandosi alle cose. C'è in esse «qualcosa di osceno»³¹ «La poesia, consapevole atto d'invenzione, si ristora nel mito: l'uomo adulto e il poeta affrontano a viso aperto il gorgo per trarne fuori e suggerirne «il tonico potente», che vale come fonte di vita. Il poeta deve confrontarsi con il torbido assoluto per distruggerlo nel chiarificarlo, unica possibilità di attingervi senza perdersi nei labirinti del peccato».³² La seconda lirica presenta sempre un *incipit* con una similitudine:

Tu sei come una terra
che nessuno ha mai detto.
Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgerà dal fondo
come un frutto tra i rami
C'è un vento che ti giunge.
Cose secche e rimorte
T'ingombrano e vanno nel vento.
Membra e parole antiche.

²⁸ Ivi, p. 17.

²⁹ Ivi, p. 19.

³⁰ PAVESE, *Le poesie*, a cura di M. Masoero, Einaudi, Torino 1998, p. 164.

³¹ ID., *Feria d'agosto*, Mondadori, Milano 1982, pp. 207-208.

³² D. PANTONE, *Morte e resurrezione. Una lettura dei «Dialoghi con Leucò»*, in «Levia Gravia», X, 2008, pp. 89-103.

Tu tremi nell'estate³³

Altro elemento significativo che intride tutta la breve raccolta è nuovamente il silenzio, come ne *I mari del Sud* e, non a caso, ne *La luna e i falò*, esso si ammanta di un'aura mitica, senza tempo; silenzio come saggezza, come mistero, come l'ultima stagione della vita. Ripercorrendo le colline delle Langhe, proprio durante l'autunno, quando queste prime liriche furono composte, lo scenario dipinto che si dischiude dinanzi ad uno spettatore in attesa è quello di una terra parlante e muta al contempo. Letti di foglie si distendono lungo le strade, tra le viti...filari di viti sono ben pronti per la metamorfosi antica, ma il soleggiato ben presto, come canto del cigno cederà il posto alla nebbia e al buio invernale. E questa suggestiva attesa «della parola che sgorgnerà dal fondo», non può non coinvolgerci in una allucinata discesa nel gorgo e in una, altrettanto straniante, risalita; condurre, dunque, «a quei balbettii aurorali dove è stata predeterminata la propria vicenda umana, pertanto uscire dal tempo, per capire se stessi»³⁴ e come potrebbe avvenire il riscatto di un'esistenza inautentica, se non con la morte? Albeggia, quindi, e si insinua tra le membra tutta la forza della poesia, che può squarciare il mito e preservarlo; quest'ultimo elemento potrebbe evocare il dialogo tra Mnemosine ed Esiodo:

Mnemosine: Io vengo da luoghi più brulli, da burroni brumosi e inumani, dove pure si è aperta la vita. Tra questi ulivi e sotto il cielo voi non sapete quella sorte. Mai sentito cos'è la palude Boibeide? [...] Una landa nebbiosa di fango e di canne, com'era al principio dei tempi, in un silenzio gorgogliante. Generò mostri e dei di escremento e di sangue. [...] non la mutano né tempo né stagioni. Nessuna voce vi giunge.

Esiodo: Ma intanto ne parli, Melete, e le hai fatto una sorte divina. La tua voce l'ha raggiunta. Ora è un luogo terribile e sacro.

Mnemosine: Non capisci che l'uomo, ogni uomo, nasce in quella palude di sangue? E che il sacro e il divino accompagnano anche voi, dentro il letto, sul campo, davanti alla fiamma? Ogni gesto che fate ripete un modello divino. Giorno e notte non avete un istante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini.³⁵

Anche tu sei collina³⁶
e sentiero di sassi
e gioco nei canneti,
e conosci la vigna
che di notte tace.
Tu non dici parole.

C'è una terra che tace
e non è terra tua.
C'è un silenzio che dura
sulle piante e sui colli.
Ci son acque e campagne.
Sei un chiuso silenzio
che non cede, sei labbra
e occhi bui. Sei la vigna.³⁷

Impenetrabilità e mistero, dunque, in questo crogiuolo semantico perennemente cangiante. Sottesi messaggi affiorano in superficie, impercettibili e inafferrabili; queste foglie bruciate dal sole, che rimuoiono, sembrano diventare membra umane e parole antiche, ma l'uomo in attesa non riesce a comprendere, ne percepisce solo il buio silenzio. Un silenzio che, da un lato diventa simbolo di certezza,

³³ PAVESE, *La terra e la morte in Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 12.

