Studi e testi alvariani
Collana diretta da Aldo Maria Morace

Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito

(atti del convegno di Marina di Gioiosa,
San Luca, Brancaleone:
26-28 aprile 2002)

a cura di

Aldo Maria Morace e Antonio Zappia



Rubbettino

© 2006 - Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli - Viale Rosario Rubbettino, 10 - Tel. (0968) 6664201
www.rubbettino.it

Un convegno come gemellaggio culturale

ANTONIO ZAPPIA Pres. Consiglio Comunale Caselle Torinese

Tra gli scrittori del Novecento italiano, Corrado Alvaro e Cesare Pavese hanno legato fortemente la realtà territoriale mappanese al mondo della letteratura.

Tutto ha avuto inizio alcuni anni fa quando il Consorzio Intercomunale di Mappano, nato per amministrare in modo omogeneo un vasto territorio che dista solo tre chilometri da Torino, ma diviso ancora in cinque comuni, intitolava una nuova piazza a Cesare Pavese, lo scrittore nato nelle Langhe del cuneese, ma sempre vissuto a Torino.

Il giorno dell'inaugurazione, con la presenza degli Amministratori dei comuni di appartenenza si levarono alti, sulla nuova piazza, i versi delle poesie di Pavese. E per tanti cittadini intervenuti fu un vero e proprio inizio con quella poesia che toccava l'antifascismo, il confino di Brancaleone Calabro e la solitudine notturna vissuta nella grande città. L'interesse fu immediato e di Pavese se ne parlò, da lì a poco, in un convegno che ebbe la partecipazione di studiosi del Nord: il Prof. Marziano Guglielminetti, Laurana Lajolo, Franco Vaccaneo. Dalla Calabria venne a Mappano Gianni Carteri, uno dei più prestigiosi studiosi di Pavese in Calabria. Fu l'inizio di una partecipazione di studiosi per un "gemellaggio culturale", come lo definì la stampa, dei due punti estremi del paese: il Nord ed il Sud nella letteratura.

L'anno successivo si svolse un altro importante convegno, sempre a Mappano, su Corrado Alvaro, lo scrittore di San Luca che tanto rilievo ha avuto nella cultura europea anche come giornalista e inviato speciale de «La Stampa» di Torino, nonché come testimone del capoluogo piemontese negli anni Trenta.

Al convegno di Alvaro la partecipazione degli studiosi è stata più ampia, come risulta dagli atti pubblicati dall'Editore Falzea, aderirono: dall'Università di Torino l'immancabile e prestigioso Prof. Marziano Guglielminetti, Giorgio Bàrberi Squarotti, Nicola Tranfaglia, Giuseppe Zaccaria, Francesca Malara, Pier Luigi Bassignana; dalla

Calabria: Padre Stefano De Fiores, Aldo Maria Morace, Gianni Carteri, Gennaro Mercogliano, Fortunato Nocera.

Furono due giorni intensi di studio per una maggiore e profonda conoscenza dello scrittore che dall'umile terra della Calabria percorse intensamente l'Europa dell'inizio Novecento. Particolarmente significativo è stato il suo soggiorno a Berlino, dal quale tornò con il manoscritto del suo primo libro *Gente in Aspromonte*, un lungo racconto sulla vita dei pastori e la ribellione verso i padroni della terra: una importante ribellione raccontata in quel periodo del regime fascista.

L'importanza di quel convegno ci fece pensare di proseguire nell'iniziale intento per un maggiore approfondimento dei due scrittori che avevano interessato la comunità mappanese e l'area torinese. Venne spontanea l'idea di parlare, a questo punto, congiuntamente dei due scrittori e nacque la considerazione di un convegno in Calabria, un convegno itinerante.

La disponibilità delle Amministrazioni di Caselle Torinese, Santo Stefano Belbo e della Provincia di Torino fu immediata, come pure l'adesione del Comune di San Luca, di Marina di Gioiosa Jonica, di Brancaleone Calabro e della Provincia di Reggio Calabria. L'intento, forte e determinato, è stato quello di togliere, forse ce n'era bisogno, quel velo di oblio che incombe spesso sui grandi della letteratura, con gravi ripercussioni nel mondo della conoscenza e del sapere. Infatti avviene che, in certi momenti, all'estero si studiano intensamente i nostri scrittori, mentre nel nostro paese si dimostra scarso interesse: anche per questo si organizzò il convegno *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*.

L'ampia partecipazione degli studiosi è stata significativa, di grande valore e spessore culturale. Possiamo constatare, dalla pubblicazione degli atti, che i maggiori studiosi di Alvaro e Pavese oggi, hanno preso parte e hanno spiegato al numeroso pubblico l'importanza della letteratura con una testimonianza diretta, come quella di Bianca Garufi su Cesare Pavese.

Tre giorni vissuti intensamente, a Marina di Gioiosa Jonica (in mezzo a tantissimi giovani studenti intervenuti), a San Luca ed a Brancaleone, dove il nome di Cesare Pavese – da oltre cinquant'anni – assume caratteristiche di famigliarità ed i giovani e i meno giovani hanno saputo legare i luoghi di Pavese a quelli di Alvaro (così come dipinti

nella tavola del libro della pittrice torinese Franca Valeria Oliveri, che ha saputo legare quei luoghi raffigurando nella radice dell'albero la struttura amministrativa di Mappano, sede dei primi convegni), caricandoli di una nostalgia intrisa dai ricordi di un tempo; e in questa memoria del presente rivivono le Langhe dalle sfumature verdastre che si sono cristallizzate nei libri di Pavese e le colline dell'aspromontano che digradano, come un sogno surreale, sull'incanto del mare Jonio, ricco di miti e di leggende antiche, in quelle di Alvaro.

È avvenuto così il legame tra i due scrittori del convegno nei simboli di una terra che si riempie degli stessi odori e della stessa solitudine che li ha tormentati entrambi e la scrittura gli ha consentito di uscire, di emigrare altrove. Così Pavese esplora il mondo senza mai abbandonare Torino, mentre Alvaro, con il suo destino di uomo del Sud, diviene cittadino del mondo così intensamente evocato in questo convegno.

Saluto del Sindaco di Marina di Gioiosa Jonica

FRANCESCO MACRÌ

Non posso permettermi saluti e ringraziamenti rituali, e presto capirete il perché. Ma non temete, non ho intenzione di vestire i panni del critico letterario; sarebbe un assai comico travestimento. Intanto, desidero rivolgere a tutti Voi, in particolare a chi ha pensato, voluto e organizzato queste giornate di studi un cordialissimo benvenuto e un grande e sentito grazie, per avere acconsentito di far tappa anche a Marina di Gioiosa Jonica. Ringrazio, inoltre, la Fondazione C. Alvaro, il Centro Studi C. Pavese, la Regione Calabria, i Colleghi Amministratori, piemontesi e calabresi, per avere sostenuto con convinzione questa intelligente iniziativa. Agli illustri Relatori assicuro la riconoscenza di questa Comunità per il contributo prezioso che certamente porteranno agli studi su Alvaro e Pavese, ed anche per il lungo viaggio a cui si sono sottoposti. Questa cittadina, in apparenza, diversamente da San Luca e Brancaleone, non sembra presentare agganci diretti, specifici e immediati con i temi e gli autori che andremo ad approfondire. Ma, appunto, è mera apparenza. A Marina di Gioiosa guardiamo alla cultura come al più speciale, entusiasmante e ricco di futuro degli ambiti di nostra competenza. È vero, come tutti i piccoli Comuni, in specie del Sud, siamo afflitti da mille problemi: in testa, quelli drammatici determinati dalla presenza, diffusa e profonda, di una forte criminalità organizzata, che, dopo essersi modernizzata, si sta pericolosamente inserendo nel sistema economico ed anche in quello politico, arrivando a minacciare i presìdi fondamentali della democrazia; poche le risorse per infrastrutture e servizi; striminzito il personale dei nostri uffici, che, peraltro, andrebbe svecchiato per aprire alle nuove leve, giovani e motivate, esperte di sviluppo locale, urbanistica, organizzazione, informatica, finanza, ambiente. Abbiamo, dunque, il prioritario bisogno di operare affinché si riesca a ribaltare questo quadro non incoraggiante, ricercando strategie concrete ed efficaci di crescita. Alla base di questo grande sforzo cui sentiamo di essere chiamati

pensiamo, forse senza grande originalità, di collocare la cultura come idea forte. In questo settore, conseguentemente, ci stiamo seriamente impegnando: abbiamo avviato un'ampia opera di ristrutturazioni degli edifici scolastici; abbiamo rilanciato la Biblioteca Comunale, intitolandola ad uno storico importante, Mario Pellicano Castagna e arricchendola di libri e attrezzature audio-visive e informatiche; promuoviamo costantemente varie iniziative volte alla diffusione del libro e della lettura; a breve manderemo i nostri studenti a visitare la prossima edizione della Fiera del Libro di Torino e le Langhe di Pavese. Ecco, dunque, perché abbiamo chiesto di essere parte di questo viaggio nella grande tradizione letteraria italiana tra le due guerre. Alvaro e Pavese, uomini e scrittori tra loro certo assai diversi, per temperamento, appartenenza generazionale, esperienza di vita, formazione culturale e artistica, ma accomunati da non poche tematiche: i percorsi struggenti della memoria con i continui ritorni sui luoghi dell'infanzia, le opposizioni similari, individuo/società nel primo, campagna/città nel secondo; l'inventiva e il lirismo, l'osservazione della società. Questi due scrittori si sono idealmente e involontariamente incontrati in questo lembo d'Italia. A poche decine di chilometri da qui Alvaro era nato. Pavese invece vi è giunto perché confinato dal regime fascista tra l'estate del '35 e l'inverno del '36. Qui, dopo un iniziale difficile quanto comprensibile approccio, la sua interiorità sofferente, fragile, sensibilissima si è posta in produttivo contatto con la realtà che la circondava. Oggi, quella realtà è molto modificata, ma, grazie al contributo di ognuno di Voi, stenderemo un filo tra quel tempo e ora, e qualcosa che ci affascinerà troveremo: qualche eco, un nesso, un profumo, un'inquietudine, un volto, un paesaggio.

Concludo. Consentitemi di farlo svolgendo pienamente il mio attuale, ma provvisorio, mestiere di Sindaco di un piccolo paese. Lo faccio utilizzando come uno spot pubblicitario le parole del Pavese di *La luna e i falò:* «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».

Ringrazio tutti ancora una volta, augurando la migliore riuscita dei lavori.

Corrado Alvaro novelliere

Alvaro e il "narrar breve"

ALDO MARIA MORACE

Negli ultimi anni si è registrato un nuovo interesse per la narrazione breve novecentesca, soprattutto per quanto concerne le questioni teoriche, sulla scia degli studi di ambito angloamericano dedicati alla *short story*. Questo interesse trova una valida giustificazione in quella ipotesi interpretativa che fa di questa tipologia narrativa – in evidente contrapposizione alle forme più o meno canonizzate della narrazione lunga – un paradigma dell'esperienza sociale e letteraria del secondo Novecento: il corrispettivo formale (ovvero narrativo) di quella crisi di valori e di identità che si ascrive a questo periodo storico. Seguendo una tale prospettiva antropologico-sociale, è possibile trovare spunti (e sostegni) teorici ad essa nell'ambito del dibattito critico internazionale: si pensi, ad esempio, agli studi postcoloniali e alla proposta del suo più autorevole rappresentante, Edward Said, sulla nonnarrazione, ma anche a certi evidenti punti di contatto con le formulazioni teorico-critiche del poststrutturalismo e con alcune suggestioni della critica decostruzionista. Il peso che la narrazione breve ha assunto e sempre più viene assumendo nell'epoca della globalizzazione scaturisce dal netto prevalere di codici comportamentali e comunicativi improntati alla velocità, che stanno col tempo trasformando l'idea stessa di linguaggio; e se globalizzazione significa, secondo Carlos Fuentes, che le periferie sono divenute altrettanti centri, ne deriva che non esiste più un asse unico, ma tanti che si intersecano tra di loro. Tutti sono interessati alla condizione umana nella sua pluralità di storie, di geografie, di condizioni materiali e spirituali, facendo della letteratura una polifonia, una sorta di totalità aperta, di universalismo contestuale in cui sarebbe impossibile pensare a una storia letteraria non scaturente dal policentrismo della sua entità.

La categoria della narrazione breve consente di riunire sotto questa titolazione una serie di forme testuali diversificate, sia antiche che moderne, per le quali il dato unificante di solito viene identificato

con la misura quantitativa piuttosto che con i criteri della formalizzazione. A favore del primato della forma racconto si è dichiarato uno dei grandi maestri del genere, Edgar Allan Poe, che lo ha teorizzato sulla base dell'«unità di effetto o di impressione», consentendo la narrazione breve la «massima unitarietà di composizione» ed il mantenimento pieno dell'unità d'effetto «nei prodotti di cui si può completare la lettura in una sola seduta». Per lo scrittore americano la misura breve favorisce il coordinamento integrale degli elementi compositivi, così da fonderli in una figura di totalità perfettamente autoconclusa: la consequenziarietà dell'intreccio è più stringente che nella forma romanzo ed il baricentro dell'azione declina a piombo verso l'approdo di verità finale, che racchiude il senso della vicenda, la peculiarità del caso umano visto nella sua vicenda irripetibile, attingendo una sintesi perfetta tra il soddisfacimento dell'immaginario estetico e l'ammaestramento etico-conoscitivo: soprattutto a partire da quando, in virtù di un'evoluzione ammodernante, la narrazione breve si è allontanata dall'affabulazione orale e si è predisposta alla lettura privata e muta. È per questo che Tozzi ha potuto paragonare il carattere forte e concentrato della novella «alla geometria del sonetto» (l'unità di costruzione di cui parla Ejchembaum, con l'accumulo di tutto il suo peso verso la fine); mentre Lukács ha diversificato la narrazione breve dal romanzo identificando nel secondo l'integrità comprensiva della vita e nella prima la rappresentazione di un caso singolo, cui rimane ferma. Una distinzione tra novella e racconto è stata teorizzata da Pirandello, per il quale esso non è un genere intermedio, ma una «maniera d'arte», in cui «la favola viene esposta o riferita dall'autore stesso o da un personaggio che parli in prima persona, più che rappresentata o messa in azione»; e avvicinava la prima alla tragedia classica, «osservatrice delle unità», condensando «in piccolo spazio i fatti, i sentimenti che la natura presenta dilatati e dispersi». In tempi più recenti, un maestro del racconto come Calvino, nelle *Lezioni americane*, ha dato un'autoesegetica teoria delle forme e del tempo del narrar breve, imperniata sulla «rapidità» e sulla «molteplicità» e connotata appunto dalla compiutezza e dalla densità espressiva, ovvero dalla concentrazione nella durata breve di tutti gli elementi del discorso narrativo, con un «incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo».

È con Verga, storicamente, che si attua la svolta della piena modernità, per cui la novella assume una struttura formale fortemente caratterizzata, privilegiando la forma scorciata, che taglia e isola singoli momenti narrativi, ed abolendo le interconnessioni per puntare sul rilievo drammatico, sul procedimento a balzi, fondato su scorci rivelatori e tagli traumatici, su chiaroscuri violenti e momenti culminanti, sicché essa per certi aspetti, nella predilezione del montaggio narrativo, anticipa e poi fiancheggia tecniche di tipo cinematografico e, al tempo stesso, influenza decisamente la tecnica narrativa del romanzo. E da allora non si può non considerare come la narrazione breve – dotata di caratteri propri di originalità e forza espressiva – costituisca una forma parallela o antagonistica alle modalità del romanzesco. Già all'inizio del secolo, con Pirandello e Rosso di San Secondo e Borgese (tutti e tre archetipi alvariani), la forma breve del narrare carica di intenti destrutturanti l'ordine lineare e la fiducia naturalista di un ordine mimetico e totalizzante nei confronti del reale. Poi, a partire dagli anni Trenta, la titolazione «racconto» prevale su «novella» con una ulteriore novità di taglio narrativo, complessamente articolato ed analitico (sull'esempio di Svevo e di Tozzi), nel tentativo di rendere la sua struttura formale omologa al carattere discontinuo dell'esistenza moderna. Al racconto gli scrittori affidano ora una nuova prospettiva, un diaframma straniante, ora simbolico ora umoristico, ora fantastico ora surreale, in grado di metabolizzare discorsi coscienziali o mentali o riflessivi fino ad assumere aspetti metaletterari. Vero e proprio stampo ideativo della modernità, la narrazione breve si rivela la forma più idonea ad una visione parziale, discontinua, non-completa dell'esistere e dello scrivere: filtro interrogativo e critico sul presente, dà vita a paradigmi del narrare come spazi proiettivi di visioni fantastiche o analisi delle contraddizioni della storia e delle trasformazioni della società, con l'ausilio di forme modellizzate dalla tradizione che, al tempo stesso, consentono un utilizzo, spesso ibridato, di linguaggi e modi cinematografici con quelli, appunto, di un repertorio letterario plurisecolare, in modi flessibili ed aperti a nuove sperimentazioni.

Maestro riconosciuto del 'narrar breve', per quasi un quarantennio Alvaro si è cimentato sperimentalmente, virtuosisticamente, nei più svariati percorsi del genere e dei suoi sottogeneri all'insegna di una

poetica che vedeva nell'infanzia e nell'adolescenza «l'inventario dell'universo, la riserva dei tempi in cui avrà cessato di parlare la fantasia» (*Memoria e fantasia*). È la motivazione per cui il segreto dell'arte, dall'antichità sino al presente, non è stato se non il prolungamento delle visioni oscuramente concepite in quella dimensione archetipica. «Pittori e scrittori hanno trovato infiniti misteri e popoli interi di figure tra le poche persone del loro paese», o trapiantando il loro mondo originario, con la ricchezza delle sue inquietudini conoscitive e delle sue articolazioni fantastiche, nelle peregrinazioni erratiche in terre diverse e tra i labirinti delle nuove realtà urbane. Consapevole che con la sua generazione si spegneva tutto un modo di concepire la natura, poiché la civiltà delle macchine stava creando una nuova razza di uomini, un nuovo paesaggio, una nuova estetica, Alvaro concludeva che l'imperativo etico dell'intellettuale, nel trapasso epocale tra due civiltà, è quello di vivere il proprio tempo restando sull'allarme, mentre quello dello scrittore, che vive in esilio l'altra parte della vita, è di continuare a nutrire la propria arte di nostalgia e di desiderio, con le intuizioni dell'infanzia e la leggerezza delle memorie che si riaccampano vive e vere dal contatto con una realtà irrimediabilmente diversa, dal quale promana la loro intriseca felicità. In questa prosa di *Cronaca (o fantasia)* Alvaro delineava, con la consueta perentorietà di formulazioni, il sostrato regionalistico della propria scrittura (mai disgiunto dalla tensione ad inserirsi nella contemporaneità, «il presente e l'avvenire che ci appassionano») e la dimensione archetipica del proprio mondo ispirativo, radicato nel microcosmo di San Luca, un grumo di case oppresso da una atavica arretratezza sociale ed economica e dalla vastità spaurente delle montagne aspromontane. I ritorni fisici di Alvaro al paese natìo, dove aveva vissuto i primi dieci anni di vita («i più lunghi e vasti e popolati»), si fecero sempre più radi, fino a cessare del tutto dopo la morte del padre, proprio per preservare dal depotenziamento mitico di un reimpatto immiserente la fertilità artistica di quel mondo dell'anima, cui lo scrittore doveva alimentarsi da lontano e che, non a caso, non viene designato mai con il toponimo reale nella sua narrativa (vi si allude, al più, ricorrendo a quello antichissimo di «Potamia», ad indicarne la esemplarità simbolica).