³⁴ PANTONE, *Morte e resurrezione. Una lettura dei «Dialoghi con Leucò»*, cit., pp. 89-103.

³⁵ PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 164-166.

³⁶ «Anche tu sei collina dialoga con *Sera fiesolana*, che ne definisce l'antefatto continuamente evocato grazie ad una ricca trama di riprese lessicali, variamente disseminate nel corpo della poesia, ma non tanto diluite da risultare nel loro complesso indistinguibili. La mole di richiami si addensa troppo insistita per prodursi come una coincidenza accidentale: *Alcyone* è alluso nella sua inattingibilità, meta agognata per la poesia, ma ormai perduta. La distanza da D'Annunzio si apre infatti come un abisso. Il silenzio delle cose che nella *Sera fiesolana* si traduce nell'egotistico "io ti dirò", nella *Terra e la morte* resta congelato in un "chiuso silenzio"» Si veda S. GIOVANNUZZI, *Pavese tra romanzo e angoscia per la perdita della poesia: «La terra e la morte» e «Verrà la morte e avrà i tuoi occhi»* in «*Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba*». *Omaggio a Cesare Pavese*, cit., pp. 243- 279.

³⁷ PAVESE, *La terra e la morte in Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. 13.

ovvero quella fermezza a cui il poeta anela invano per tutta la vita... quel dolce tacere, che è virtù del saggio e dall'altro è omissione di parola che comunica, sospensione della sua funzione comunicatrice, che ribadisce con forza il concreto isolamento dell'uomo. Nella terza lirica il volto poetico pare sostare sull'immagine della vigna, e la misteriosa interlocutrice, che conosce i sentieri tra i sassi, le colline e le vigne... diventa essa stessa la vigna, simbolo antico dei rituali, delle stagioni della terra, simbolo della vita e della morte. L'enumerazione cadenzata ci riporta ad una nenia campestre in cui si fondono sia il tempo dell'attesa di un rito sia la consapevolezza del tempo inesorabilmente perduto; e come la vigna che di notte tace, parimenti la nostra sembianza misteriosa «non dice parole», diventa pertanto silenzio che non svela i segreti, diventa essa stessa la vigna:

Ritroverai parole
oltre la vita breve
e notturna dei giochi,
oltre l'infanzia accesa.
Sarà dolce tacere.
Sei la terra e la vigna.
Un acceso silenzio
brucerà la campagna
come i falò della sera.

«Sono passati giorni sotto i cieli ardenti», nella terza strofa una breve immagine riconduce il lettore alla drammatica realtà della guerra, alludendo ai bombardamenti; tuttavia è solo un battito d'ali, il tutto sembra svanire sul fondo, mentre una promessa nuova appare in superficie «*Ri-troverai*»; i piani temporali sembrano confondersi e il tempo dell'infanzia³⁸ si mescola al presente e lancia un ponte al futuro. Ancora albeggia tra le scritture poetiche l'immagine oraziana dello *spatio brevi*, oltre la vita breve potrebbe nascere una nuova poesia, e allora, dopo l'esperienza tormentosa e, una volta conquistata la maturità, «tacere» sarà dolce, e l'accesa stagione dell'infanzia, l'inquieta e complessa età della ricerca continua, lascerà il posto ad un acceso silenzio, un rito nuovo, simbolo forse di una nuova conquista.

Hai viso di pietra scolpita,
sangue di terra dura,
sei venuta dal mare.
Tutto accogli e scruti
e respingi da te
come il mare. Nel cuore
hai il silenzio, hai parole
inghiottite. Sei buia.
Per te l'alba è silenzio.