Ove si eccettui il libretto su *Polsi nell'arte, nella leggenda e nella storia* (1912), scritto quando era ancora studente liceale eppur note-

vole per la capacità di congiungere il dato erudito con l'osservazione prensile del dolore e della devozione nella massa dei pellegrini, in una scrittura già scaltrita ed intarsiata dannunzianamente di cadenze prosimetriche, l'esordio narrativo di Alvaro, al di là delle sparse prove consegnate alla collaborazione giornalistica, avviene con una raccolta di novelle, *La siepe e l'orto* (1920, ma scritta in gra parte nel '18), che si apre e si chiude nel segno del padre, suo epicentro ispirativo (*Figlioli*; *Casa nostra*; *Viaggio di nozze*; *Quattro fratelli provinciali*), e che manifesta una irrequietezza di sperimentazione diegetica – si vedano soprattutto le due novelle 'impiegatizie' dell'io narrante Alessandro Rossi – in un florilegio di motivi e di linee che da questo cartone preparatorio si irradieranno poi per tutta l'opera alvariana, con la monoliticità di sviluppi che le è propria. L'eredità della guerra si consuma nell'incubo di *Il sogno* e nel ribaltamento di ricordi drammatici – affioranti dal dialogo tra ex-nemici nella sala di un lupanare – sul versante sarcastico della conclusione di *Uomini*. Ma l'asse del volume è imperniato su una regionalità di ambientazione, di contenuti e di personaggi che ha fatto parlare impropriamente di marcata influenza verista (Verga, Serao, Deledda, Tozzi) e di presenza, qui e altrove enfatizzata, della letteratura calabrese (da Gioacchino a Campanella, da Padula a Misasi), mentre invece l'umanesimo della tradizione meridionale e la lezione della narrativa italiana dell'Ottocento appaiono superate dall'interno per effetto delle decisive suggestioni esercitate in questa fase dalla letteratura russa, ed in particolare dalla spaurente grandezza di Dostoevskij che gli aprì le porte della modernità (tra il 1920 e il '21 sono pubblicate le sue traduzioni delle *Novelle russe*, di *L'eterno marito* e di *Il piccolo diavolo*), nonché dalla triade italiana Pirandello-Borgese-Bontempelli.

In *La siepe e l'orto*, infatti, affiora un realismo a punte ruvide o anche grevi, come ad esempio nella sopravvalutata novella eponima; ma è il sostrato, la strumentazione, il metodo di osservazione di uno scrittore che però non abdica alla sua funzione di coscienza maieutica del mondo e che – già qui, nelle pagine più riuscite, come poi nel meglio della sua produzione novellistica – liricizza la materia del narrato attraverso la compresenza e l'interazione e la specularità memoriale (di volta in volta variata) dei due mondi, che reciprocamente si svelano in una densità di luce sospesa. *Viaggio di nozze* è, in tal senso,

emblematica per la desublimazione dell'alone mitico che vi si compie: nello stordimento da afflusso sensitivo che è provocato dal contatto con la realtà urbana, «pareva che le vesti di Lisa dovessero lacerarsi, che il suo corpo misero, inutile, il suo corpo che Mario aveva pensato raro, modesta bellezza di donna di paese, apparisse senza gioie e senza segreti, con le sue soavità seccanti». Ed un baratro di solitudine incomunicante si apre in *Casa nostra* tra il padre ed il figlio, che pure era tornato al paese con il desiderio impossibile di cancellare le proprie delusioni rimanendovi per sempre; una solitudine che circoscrive anche il personaggio memorabile della Cecia di *Santa Venere* (la prima delle prostitute innocenti di Alvaro e già librata nell'aura di *Gente in Aspromonte*) e che si ritrova, non percepita, nella insignificanza del grigio gocciare di una vita impiegatizia in *Alessandro Rossi* e nelle sue *Memorie* (e qui, più che Gogol, ha agito sulla memoria letteraria alvariana lo Jahier di *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*).

L'influsso del realismo magico bontempelliano è già percepibile nella lievitazione del reale che caratterizza le pagine eoliane del romanzo *L'uomo nel labirinto*, ed in particolare la visita alla villa resa friabile dai vapori sulfurei, dove la precisione realistica dei contorni sfuma in un'aura magica che fa sentire, attraverso l'interna inquietudine, «quasi un'altra dimensione in cui la nostra vita si proietta», secondo una glossa dello stesso Bontempelli; ma esso traluce soprattutto in *Misteri e avventure* (1930), una raccolta di novelle scritte tra il '25 e il '29, la più sperimentalistica della produzione alvariana e, appunto, la più bontempelliana. Nella prima sezione, «Boccadoro», viene perseguita una statica rimodulazione di episodi agiografici attinti dal leggendario medievale, e soprattutto dalle *Vite dei Santi Padri* del Cavalca. Nella seconda, «Viaggi attraverso le cose», la scrittura si fa metaforica e surreale, fra favola e parabola utopica, per tracciare fantastici *Reisebilder* attraverso paesi (l'isola di Gunaica, Metropoli, Kefalea, la Nuova Atene) che essa trasfigura dalla realtà presente, per corroderla con una ironia che vorrebbe essere swiftiana, ma che rimane gioco estetizzante, artificiato, sebbene sia basato sui temi tipicamente alvariani del trapianto impossibile in un'altra società e della corruzione che scaturisce dal contatto distruttivo tra mondi diversi («partimmo senza avvertire nessuno, mentre una grande febbre di co-

struire paesaggi si era impadronita di tutti. A Kefalea, che noi avevamo veduto negli ultimi istanti della sua vita antica, finiva tutta una civiltà»). Delle tre sezioni l'ultima, «Serate in città», è la più interessante e segna il ritorno ad un respiro più breve della narrazione: tutta ambientata in un contesto di divorante solitudine metropolitana, in cui il mistero esistenziale assume una più fonda risonanza, racconta con timbro realistico ed accorato una fine dell'innocenza attraverso il piacere della crudeltà, questa volta avvertito come degradazione e condanna (la novella eponima); e pulsioni d'amore che si sfiorano parallele senza giungere ad incrociarsi (la bellissima *Avventure*, con un fantasma di donna che viene disegnato dall'immaginazione attraverso un paio di scarpe posto fuori dalla stanza di una pensione); e contatti di sguardi e di anime che rimangono effusi come un magnetismo, senza rivelarsi, per una geometria dell'elusione che preserva dalla delusione e consente la regressione al tempo sognante dell'adolescenza (*Storia degli amori non fatti*).

Rispetto a *Misteri e avventure* – anch'essa pubblicata nel 1930 – la silloge di racconti *La signora dell'isola* mostra una feconda coesistenza di ambientazioni e di nuclei ispirativi. A dominare è la solitudine metropolitana, con lo squallore deietto delle stanze mobiliate e degli oggetti che le arredano, i quali divengono il riflesso ed il coagulo di un'angoscia sottile da isolamento o di un'atonia da mera sopravvivenza fisica. In spazi carceriali di esistenze difettive avvengono inaspettati e irripetuti incontri di corpi (*Qualcuno ha suonato*), si consumano nella rabbia o nell'algore gli ultimi atti di delusioni amorose (*Veder amare*; *Stagione della signorina*), si recitano come su un proscenio le stereotipie dei ruoli comportamentali (*Fanciulla al ballo*). Ma gli effetti più implosivi di questa scrittura, che alterna sapientemente la crudeltà impassibile del realismo al rintocco appenato dell'elegia, vengono raggiunti lì dove Alvaro coglie il momento cruciale dell'incontro e della frizione tra mondi diversi (la novella eponima; *«Taverne Capri»*; *L'orologio*) o, più ancora, dove esso viene messo stupendamente a fuoco attraverso i mutamenti psicologici provocati dal nuovo contesto in personaggi della diaspora (la storia di *Celina*, che va a rivedere l'uomo con cui in paese aveva intessuto un muto idillio, suicidandosi dopo essere stata da lui deflorata senza amore). Per questa via la raccolta perviene ad un denso nucleo di racconti 'paesani'

senza alonature mitico-liriche (ove si eccettui l'elegiaco *Il canto di Cosima*), poi confluiti nel '53 nella rielaborazione di *L'amata alla finestra*, con il passato che riaffiora dolorosamente rivelando il vero volto della realtà vissuta (*Gioia*), la violenza disumana della solitudine e dell'interesse economico (*Il ricco Garzia*) e la durezza immedicabile della emigrazione, con ribaltamento pirandelliano del consueto *topos* del ritorno attraverso l'assunzione di un'identità trasposta (*I denari*); mentre alla guerra come prova iniziatica e come frattura interiore di una intera generazione è dedicato un dittico (*Partenza*; *Le strade fatte a vent'anni*), che con poche varianti è stato innestato nell'organismo romanzesco del coevo *Vent'anni*, all'insegna di un *bricolage* tra generi diversi di scrittura che è costante in Alvaro.

La fascinazione di un passato mitico, il ritrovamento delle radici e di un'identità ancestrale, in contrappunto all'avventura novecentista, emergevano compiutamente da un umile (e pressoché sconosciuto) sussidiario scolastico di cultura regionale, *La Calabria* (1925). Pur nei limiti dell'assunto, lo stile si caricava di risonanze connotative e di vibrazioni ieratiche; ma la tentazione incombente dello slittamento nell'idillio e nel mito era sconfitta dalla coscienza della lotta sisifea che tutto un popolo aveva ingaggiato contro la rapinosità degli elementi, sia della natura come della storia. In dialettica trepida con un paesaggio corroso e scarnito, infido e stregato, Alvaro ritrovava il senso rassicurante della tradizione, degli usi e dei costumi rituali che si tramandano da secoli, quasi ad esorcizzare in sé il malessere della civiltà contemporanea ed il dissolversi di una concezione millenaria della natura e dell'uomo. Per la prima volta il mondo mitico-regionalistico della scrittura alvariana trovava un disegno coerente ed organico, preparando i grandi esiti di *Gente in Aspromonte* (1930) e di *L'amata alla finestra*, soprattutto se quest'ultima la si legge nella strutturazione iniziale del 1929, articolata in quindici novelle, la quale possiede una compattezza ed una vetrina purezza di timbri espressivi e di sviluppi che si disperdono nell'edizione del '53, ampliata con l'immissione di tre racconti di *Misteri e avventure* e di altri (e più numerosi) prelevati da *La signora dell'isola*. La raccolta di *L'amata alla finestra* è incardinata sul motivo dominante di questa fase alvariana, la perturbazione prodotta nel mondo arcaico dall'urto – alterante, mortifero – con la civiltà evoluta o dall'innesto disadattato in essa. In *ou-*

verture alla novella proemiale, *Ritratto di Melusina*, appare un io narrante che, «sebbene non ricordi quasi più le passioni della *sua* terra», pure conserva verso di essa «una solidarietà carnale»: un diasporato che da lontano rivive non proustianamente quel mondo, magari mediante un reperto oggettuale che lo ricongiunge ad esso ed alla luce di un'esperienza dolorosa di un'altra realtà; ed è una presenza che si irradia per tutta la raccolta, pur se emerge ad intermittenza e con modalità diverse, ora agendo all'interno della diegesi, ora dissolvendosi nella rievocazione dopo averla introdotta. Sulla scorta di questa istanza mitica, che tende ad assolutizzarsi in emblemi, «narrare realisticamente non è più possibile», secondo la preziosa indicazione di Alvaro nel suo giornale di scrittore: i personaggi di *L'amata alla finestra* sono colti per linee rastremate, nei momenti culminanti che lasciano scoprire il passato e intuire l'avvenire; ed il tessuto lirico di immagini e di similitudini, che non di rado gonfia ed appesantisce artificiosamente la scrittura alvariana, perviene qui ad una misura intrinseca di sintassi espressiva, modulandosi in una voce assorta d'echi, risalente da profondità lontane nello spazio e nel tempo e screziata sapientemente dai riverberi dell'inespresso e dell'intuitivo.

Nella novella di Melusina la perturbazione del microcosmo arcaico è provocata da un pittore straniero, che obbliga la giovane donna a farsi ritrarre. L'esile spunto si arricchisce di valenze ancestrali: Melusina «piange una morte» sentendosi violata dalla creazione di un «doppio di se stessa», «sposa mistica di uno che l'aveva rapita»; ed il rovinio del suo mondo interiore è speculare al disfacimento del paese in cui era rimasta la sola immagine pura della vita e della bellezza. Nel dittico di Cesarino (*Il nipotino*; *Il nemico*) il *leit-motiv* della separatezza e del contatto dei due mondi è orchestrato stupendamente attraverso il mondo dell'infanzia: lo straniero è un bambino che giunge al paese per un breve *nostos* del padre. Con magrezza ed intensità di segni, che traspongono naturalmente il dato del reale in simbolo, Alvaro coglie l'immobilità del mondo d'origine (la nonna «greve nelle sue vesti, immobile e necessaria come il cestone del pane e il desco»), la diffidenza iniziale dei nonni verso il frutto anche di un'altra razza, seguita da un progressivo disgelo e dall'aprirsi del bambino al «riso elementare dei ragazzi dei campi», quelli che si asservono al dominio del ragazzo venuto da fuori, mostrando nella mimesi giocosa della

guerra la gerarchia delle razze e delle classi ed il male della storia. E l'infanzia come emblema di un momento categoriale dell'umano ritorna in *Fuga*, con Carletto che dopo una breve vacanza al mare tenta di scappare da casa per paura, crescendo, di divenire come il padre, di somigliare «a quella fatica eterna, […] come se vivendo si fosse scordato di vivere». Un uccidere il padre dentro di sé per poter raggiungere una propria identità, che è contrasto generazionale ma anche divaricazione fra chi tende alla diaspora e chi, invece, rimane pervicacemente attaccato alla roccia d'origine: una fuga vitale – e lacerante – da un padre troppo forte, che è stata portata sino in fondo dal figlio pescatore di *L'aquila di mare*, dove il motivo baudelairiano dell'albatro ferito, che il padre dà con ferocia in pasto ai cani, è ripreso per dare espressione alla volontà odiosa di frangere le scelte alternative del figlio, riaffermando una coriacea visione dell'esistenza che non vede scampo tra l'essere vittima o carnefice. Rimanere al paese dopo essere stati tentati dall'ignoto, identificando la sua immutabilità con la «verità vera e sicura del mondo, la sola», è però regressione (*Alfabeto*), rinunzia definitiva a maturare e vivere (*La corona della sposa*) e, soprattutto, acre fagocitazione e soffocazione esistenziale, come palesa il perfetto esito espressivo di *La donna di Boston*: una presenza bionda, allotria in un «mondo decrepito», ma familiare nella tristezza e cancellata nella sua diversità attraverso la violenza di una omologazione claustrale. Ma duro è anche il prezzo pagato dai profughi per aver tentato l'innesto nella civiltà evoluta: la solitudine dell'emigrante che attende da quindici anni la venuta della famiglia (*Il marito*); il disadattamento dello studente inurbato, Giustino, che si sente addosso tutte le colpe degli uomini (*Adolescenza*), o di Bruno che inventa la realtà del sogno per vivere il proprio mito (*L'amata alla finestra*); e lo sradicamento dell'io narrante di *Ermafrodito*, che racconta una vicenda di metamorfosi virile, scaturisce dall'avere infranto il sortilegio della strega-levatrice, teso a non farlo andar via, sicché ora – pur consapevole della caduta dei miti giovanili – soffre per la sua «incapacità a vivere nel mondo», per il suo essere «un'immagine fuori del tempo, vivo ricordo dei mondi trascorsi, qui, come in una stretta prigione».

Il prologo di *Ermafrodito* – con i suoi iterati richiami al propagarsi del mito classico nell'immiserito presente della Calabria magnogre-

ca – può essere letto come una sorta di manifesto ideale della poetica sottesa ai racconti di *Gente in Aspromonte*. Dove tutto è rimasto immobile da millenni, ancora «vivono gli antichi sentimenti, o la loro fatalità. Qui la volontà degli uomini, questa invenzione dei moderni contro il Fato, non ha valore, e gli uomini sono trascinati ai gradi più impossibili delle passioni. […] Qui dove le tracce del passaggio degli uomini sono distrutte, la storia dell'uomo, la sua razza e le sue passioni sono più vive che nei monumenti». Prima, dunque, che si consumi la scomparsa di ciò che per millenni è stata la natura umana, la scrittura alvariana percorre il tempo geologico della società e della storia: una primitività di passioni, ambienti e personaggi suscitata in contrapposizione all'alienazione ed alla solitudine anonima della nuova civiltà; ed anche – per Alvaro – un ancoraggio dell'identità e della memoria nel momento in cui l'intolleranza fascista lo spingeva ad emigrare a Berlino. La sedimentazione antropologica, la elementarità delle figure in preda a poche ma laceranti passioni motivano un'altra prova dello sperimentalismo alvariano in questa densa fase, l'adozione di una tecnica narrativa di stampo realistico come mai in passato (ad eccezione di *Cata dorme*, scompare l'io narrante di *L'amata alla finestra*), ma sempre con un accorto equilibrio fra mimesi e voce lirica, tra il paesaggio come correlativo oggettivo ed il suo sfumare in simbolo, tra i calchi popolareschi nei dialoghi e nell'indiretto libero e, di contro, lo scorporarsi del reale nella stupefazione turbata di un adolescente, davanti all'immagine di una bellezza che per lui confina con il divino (*La signora Flavia*), o l'inturgidirsi dello stile nell'eccitazione bacchica della vendemmia, nel serpeggiare della gelosia arresa e della sensualità irridente, per poi indurirsi nella secchezza drammatica del dialogo, prodromo di un epilogo sanguinoso, lasciato felicemente nell'intuitivo (*La pigiatrice dell'uva*). E senza mai che la narrazione sia tentata dall'impianto a tesi nel disegno di usi e costumi ancestrali (il rapimento nella valle di Polsi di *Coronata*; l'egoismo sadico del padre e la dedizione sacrificale della figlia in *Teresita*; la perdita dell'identità e della appartenenza in *La zingara*; la rivalità paesana, che deflagra nel delitto sacrilego, di *Vocesana e Primante;* il recupero della vita, in *Ventiquattrore*, attraverso la paura di una morte predetta), ovunque imprimendo il timbro nitido e riverberante di un'arte poeticamente matura, come nelle due stupende novelle che hanno ad

epicentro una figura di prostituta, redenta per una notte dal pudore di un contatto materno (*Innocenza*) o consegnata per sempre dalla morte violenta al mito della sua bellezza (*Cata dorme*).