Dal cuore della terra intrisa del calore dei falò si delinea dal fondo del mare l'immagine di una roccia, l'interlocutrice misteriosa sembra sempre più irradiare la sua indifferenza... il suo atavico silenzio. Si erge dal mare una divinità dal cuore silente, che si pone in antitesi al chiarore dell'alba, alla speranza dell'alba. L'*incipit*, dunque, del quarto componimento pare nuovamente rivolgersi ad una sembianza umana,

³⁸ La *mitopeia* infantile si concretizza non già nel vedere le cose per la prima volta, bensì nei ricordi, che si possiedono di quell'originaria visione, fondamentale dunque è la seconda volta, una visione di un'unicità passata, che si manifesta come fortemente simbolica e polisemantica proprio attraverso un nuovo incontro, sicché per ognuno di noi esiste una mitologia personale. A tal proposito suggestivo appare il contributo di Domenico Pantone riguardante il mito, egli afferma «l'obiettivo più urgente è per Pavese la distinzione della forma primordiale, norma eterna e atemporale, dalle successive rivelazioni simboliche, esperibili in “una parola, una favola, una fantasia”. Il mito «vive di una vita incapsulata che a seconda del terreno e dell'unione che l'avvolge [...] può esplodere nelle diverse fioriture»: è midollo essenziale, modulo supremo, radice assoluta, e tutti gli accadimenti dell'esistenza e della realtà storica hanno senso e identità in quanto ne costituiscono la «ripetizione». La mitopeia infantile non è fantasia poetica, dunque, ma tendenza ad assumere il segno come simbolo, il quale diviene realtà oggettiva, non certo invenzione. L'uomo civilizzato, in posizione di netta inferiorità rispetto al sentire mitico del bambino come dell'uomo primitivo, è incapace di assumere la rivelazione come verità assoluta. L'incontro con il mito avviene, per l'adulto, attraverso il ritrovamento di quei simboli che le esperienze infantili avevano trasfigurato, riscoperta che costituisce una “seconda volta” e permette di attingere alla sfera dell'«istintivo – irrazionale» si veda PANTONE, *Morte e resurrezione. Una lettura dei «Dialoghi con Leucò»*, cit., pp. 89-103.

emblematico risulta essere l'aggettivo «scolpita». L'immagine della pietra, indicante la durezza, l'indifferenza di un viso che traspare tra le onde, non risulta tuttavia essere brulla e selvaggia, ma appare lavorata, quindi qualcuno l'ha effigiata. Dunque ancora si dispongono in una perfetta e controllata simmetria elementi umani (viso/sangue) in corrispondenza di elementi appartenenti al mondo vegetale e minerale (pietra/terra), conducendo il lettore in un continuo viaggio metamorfico, che continua con l'immagine delle onde sulla sabbia. Immagine che confluisce in quella del mare, la schiuma di mare da cui nacque Afrodite, che sembra accogliere le scritture umane, scrutarle, e infine riportarle a riva e respingerle in un moto indecifrabile e doloroso. Nella lirica, infatti, sono presenti tre azioni significative, ovvero: accogliere/scrutare/respingere, che si dipanano da questa immagine centrale, caricandosi di valenze complesse. Suggestiva l'immagine del nostro *faber*, che nell'atto creativo di un momento esistenziale tormentoso e enigmatico, ci offre della Notte, un'immagine senza tempo, che non può schiudersi all'alba, un'alba – che nella simbolicità dell'ora, come osserva Venturi,³⁹ rappresenterebbe l'ineluttabilità del destino – in cui nulla accadrà – diceva ne *Lo steddazzu* – senza speranza. Il tutto introduce sommesso la seconda strofa, che pare illusoriamente distarsi dal silenzio degli ultimi versi della prima strofa, e l'interlocutrice viene paragonata alle voci della terra, una terra umanizzata ed enigmatica. Prendono forma i riti campestri, che si forgianno nel ricordo, dove scaglie brulle e sinfonie antiche si fondono in una terra ormai buia... ma che non dimentica, e allora «l'urto della secchia nel pozzo / la canzone del fuoco / il tonfo della mela / le parole rassegnate e cupe sulle soglie» confluiscono in un climax ascendente nel grido di un bambino, in un tempo che non passa mai. Tuttavia, anche di fronte al tumulto, l'interlocutrice sembrerebbe rivelare la sua natura immutabile ed eterna, ma anche la sua inquietante indecifrabilità. Le immagini della poesia sembrano suggerire un'antica sinfonia dai suoni alternati, al suono cupo della secchia e della mela si alternano le canzoni e le parole rassegnate e affievolite; immagini queste, come anche la cantina chiusa e la camera buia, ricorrenti in tutta la produzione dell'autore, che attraversano le scritture non solo poetiche, ma anche narrative, sottolineando il magma evolutivo complesso, che soggiace e avvolge un'interiorità prismatica, che diventa *unicum* nel panorama letterario e culturale del Novecento.