Se in questi testi Alvaro appare intento a cogliere le categorie eterne della natura umana, nel lungo racconto eponimo di *Gente in Aspromonte* il turbamento originato dalla realtà della vita, in un pastorello, e la scoperta iniziatica del mondo e della durezza delle sue leggi non sono destoricizzati ma, invece, innestati in un itinerario di formazione che spinge il protagonista – in una luce albale e dolorosa di conoscenza – a rivoltarsi contro l'acquiescenza servile di una società ancora feudalizzata ed a vendicare il sopruso subìto, provocando la rovina economica dei persecutori della sua famiglia. È stato detto – non erroneamente – che qui Alvaro ha saputo metabolizzare nella propria scrittura la coralità verghiana, quando ricrea il respiro soffocante e maligno del microcosmo paesano, ed il ribellismo dei romantici calabresi, *in primis* il Padula. Ma più importa segnare lo scarto da queste late coordinate di riferimento, che altrimenti lo ingloberebbero in una posizione di verismo epigonico, e da un impegno che – pur avendo le sue radici in una profonda e sofferta partecipazione al dramma sociale – non si esaurisce nella rappresentazione realistica o nella denunzia polemica di un'ingiustizia atavica. Il celebre attacco di *Gente in Aspromonte*, ritmato su cadenze prosimetriche, imprime uno slontanamento mitico-lirico agli elementi della vita pastorale che si succedono nella descrizione, ad evocare la lentezza con cui dalla nebbia dell'inconsapevolezza sono affiorati alla coscienza bambina di Antonello Argirò. Dalla solitudine dell'eremo montano, in cui vive una vita inclemente ma chiusa in un cerchio protetto d'orizzonte, scende in paese dopo che la mandria di buoi custodita dal padre è precipitata in un burrone; e lo accompagna nelle stazioni dolorose di una *via crucis* che si snoda dentro i palazzi dei potenti Mezzatesta, avendo – mentre i suoi occhi si dilatano a cogliere un mondo sconosciuto – la prima acuta percezione della disumanità e dell'ingiustizia della loro condizione. Con rigore strutturale e sapiente gradazione di toni e di timbri, Alvaro traccia il passaggio dalla favola della vita alla rivelazione della sua entità attraverso la comunità infantile del paese, che riflette le leggi e le violenze del mondo adulto, creando uno sfondo vivo di spazi e di interni, di voci e figure: «un inventario dell'universo» ed una prefigu-

razione dei comportamenti e degli eventi futuri, ambientati negli anni del dopo terremoto. E quando il viaggio iniziatico s'è compiuto, Antonello regredisce sullo sfondo di un proscenio che non serba più traccia alcuna della favola infantile. Domina con acre tecnica realistica la legge rapace della roba, che infrange anche la sacralità dei valori familiari e che muove la tentata ascesi sociale di Argirò attraverso l'invio di un figlio in seminario: un progetto cancellato con la violenza dagli eredi del vecchio casato, che temono di perdere il loro potere feudale. Ma dopo essersi innalzata ai toni della tragedia, con la rivelazione di un incesto e la cecità di un Mezzatesta, a seguito dell'incendio appiccato per ritorsione da Antonello, la narrazione sfuma genialmente, con esito circolare, in un clima favoloso: nel finale aperto del racconto la ribellione di Antonello, che depreda i ricchi per donare ai poveri e vendicarli, in attesa di poter parlare con uno Stato sino ad allora lontano e silente (e poi soltanto punitivo), non può, appunto, che tingersi dei colori stemperati di una parabola utopica.

Dopo aver descritto in *Vent'anni* la fine di una civiltà, Alvaro si immette risolutamente nel vivo (e nell'analisi) della «malattia» e delle inquietudini contemporanee, grazie anche alle esperienze decisive che compie in questi anni da giornalista e da esule. *Viaggio in Turchia* (1932) nasce da un *réportage* compiuto per conto della «Stampa»: ovunque l'occhio dello scrutatore vede il lento dissolversi di un mondo millenario per effetto della sopraffazione esercitata su di esso da una civiltà più evoluta, che impone le sue leggi e i suoi costumi di vita. Quanto era andato enucleando nelle prose di viaggio, viene felicemente riversato in *L'ultima delle mille e una notte* (la prova più 'narrativa' di Alvaro per ritmo e intreccio), il primo dei quattro romanzi brevi che compongono *Il mare* (1934), mentre il secondo, *Solitudine*, ha origine dal soggiorno berlinese, fecondo di contatti e di scoperte intellettuali (da Kraus a Brecht, da Benjamin a Rosso di San Secondo). A Berlino lo scrittore calabrese percepisce il serpeggiare dell'odio tra le razze, con la necessità di scaricare la tensione nella lotta, e l'infiltrarsi della paura in ogni manifestazione della vita quotidiana. In *Solitudine* questo stato di disagio della civiltà viene messo a fuoco con intensità lacerante (è tra gli esiti espressivi più alti dell'intera narrativa alvariana per compattezza strutturale, densità tonale e coerenza di registro stilistico) emblematizzandolo nell'incontro erotico di

una donna continentale, che vuole «assaggiare un frutto diverso», e di un diasporato meridionale, che si sente «una natura a parte». È un contatto che si carica di tensione disperata, nel monadismo e nella reificazione e nell'enorme anonimato di una moderna metropoli. Come donna che è natura, terra, identità, tradizione, Elfrida diviene il simbolo della differenziazione tra le patrie e di una solitudine infuggibile, poiché dentro di lei, mitridatizzata contro l'amore, pulsa il rifiuto dell'altra razza (che la può fecondare ma non fondare una famiglia), tanto da nutrire persino la tentazione di sopprimere Stefano, nel corso di un viaggio di ancestrale tenerezza al termine della notte. Dalla infelicità degli «animali» urbani e dall'odio che li separa nel loro algido e frenetico movimento di bisogni e di lotta, si transita nello stupendo racconto eponimo, *Il mare*, all'inquietudine del ritorno malato alla natura. Con percezione acutissima delle sensazioni e delle vibrazioni, Alvaro instaura una rispondenza stregata fra il paesaggio, il mare come battito del tempo e la psicologia dei personaggi: una luce metafisica candisce le persone e le chiude come in un cristallo, rivelandole nella loro inferma solitudine; e nella simbiosi con l'elemento marino la donna diviene l'immagine di un «infinito non finito», che è mistero e disperazione del possesso. Reduce da una delusione d'amore, e incattivito dalla fascinazione di un paesaggio in cui misura la sua irredimibile distanza dallo stato di natura, Tartuca infiltra in Alda con maieutica luciferina la malattia dell'inquietudine e dell'infelicità e la induce ad accogliere nel grembo l'adolescente Benvenuto, corrompendolo e corrompendosi. E sempre la presenza marina come elemento di catalisi e di catabasi nella patologia della civiltà contemporanea ritorna in *L'uomo nel labirinto*, ripresentato in una redazione fortemente essenzializzata nella struttura e nella scrittura, a chiudere con l'impossibilità della palingenesi la tetratologia di *Il mare*.

Dopo il ritorno da Berlino, negli anni Trenta diviene intensa l'attività giornalistica, che fa registrare un marcato decremento della produzione novellistica (in parte confluita nel 1940 in *Incontri d'amore*) per sviluppare invece riflessioni di 'moralità', annotazioni di poetica e fitte meditazioni in margine ai *faits divers* del quotidiano. La guerra, vissuta come un evento angoscioso anche a livello familiare, ed il ritorno definitivo alla libertà segnano il deflagrare di una tensione civile che, come un fiume sotterraneo, percorreva l'opera alvariana e

che ora diviene imperativo kantiano di partecipare – da scrittore – alla rifondazione nazionale, ma anche di combattere i nuovi mostri che si vanno profilando, nel difficile restauro dell'essere uomo dalla stato di deiezione provocato dal totalitarismo. Questo percorso emerge palese in *75 racconti*, autentica *summa* della novellistica alvariana, poiché vi si ritrascrivono come in un diagramma ultimo tutti i suoi nuclei tematici e moduli diegetici (mentre la postuma ed affastellata raccolta di *La moglie e i quaranta racconti*, datati tra il 1930 e il 1955, presenta un interesse soprattutto documentale, quando non archivistico). Nella prima parte, *Incontri d'amore*, pubblicato autonomamente con questo titolo nel 1940, in una scrittura sempre più filtrata ed essenziale affiora ancora la Calabria primitiva e misteriosa, ancestrale e lenitiva (*La cavalla nera*; *Madre di paese*), in contrappunto con volti ed atmosfere e mascherature di solitudini urbane (*Festa borghese*; *Cinema*), così come il motivo pudico della solidarietà e della difficile decenza quotidiana lo è in rapporto alla immensa crudeltà della vita. Ma nella seconda, *Parole di notte*, le immagini della Calabria si diradano, la capitale diviene l'epicentro dell'ambientazione (e della corruzione) e si infittiscono gli echi della storia recente e presente (*Il carnefice disattento*), senza alcuna concessione alla moda neorealista. Con il procedimento musivo che è tipico del 'narrar breve' alvariano – un accumulo percettivo di particolari da cui si riverberano vibrazioni ed echi in una fonda modulazione elegiaca – si affolla un campionario di personaggi deprivati di un volto riconoscibile, incattiviti da un rancore senza oggetto o sfogato sterilmente in atti gratuiti, emblemi di uno squallore doloroso e di una precarietà esistenziale che si avviluppa in incontri travolti dal flusso del tempo (*Elegia per Magda*) o rinserra la condanna della solitudine nell'isolamento indifeso della tentata comunicazione al telefono (*Due voci, due ombre*): «da una storia alla storia», secondo l'esatta formulazione di Balduino. Ancora una volta, nella misura contratta della narrazione, Alvaro si riconferma un maestro assoluto del Novecento; e più ancora sarà possibile riconoscerlo come tale quando sarà possibile raccogliere in volume le tante novelle disseminate nelle pagine dei quotidiani e delle riviste. La storia dello scrittore sanluchese rimane più che mai *in progress* ed attende ancora di essere compiutamente delineata: nel segreto della sua scrittura sarà possibile penetrare soltanto quando sarà consentito l'ac-

cesso alla sua ‘officina’, tuttora in stato di cattività; quando, cioè, gli stadi redazionali delle opere edite e di quelle inedite, il vasto epistolario, la mole spaurente degli scritti dispersi potranno essere sistematicamente conosciuti e analizzati. Solo allora il novelliere, il romanziere, il poeta, l’intellettuale, il drammaturgo, il traduttore, il giornalista, lo sceneggiatore potranno davvero giungere a compenetrarsi in un tracciato al tempo stesso polimorfico e monolitico, tra i più alti e tensivi e realizzati del primo Novecento.