Tu non sai le colline
dove si è sparso il sangue

Immaginando un'ipotetica e illusoria cerniera all'interno della raccolta, ipotizzando quindi un centro, che centro non è, la lirica in oggetto, sembra stagliarsi con forza in una nuova dimensione: la guerra e la Resistenza.

È una parentesi dovuta... l'interlocutrice sembra essere indifferente anche al dramma della lotta vissuta/consumata tra le colline; archilochei appaiono i versi anaforici successivi, che nella pluralità dei gesti attribuiti al soggetto rivelano il dramma di chi sente di non aver partecipato alla storia. E dal tumulto di una pluralità in fuga si ergono due immagini indeterminate: «Una donna / ci guardava fuggire. Uno solo di noi si fermò»; che appaiono fermarsi, uno simboleggiante lo sguardo e l'attesa, l'altro la decisione e l'azione, dunque la determinazione e il coraggio di affrontare il nemico. L'uomo che si ferma e combatte incontra inesorabilmente la morte, di lui non resta che un cencio di sangue:

Uno solo di noi
si fermò a pugno chiuso,
vide il cielo vuoto,
chinò il capo e morì
sotto il muro, tacendo.
Ora è un cencio di sangue

³⁹ «Il ruolo di collante del polisindeto, come ben interpreta Coletti, nello Steddazzu è particolarmente importante per poter agganciare il paesaggio all'uomo solo e rivelarne la ripetibilità del gesto che prelude alla sentenza finale. 1. Uomo solo – stelle; uomo solo – falò 2. Stella che vede e cade dal sonno: un'antropomorfizzazione della natura; 3. Alba, preludio della lunga giornata e l'inutilità iterata.» si veda G. VENTURI, *L'inutilità del vivere: per un commento a Lo steddazzu di Cesare Pavese*, Bulzoni, Roma 2011. pp. 135-155; «La stella verdognola si chiarisce nella sua apparizione e nel suo significato ben al di là della pura descrizione del colore, per altro singolare in rapporto con la luminosità delle stelle, nell'annuncio dell'alba. È una citazione di Apocalisse 8, 10 – 11: “Il terzo angelo suonò la tromba e cadde dal cielo una grande stella, ardente come una torcia, e colpì un terzo dei fiumi e le sorgenti delle acque. La stella si chiama Assenzio”. “Il componimento pavesiano si svolge come una visione apocalittica, con puntuali riferimenti al testo biblico: è, in realtà, la ripetizione e la reinvenzione della visione di san Giovanni: un'apparizione della fine del mondo» G.B. SQUAROTTI, *La poesia, il sacro e il pàtinoire*, Gemmarò Editori, Sestri Levante 2009, pp. 110-116.

e il suo nome. Una donna
ci aspetta alle colline

ed è come se dall'altra parte delle colline vi fosse l'*alter ego* pavese che si accusa del mancato appuntamento con la storia, quel doloroso essere sempre spettatore, che racchiude in sé anche il simbolo di una complessa denuncia e il problema dell'*engagement* dell'intellettuale; e nonostante l'individualità di una non azione, sebbene ogni azione intrinsecamente rivela per ogni uomo l'angoscia di fronte al mistero, sembra comparire con forza un pluralismo marcato nelle proposizioni: «tutti quanti fuggimmo / tutti quanti gettammo l'arma e il nome», per definire in modo più netto l'assenza di vincitori durante quell'inutile massacro; anzi, la terra stessa e i corpi diventano denuncia amara e testimonianza dell'inutile tragedia combattuta tra le colline, come si legge nelle parole, affidate da Pavese al personaggio di Corrado, protagonista de *La casa in collina*: «ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicani. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche il nemico vinto è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso. Si ha l'impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi, tenga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli occhi. Non è paura, non è la solita viltà. Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione. Ci sono giorni in questa nuda campagna che camminando ho un soprassalto: un tronco secco, un nodo d'erba, una schiena di roccia, mi paiono corpi distesi. Può sempre succedere». ⁴⁰ Secondo Giovannuzzi, sebbene nella *Terra e la morte* il legame con la guerra e la resistenza trapeli esilissimo, ⁴¹ non si può non tener presente che le liriche *Ed allora noi vili* e *Tu non sai le colline* potrebbero destrutturare dall'interno i modelli poetici coevi all'autore e continuare ad essere opera d'arte e prassi teorica al contempo. E come l'esistenza umana risulta essere solo un piccolo frammento di un caleidoscopio, così la tragicità della guerra e la sua inutilità lascia al lettore solo l'immagine di un cencio di sangue e di una vana attesa ed è come se in un lampo la figura segreta prendesse le sembianze di una donna complessa ovvero la Storia: la quale non può altro che constatare la stupidità umana che nulla ha imparato dagli errori del passato, tuttavia è solo un lampo... l'immagine, infatti, scompare e sfuma successivamente in una nuova parvenza e ai versi "collinari" si intreccia una lirica dal sapore marino e terroso:

Di salmastro e di terra
è il tuo sguardo

Inizia dunque una nuova lirica metafisica che riconduce sempre al rapporto atavico con la madre/terra, rivelando una dimensione metamorfica e mitica al contempo. Una figura femminile terrosa e salmastra pare distendersi tra le pagine, ricordando profumi e sapori antichi, e all'immagine dell'agave e dell'oleandro si affianca l'aggancio sinestetico con un sole e un vento caldi, che sembrano raccogliersi tutti in questa misteriosa sembianza.

sei la voce roca
della campagna, il grido
della quaglia nascosta,
il tepore del sasso.
La campagna è fatica

Ritorna, allora, l'immagine della campagna, non soltanto come simbolo d'infanzia, ma anche come dimensione adulta del lavoro e simbolo della fatica che la terra esige affinché nascano i frutti. Solo la notte sembra concedere un attimo di pace: «sazia» l'immane fatica della vita diurna. ⁴² Sempre più tra i versi si

⁴⁰ PAVESE, *La casa in collina*, Einaudi, Torino 1994, p. 122.

⁴¹ GIOVANNUZZI, *Pavese tra romanzo e angoscia per la perdita della poesia*, cit., pp. 243-279.

⁴² PAVESE, *La Terra e la morte*, cit., pp. 17-18: «Come la roccia e l'erba, / come la terra, sei chiusa; / ti sbatti come il mare. / La parola non c'è / che ti può possedere / o fermare. Cogli / come la terra gli urti, / e ne fai vita, fiato / che carezza, silenzio. / Sei riarsa come il mare, / come un frutto di scoglio, / e non dici parole/e nessuno ti parla».

plasma una sembianza antica e una dimensione notturna dell'esistenza, «ogni volta rivivi / come una cosa antica / e selvaggia, che il cuore / già sapeva e si serra»: la morte.

Ogni volta è uno strappo,
ogni volta è la morte.
Noi sempre combattemmo.
Chi si risolve all'urto
ha gustato la morte
e la porta nel sangue.

E allora noi vili [...]
noi strappammo le mani
dalla viva catena
e tacemmo, ma il cuore
ci sussultò nel sangue,
e non fu più dolcezza,
non fu più abbandonarsi
al sentiero sul fiume –
non più servi, sapemmo
di essere soli e vivi.

Quasi “ulissiano” in quest'ultima strofa, una *climax* ascendente che nel destrutturarsi dalle icone poetiche abituali si afferma come unica denuncia possibile, e alla triplice negazione si pone come unica certezza quella di essere soli e vivi; ma solo dopo aver strappato le mani dalla viva catena, da quella social catena di leopardiana memoria, che se, nel caso di Leopardi, si proietta in una dimensione futura piena di fiducia, qui, in Pavese diviene amara retrospettiva su ciò che è stato... e in una perfetta composizione ciclicamente realizzata la lirica che si apre con l'aggettivo “vili” si chiude con l'aggettivo “vivi”, quasi come ulteriore denuncia dell'inutilità della guerra. Non essere servi del sistema, non combattere una guerra non voluta, scoprirsi soli, con un senso di colpa per non aver tenuto salde le mani nella viva catena, ma riscoprirsi vivi, come unico modo per testimoniare ciò che non deve essere. Raccolta emblematica, dunque, apparentemente giocata sui toni dicotomici tra la terra e la figura misteriosa a cui il poeta fa riferimento (donna/morte/poesia); un abisso latente si dipana e profana la sinfonia del pensiero, che talvolta sembra far emergere dallo specchio una parvenza, talvolta la confonde.

Sei la terra e la morte.
La tua stagione è il buio
e il silenzio. Non vive
cosa che più di te
sia remota dell'alba.