«Madre di paese» di Alvaro. Analisi narratologica

STEFANO DE FIORES

Premessa

Intraprendo per la prima volta, con una buona dose di coraggio, l'analisi narratologica del noto racconto *Madre di paese* di Corrado Alvaro. Un certo timore di trovarmi di fronte ad un racconto atipico, resistente a schemi analitici prestabiliti, proveniva dal lavoro strutturale compiuto da Giuseppe Leonelli circa *Gente in Aspromonte*[1]. Non sapevo ancora quale sarebbe stato il risultato di un'analisi narratologica applicata a *Madre di paese*.

Ma bisognava tentare, tenuto conto dell'interesse di Alvaro per la narratologia, di cui aveva offerto dati assai interessanti presentando la *Poetica* di Aristotele. In questa opera, riconosciuta anche da Alvaro come una teorizzazione definitiva del racconto[2], lo Stagirita discerne tre parti strutturali del racconto:

1. «*Rovesciamento*», che è «il volgere delle cose fatte nel loro contrario secondo verosimiglianza o necessità»;
2. «*Riconoscimento*», cioè «il volgere dall'ignoranza alla conoscenza, all'amicizia o all'inimicizia»;
3. «*Evento traumatico*», ossia «un'azione che reca danno o dolore»[3].

[1] G. LEONELLI, *Lettura strutturale di* Gente in Aspromonte *di Corrado Alvaro*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Macerata,* 6-7 (1972-73), 271-300.

[2] «Un gran libro, il cui linguaggio e tono indicano una tecnica superiore, e riconducendo l'arte nel dominio umano, dando norme all'ispirazione, riporta il poeta nel mondo di tutti e nella necessità. Uno di quei libri in cui gli antichi dissero parole quasi definitive» (C. ALVARO, *La Poetica di Aristotele*, in *Dodici libri di cento pagine: sintesi del pensiero umano,* a cura di V. Teti, Vibo Valentia, Monteleone, 1993, 22, articolo già pubblicato dall'autore in «La Stampa», 11 luglio 1939).

[3] ARISTOTELE, *Poetica*, Milano, 1999[13], 52ab, 151 e 153. Alvaro vi coglie il «formulario fondamentale» del romanzo che consiste nell'intreccio o nell'«impreveduto» nelle sue varie forme. Più precisamente, secondo Aristotele, «il fondamento del-

Sono fondamentali e illuminanti per il nostro scopo gli approfondimenti del racconto e le indicazioni metodologiche di sintassi narrativa offerte da un riconosciuto maestro: lo studioso franco-lituano Algirdas Julien Greimas[4]. Egli indica in cinque tappe la procedura pratica per discernere il senso del racconto:

a. Rilevamento delle *differenze* e *contrasti* mediante i riscontri spazio-temporali, i riferimenti sociologici e le categorie modali (dovere, potere, fare, volere, sapere, essere, avere...);
b. Individuazione delle parti del testo (sequenze, sottosequenze, segmenti) mediante i *cambiamenti*, le *isotopie* (termini interattivi e omogenei), i *ritornelli*...
c. Identificazione del *programma narrativo* (ossia della legge interna che sostiene ogni racconto) che è realizzato da un soggetto in cerca di oggetto e avanza per congiunzioni (n) e disgiunzioni (U).
d. Ricerca del *modello soggiacente*, che organizza gli agenti (*attanti*, che possono essere anche cose) secondo questo schema:

Destinante ⇒ Oggetto ⇒ Destinatario
Coadiuvanti ⇒ Soggetto ⇒ Oppositori

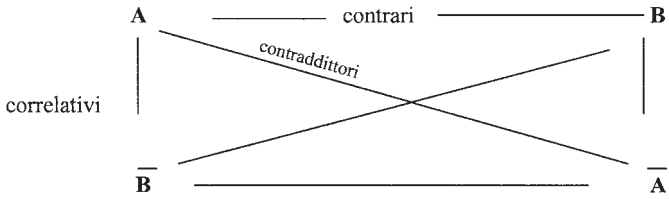
Secondo Greimas il racconto consiste nel rapporto fra un Destinante e un Destinatario, mediato da un oggetto che può essere anche una proposta, un progetto, un impegno, insomma un voler-fare trasmesso dal primo al secondo, in tal modo istituito come soggetto che desidera realizzare il programma o la ricerca. L'asse del racconto semantizza le modalità del *fare* (Soggetto-Oggetto) e del *potere* (Coadiuvante-Oppositore), dando origine a due percorsi narrativi, quelli del soggetto (l'eroe) e dell'antisoggetto (l'antagonista).

e. Liberazione delle *strutture profonde di significato*, ossia identificazione – sotto la superficie mutevole del racconto – delle categorie fondamentali che spiegano la coerenza, l'omogeneità e il gioco dei percorsi nar-

l'impreveduto è la peripezia, cioè il mutamento improvviso di condizione da una a un'altra contraria; e il riconoscimento, cioè il passaggio dalla non conoscenza alla conoscenza, dall'amicizia all'inimicizia» (C. ALVARO, *La Poetica di Aristotele...*, 25).

[4] A.J. GREIMAS, *Semantica strutturale*, Milano, Meltemi, 1969 [1966]; A. MARCHESE, *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1999, 37.

rativi. Tale struttura si esprime nel quadrato semiotico o di Apuleio, composto di quattro elementi:



Come si può osservare, Greimas propone un itinerario quanto mai impegnativo, mirante non solo a rilevare alcune risultanze fenomeniche appariscenti, ma a discernere la struttura profonda e inespressa del testo. Ci proponiamo di seguirlo puntualmente applicando le varie tappe da lui indicate all'esame narratologico di *Madre di paese*, un racconto tra i più ispirati dell'arte alvariana che ci offre un campione della profondità raggiunte dall'autore, fedele al suo proposito di non lasciare cadere nell'oblio la cultura pastorizia da lui sperimentata nell'infanzia. La figura della madre si staglia in tutta la sua umanità, la sua vita interiore, la sua dedizione ai figli, ai poveri, a Dio…, come frutto ed *exemplum* di tale civiltà in cui si riversano oltre due millenni di tradizione italiota, ellenistica e cristiana.

Alvaro pubblica la prima volta questo racconto con il titolo *La madre di campagna* sul giornale «La Stampa» (24 maggio 1936), riproponendolo l'anno dopo su «Il Messaggero» con il titolo *Parole alla madre* (17 aprile 1937). Infine il racconto, con varianti e con il titolo *Madre di paese*, viene incluso in *Settantacinque racconti*[5].

[5] Attingo queste notizie da M. STRATI, *Postfazione* a C. ALVARO, *Scritti dispersi (1921-1956)*, Milano, Bompiani, 1990, 1268. Prima ancora Alvaro pubblica il racconto in *Incontri d'amore*, Milano, Bompiani, 1940, che verranno incorporati in *Settantacinque racconti*, Milano, Bompiani, 1955, e infine in *Opere, Romanzi brevi e racconti*, Milano, Bompiani, 1994, 336-48, cui ci riferiamo nel corso del nostro studio.

1. *Differenze e contrasti insiti nel racconto*

1.1. *Spazio*

Il luogo o quadro geografico dove si svolge il racconto è innanzitutto il paese. Poi il luogo è Roma dove abita il figlio e dove la madre e il padre vanno a trovarlo. Dunque ritroviamo qui come altrove «un moto pendolare, tra la grande città cosmopolita e il vecchio paese»[6].

Emergono subito delle *opposizioni* di ordine *topografico* che si trasformano facilmente in diversità *assiologiche*. Procedendo secondo la logica platonica del ricordo e del paragone o analogia tra le realtà, piuttosto che dal loro rapporto causale e operativo, emerge nel racconto la prima differenza: quella che esiste tra *paese* (*villaggio*, *campagna*) e *città*, tra un luogo angusto e un luogo sterminato dove si trova tutto. Ma l'opposizione si colloca più profondamente sul piano della *qualità* a netto favore della campagna: la madre e la padrona di casa concordano nel riconoscere che in città non c'è la «roba buona» del paese. Nonostante la grandezza della città e l'abbondanza delle sue chiese («Ce ne sono tante di chiese a Roma. Si può dire che in tutte le strade c'è una chiesa»: pp. 344-45), si trovano in essa case come quella presa in affitto dai genitori, con l'andito «lungo e stretto», «nell'ombra», con «la stanza oscura» (pp. 343-44). Viceversa tra le «case oscure del borgo» (p. 340), si distingue «la nostra casa al paese», che «è piena d'aria, di luce e di molte finestre da cui si vede il mare e la montagna e il fiume» (p. 345).

Una seconda differenza si sviluppa su un piano *emblematico* e *simbolico* tra il «mondo antico» del paese e quello moderno della città. Alvaro descrive il primo con tre aggettivi: è un «mondo *povero*», anche se «fornito dall'abbondanza segreta dei formaggi e dell'olio», un «mondo *diffidente*» che è inestricabilmente «legato al gusto del vino e dell'acqua», un «mondo *avaro*», ossia «chiuso in se stesso» che accumula le provviste odoranti di terra (p. 346). In contrapposizione a questo ambiente l'autore presenta la «città brutale e avida» (p. 345). In essa cambiano i gusti ed egli, diventato cittadino, «ai vecchi sapori forti e potenti preferiva ora quelli più dolci, del-

[6] G. Pampaloni, *Premessa* a C. Alvaro, *Opere, Romanzi brevi e racconti...*, VIII.

l'uomo sedentario» (p. 346). Realtà più grave, il figlio si trova in una situazione da non potere ospitare i genitori in casa sua: «il segno netto e crudele di un'altra vita», quella di città (p. 347). Anzi la civiltà cittadina diviene disumana quando ognuno vive nell'anonimato e «l'uomo non si accorge del suo vicino» (p. 341). La città è la patria dell'abbondanza ma non della qualità: i due uomini, il figlio e il padre convengono nel dichiarare che in città «si trova tutto» (pp. 346 e 348), mentre con più finezza le due donne, la madre e la padrona di casa, osservano che «roba come la nostra non hanno» (p. 346). Più che della qualità «gli uomini civili […] sono poi tesi soltanto alla conquista del superfluo» (p. 343).

Si potrebbe scoprire un'ultima opposizione tra spazio *familiare* e spazio *esterno*, tra dentro e fuori, tra la casa e il mondo. Da una parte c'è infatti il «mondo estraneo» (p. 345), dall'altra «la casa è come una nave carica per un mare difficile e deserto» (p. 346). La famiglia è il luogo di una «segreta gioia» (p. 346) dove si affonda «insieme in un segreto»; comunque presso la sedia della madre il figlio è «sicuro contro tutto il mondo» (p. 347).

Il racconto diviene epitome dei due poli in cui si è svolta la vita di Alvaro: lo spazio paesano dell'infanzia e quello cittadino in cui egli ha operato come giornalista e scrittore. Più ancora esso fa intravedere l'ambiente *interiore* e quello *esterno* del «mondo attorno» (p. 338) invitando a registrare l'itinerario psichico e spirituale percorso al loro contatto dal figlio e dalla madre.

1.2. *Tempo*

Ci interessiamo del tempo della storia raccontata, cercando il momento o durata dell'azione che vi si svolge.

Le indicazioni *cronologiche* non abbondano: si accenna una volta al tempo trascorso «in guerra» (p. 340) e si precisa il soggiorno a Roma per «un mese» (p. 345). Esse risultano piuttosto vaghe, talvolta impercettibili e tendenti a scomparire nella lunga durata, in un tempo quasi mitico.

Meglio ancora si tratta di *tempo umanizzato* in quanto percepibile solo in riferimento all'età delle persone o ai «momenti di comunione» dei figli con la madre. Alvaro parla di «figli piccoli» e di «figli grandi», «del tempo trascorso insieme» tra madre e figlio (p. 337).

Sono recensiti anche «il momento» in cui il figlio cresce ed è come *perduto* dalla madre (p. 338), il «breve istante», la «breve stagione», quando egli adolescente identifica materia e spirito, causa ed effetto e fissa nella memoria il «momento di amore» da lui goduto nella culla (p. 339).

Della giornata il momento che più interessa nel racconto è la *sera*, quando il piccolo racconta alla madre le scoperte della giornata (4 volte nelle pp. 337-38). «Certe sere, nella penombra» il figlio «mastica la sua merenda, affamato dalla giornata di giochi» (p. 336).

Il tempo, denso di ansia e insieme di religione, misura e scandisce la vita della madre che risulta «piena di date, di ricorrenze e non proprio festive» (p. 339). Sono «le date delle malattie» dei figli o delle *ferite* subite da tre di loro in guerra e della *morte* di uno di loro: eventi abbinati a impegni con Dio, a «voti di digiuno, di preghiera, di largire elemosine» e che riempiono «i giorni della settimana». Uno di questi si distingue nel suo ricordo e la spinge a dare di più ai poveri: è la giornata che «le sta più a cuore», quella «oscurissima», «fatale» in cui scomparve suo figlio. La cronologia precisa non le interessa («non ha ella né date né anni»), poiché gli eventi si sono fissati ai singoli giorni della settimana che si presentano alla mente della madre «immutabili, distinti col loro nome». Sono divenuti il suo tempo, tanto che «la storia della sua vita è chiusa nei sette giorni della settimana» (p. 340). Si direbbe che per lei non conta il ritmo *mensile* o *annuale*, soppiantato nella memoria da quello *ebdomadario* e *giornaliero*.

Altra scansione cronologica è legata all'agricoltura: «tempo di seminare e tempo di raccolto, tempo di macinare e tempo di far pane», soprattutto stagione di provviste per tutto l'anno, che per l'uomo che vive accanto alla terra rappresenta «l'epoca d'oro» (p. 340).

C'è anche il *tempo della crescita* in cui il figlio da piccolo diviene «uomo» e il *tempo del declino* in cui la madre da donna viene ridotta a «seme spoglio e vuoto» (p. 347).

1.3. *Personaggi*

La novella alvariana ci invita a distinguere i personaggi di primo piano *a tutto tondo* e quelli che entrano come *comparse*. Così pure esistono personaggi *visibili* e anche quelli *invisibili* (Dio, gli angeli, i morti).

La protagonista è senz'altro la *madre*, la «madre di paese», come appare già dal titolo del racconto. Essa è nominata ben 37 volte, ma come soggetto delle frasi lo è molto di più. Tutta la vicenda ruota intorno a lei, anche quella del figlio, il più presente dopo di lei, ma che giudica la propria esperienza umana come «un viaggio attraverso sua madre» (p. 345). Essa è l'unica che esce dall'anonimato per diventare la «signora Demà» (p. 343).

Il *padre* al contrario è un personaggio senza rilievo. Si parla di lui solo tre volte: innanzitutto come colui che nell'infanzia apre il figlio alla conoscenza del mondo, poi sulla bocca del figlio adulto che chiede alla madre: «E il babbo?» (p. 344) e infine in chiusura quando entra in casa esaltando piuttosto superficialmente la città perché vi si trova tutto (p. 348). Il ritratto immortale del padre, oltre che in *L'età breve* e in *Mastrangelina*, si trova in modo speciale in *Il viaggio*, un gioiello della letteratura confidenziale che ha suscitato l'entusiasmo dell'attento critico don Giuseppe De Luca[7].

Subito dopo la madre, nel racconto alvariano emerge per importanza e significato il *figlio*, che è presente sia da bambino che da adulto. È chiaro che il figlio è lo stesso scrittore. Lo tradiscono alcuni dati corrispondenti a verità: ferito in guerra, abitante a Roma, in ottima posizione… Ma soprattutto lo tradisce tutto il tono del racconto e la partecipazione emozionale di fronte alla madre… Egli è presente come figlio (14 volte), figliolo (3 volte), ragazzo (11 volte), piccolo/piccino (4 volte), fanciullo (1 volta), uomo (4 volte). Il figlio funge da legame di congiunzione delle due parti del racconto, come correlativo necessario della madre.

Tra le comparse, oltre il padre, si situano gli altri due *figli* feriti in guerra (p. 340), i *compagni d'infanzia* del figlio (p. 338), il *portinaio ciabattino* con sua *moglie* che la ospitano a Roma. Di questi ultimi,

[7] Don Giuseppe De Luca scrive in data 23 aprile 1941 all'amico Fausto Minelli, amministratore della Morcelliana di Brescia: «Intanto, eccoti Alvaro. Vedrai che pezzo bellissimo ha scritto per noi. È il ricordo del suo padre, morto un paio di mesi fa; e vedrai come lega con i versi veramente "confidenziali"» (G. De Luca-F. Minelli, *Carteggio III (1940-1946)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2001, 115-16). Qualche mese più tardi aggiunge: «Che meraviglia di libriccino. E con le giunte che vi ha fatto, specie l'ultima poesia, quanto è vero quel titolo "Il viaggio". Di pochissime cose tanto sono lieto e fiero, quanto di averti procurato questo Confidenziale […]» (*ivi*, 143).

cioè del «padrone», descritto come uomo taciturno e autoritario, e della «padrona» timorosa nei suoi confronti, il racconto specifica che si tratta di gente non cattiva ma interessata: vuole trarre vantaggio dalla posizione dello scrittore ma suggerendo in compenso un'idea per far guadagnare (p. 344).

Il personaggio invisibile ma indelebilmente impresso nello spirito della madre, oltre al figlio scomparso (p. 340), è «Dio». Il legame della madre con lui, indissolubile da quello con i figli, giunge a divenire «una legge che può parere troppo semplice e umana; ma è efficace». Per la madre di paese, Dio non è soltanto «Provvidenza» che fa dono agli uomini dei beni della terra (p. 340), ma è pure una «potenza celeste», l'unica che può soccorrere i suoi figli lontani e nei pericoli. A Dio dunque la madre «si affida come a un amico» stipulando con lui quasi un contratto, come del resto è consuetudine nella pietà popolare: «Dunque ella si promette a Dio, operando nei dolori che conosce, come Dio può operare nei pericoli che ella non conosce» (p. 342). Il legame con Dio si concretizza nel ricorso frequente al voto, strutturato secondo il contrattuale *do ut des*: alla protezione divina segue il triplice impegno del *digiuno*, della *preghiera* e dell'*elargizione di elemosine*. Ma il contratto non è da intendersi in modo costringente per Dio, cui la madre rimane legata anche quando «il voto fu fatto senza ricompensa» (p. 340).