Quando sembri destarti
sei soltanto dolore,
l'hai negli occhi e nel sangue
ma tu non senti. Vivi
come vive una pietra,
come la terra dura.
E ti vestono sogni
movimenti singulti
che tu ignori. Il dolore
come l'acqua di un lago
trepida e ti circonda.
Sono cerchi sull'acqua.
Tu li lasci svanire.
Sei la terra e morte.

3 dicembre 1945

Sembra schiudersi lentamente un'ulteriore effigie, che pare sublimarsi in atto creativo. Ritornerebbe, pertanto, alla mente il concetto della ripetizione, di cui Pavese parla nel *Mestiere*: «La poesia è ripetizione. È

venuto a dirmelo allegro Calvino. Lui pensava all'arte popolare, ai bambini ecc. *Per me è ripetizione in quanto celebrazione di uno schema mitico*. Qui sta la verità dell'ispirazione dalla natura, del *modellare l'arte sulle forme e sulle sequenze naturali*. Esse sono ripetitive (dal disegno dei singoli pezzi – foglie, organi, vene minerali – al fatto che i pezzi sono ripetuti all'infinito). E allora si vince la natura (meccanicismo) imitandola in modo mitico (ritmi, ritorni, destini)». ⁴³ Si potrebbe ipotizzare, dunque, che dalla creta terrestre e dal salmastro canto delle acque si plasmò la misteriosa e indecifrabile protagonista dell'atto creativo; un atto che prevede un lungo e faticoso laboratorio come il poeta stesso descrive nelle pagine del *Mestiere* e nelle lettere. Riuscire a plasmare sulla carta un mistero naturale partendo da un'angoscia umana attraverso il complesso atto creativo; come se l'estasi e il groviglio presenti nello sguardo del poeta prendessero forma nella sua opera. Un laboratorio tormentoso e immaginoso al contempo che pare distillarsi tra le liriche della raccolta ed assumere il volto indefinito e scolpito... dell'Arte⁴⁴: uno spirito che schiude in sé una mimesi più profonda, che si esplica nella vita stessa: «l'unico fiore di questa civiltà prodigiosa nel suo tramonto, che non dimentica ancora e che attraverso alla morte conserva per gli uomini il battito dei cuori umani, è spirito senza volto, l'Arte. Ha l'immortalità e l'immensità della vita, ma ha di più ancora. È la Vita stessa, spogliata dal suo dolore senza risposta». ⁴⁵ E il nostro breve viaggio tra le liriche sembrerebbe lasciarci con questo affascinante, nonché enigmatico, interrogativo: e se fosse la Poesia stessa, dunque, la cangiante interlocutrice misteriosa?

⁴³ PAVESE, *Il Mestiere di vivere*, cit., (17 gennaio 1950), p. 388.

⁴⁴ Pavese scrive così in una lettera a Monti, il 18 maggio 1928: «Lei dice che per creare una grande opera basta vivere il più intensamente e profondamente possibile una qualunque vita reale, ché il nostro spirito ha in sé le condizioni del capolavoro, questo verrà fuori quasi da sé, naturalmente, sanamente, come accade in tutti i fenomeni vitali. Lei vede l'arte, insomma, come un prodotto naturale, una normale attività dello spirito, che avrebbe per carattere essenziale la sanità. No, secondo me, l'arte vuole un tal lungo travaglio e maceramento dello spirito, un tale incessante calvario di tentativi, che per lo più falliscono, prima di giungere al capolavoro, che si potrebbe piuttosto classificarla tra le attività antinaturali dell'uomo. [...] se quest'anima non si è contorta e stravolta e dissanguata, se non è passata per una serie lunghissima di esperienze e queste ripetute fino all'assorbimento intero... se non si è insomma ridotta per le fatiche e l'abuso di atteggiamenti particolari, ad un aspetto fuori di ogni comune e privo di quel gretto ottimismo che porta con sé la naturale sanità, quest'anima non verrà mai a comporre un capolavoro. Per questo l'arte è la più alta delle attività e porta l'uomo più di ogni altra cosa vicino alla divinità: permette di creare esseri vivi. Ed è per questa speranza vertiginosa che io non mi indurrò mai a «pensare ad altro» attendendo che il capolavoro mi nasca bell'e pronto, ma continuerò a logorarmi, a rompermi, e arricchirmi di vita e di mano sicura. Continuerò quest'esperienza malata e antipatica» PAVESE, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 2011, pp. 34-35.

⁴⁵ ID., *Il Mestiere di vivere*, cit., (24 – 27 settembre 1950), p. 416.