Resta da menzionare una categoria insolita, ma di grande pregnanza antropologica: gli *altri*[8]. Essi appaiono come fattori necessari del processo di crescita del ragazzo. Questi al contatto e nei giochi con i compagni ha imparato a identificare se stesso come persona: «Ha scoperto l'uomo, il segno della personalità umana, la distinzione esatta fra uomo e uomo, egli che dapprima si poteva dissolvere in ogni elemento» (p. 337). Alvaro insiste sul fatto che il ragazzo «si riconosce soltanto nell'altro», si vede «negli altri», sentendo così la propria persona e impa-

[8] Sull'importanza dell'«altro» nella costituzione della persona e sulla «nuova cultura dell'alterità», cfr. per es. A. CAILLÉ, *Il terzo paradigma. Antropologia filosofica del dono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988; I. MANCINI, *Tornino i volti*, Genova, Marietti, 1989; P. RICOEUR, *Sé come un altro*, Milano, Jaca Book, 1993; G. CICCHESE, *I percorsi dell'altro. Antropologia e storia*, Roma, Città Nuova, 1999; *Alterità in prospettiva antropologica*, «Euntes docete», 53 (2000), 137-50; L. VAN RAN, *Autrui dans la pensée de Gabriel Marcel*, Fribourg, Saint-Paul, 1976.

dronendosi di essa: «Così il ragazzo acquista individualità». Nello stesso tempo in cui il ragazzo «ha scoperto la convivenza umana» acquisisce nell'originalità e nell'autoplasmazione dei propri coetanei «l'immensa libertà dello spirito, […] la libertà estrema dell'uomo a foggiarsi un mondo attorno» (p. 338). Osserviamo qui in Alvaro chiaramente enucleati in base all'esperienza infantile i due principali elementi della persona, centro di libertà e insieme di relazionalità all'altro.

Qui s'inserisce la presenza dei *poveri*, in particolare di un signore decaduto che bussa per un caffè alla porta della «madre caritatevole» (p. 342). Ma essi entrano più pertinentemente nel tipo di società descritta dal racconto alvariano.

1.4. *Tipo di società*

Il quadro sociale che incornicia il racconto ci è noto dalle altre opere di Alvaro e sarebbe vano trovarlo qui nella sua interezza. Le istituzioni della società sono presupposte, per esempio il matrimonio e la famiglia, mentre altre dinamiche feudali come padroni e servi, possidenti e pastori, sono lasciate volutamente nel regno amorfo dell'implicito. L'intenzione del narratore vuole concentrarsi sulla figura della madre, astraendo dal suo clan familiare, anche se accenna alla *razza* e alla *famiglia* (p. 337), e perfino dai genitori che non vengono mai menzionati. Di lei non si determina la famiglia da cui discende, né interessa che sia dotata o no di blasoni nobiliari.

La differenza e il contrasto sono invece colti nei due mondi tra i quali il narratore fa la spola: il *mondo della campagna* e il *mondo della città*. Ma della città si parla relativamente poco mentre tutta l'attenzione del narratore riguarda la cultura di paese che risulta focalizzata.

1.4.1. La prima caratteristica della cultura paesana è scorta nella «comunione» esistente tra i «figlioli con le madri in campagna». Non si tratta di smancerie ma di abituali «tenerezze» che svaniscono man mano che i figli diventano grandi e soprattutto di un *rapporto olistico* con la madre, mediatrice di vita, di nutrimento e di ogni bene, perché «parente della natura, di tutto quello che è buono e mangiabile» (p. 336). Esiste una *reciproca immanenza* tra la madre e il creato, specie con il pane, al punto d'identificarsi a vicenda. Il ragazzo sente nel pane «il sapore della madre» e la madre identifica il pane con il suo corpo, giungendo

ad appropriarsi delle parole più sacre e santificanti, quelle pronunciate da Gesù nell'ultima cena: «Prendi, questo è il mio corpo». Qui la madre appare come una sacerdotessa che convoca alla mensa sacrificale, trasformando in segno di amore il cibo normale e più comune. Ella non è un mero canale o semplice veicolo della natura: questa viene da lei umanizzata, cioè riempita di amore e di misericordia. Così fa quando porge la frutta scaldandola e maturandola nella sua mano, in modo che il figlio capisca come essa provenga da una persona «che ci ama davvero»; similmente ella «taglia il pane con misericordia, come se in quel momento avesse pietà di tutto il mondo senza pane» (p. 337).

La comunione della madre con il figlio non ha bisogno di discorsi, ma si nutre di silenzio. «Quasi senza parole o con parole pochissime» ella comunica al figlio «l'universo, ma a modo suo», cioè semplicemente e senza pretese scientifiche. Il figlio invece, tornando accaldato dai giochi, «parla agitato e a voce alta» o «con forti grida e risate» e partecipa alla madre la sua scoperta non del mondo, ma dell'uomo e della convivenza umana. Se vuole tentare di esprimere i suoi sentimenti filiali egli può pronunciare con *certezza* e con *slancio* delle belle frasi come: «Quando sarò grande ti farò una pentola d'oro, un piatto d'oro», ma in definitiva egli sa che «è impossibile dire le parole del cuore alla madre, e nessuno le ha mai dette» e quindi tutto si risolve in «poche povere parole» (p. 339) o forse meglio nel silenzio.

1.4.2. La comunione materno-filiale non cessa con l'infanzia ma si prolunga per tutta la vita mediante la memoria. La madre fissa nel proprio cuore le esperienze e le date riguardanti i figli: ella diviene un *archivio* non morto né statico, ma *vivente* e *vivificato* dalla preghiera e dall'impegno per i poveri. Esso è abitato dallo stupore di fronte al «mistero» e al «prodigio» che si sono svolti sotto i suoi occhi e si concretizzano in eventi ordinari ma significativi:

> La memoria della cara madre è popolata di fatti minimi: quelli della crescita e dell'evoluzione della sua creatura nel mondo sensibile, poiché è tutto qui il prodigio (p. 339).

Il figlio trae dall'infanzia l'esigenza della bontà e dell'amore, le uniche qualità che interessano la madre, la quale «si contenta di sa-

pere che il figlio è buono, generoso, umano». Il figlio sa di dovere relativizzare il fatto che egli sieda «su un trono di gloria o su una sedia di paglia», poiché il successo e la ricchezza non sono i valori di fondo, come lo sono invece la bontà, l'amore e la compassione di cui la madre ha dato testimonianza nella sua vita. Proprio la *compassione* per il singolo si rivela agli occhi del narratore, l'eredità più necessaria, oltre la stessa legge spesso impotente:

> […] v'è un dolore nel mondo che nulla può raggiungere se non l'occhio benigno dell'uomo. E le civiltà divengono inumane quando si rompe questa vigilanza e l'uomo non si accorge del vicino; quando si vogliono rendere tutti felici in massa, e tutti in particolare divengono sventurati (p. 341).

1.4.3. *Ricchi e poveri*. Il paese è descritto come ambiente chiuso nei propri problemi, senza comunicazione con «il resto del mondo».

Anche in esso sono palesi le differenze sociali nella distinzione tra *ricchi* e *poveri*. Il fenomeno della *povertà* tallona gli abitanti del paese, anche i benestanti, come effetto delle «forze della natura che si mettono contro l'uomo». I beni e i frutti della terra sono «doni della Provvidenza»; essi vanno rispettati, apprezzati e accolti: «Un pezzo di pane che cade in terra, chi lo raccatta lo bacia» (p. 341). Ma tali beni sono minati da forze invincibili che condannano la gente alla povertà: «la morìa degli animali, la grandine, la siccità, l'uragano…». Allora si sperimenta la povertà come «un fatto immenso, superiore a ogni fantasia umana, il dramma più profondo dell'uomo e la stessa storia dell'umanità, delle sue lotte e delle sue guerre» (p. 341). Ne scaturisce un tipo di povertà che non equivale a mendicità, come nei centri urbani, in quanto essa deriva dal non avere avuto denaro sufficiente per fare delle provviste per tutto l'anno o dalle calamità naturali.

Talvolta la caduta nella povertà è attribuibile all'uomo «che non ha saputo vivere e ha perduto la legge interna che regola gli uomini». È il caso di quel signore «che era stato bello, prestante, avventuroso e ricco da giovane» e «lo ricordano giovane, col pelo lucido e la guancia robusta». Orbene un giorno questo povero ebbe voglia di qualcosa di superfluo: «un buon caffè», e lo chiese alla «madre caritatevole», che acconsentì facendolo accomodare in casa (pp. 342-43).

1.5. *Unità formali del testo*

Le unità formali del racconto sono chiaramente due in base al luogo: quella che si svolge in paese e quella che si svolge in città. È un dittico dai pannelli nettamente distinti: la prima tavola riguarda il passato ed ha un sapore *mitico* poiché si svolge in un periodo indeterminato che abbraccia l'infanzia del figlio; la seconda tavola del dittico ha carattere più *storico* in quanto è cronologicamente delimitato dal soggiorno di un mese a Roma, ma in realtà tutto si consuma nella visita del figlio ormai grande e affermato alla madre avviata verso la vecchiaia.

I due micro-racconti, più esattamente forse le due parti della narrazione, pur godendo di una certa indipendenza sono collegati dalla presenza degli stessi personaggi principali: la madre e il figlio, cui si aggiunge in sordina la figura del padre. Sono i medesimi, ma in epoche diverse, con i mutamenti e maturazioni che esse comportano.

Non esiste tra i due segmenti nessun lemma di transizione, ma la visita che stilisticamente si pone *ex abrupto* potrebbe essere una conseguenza o esigenza della simbiosi tra madre e figlio sperimentata al paese. Tale simbiosi può accettare l'imperativo di una separazione, a condizione che non sia assoluta ma cessi e si risolva prima o poi in un incontro più o meno lungo, sempre comunque vissuto in profondità.

C'è tuttavia un dinamismo che unisce le due parti e trasforma le situazioni, pena l'impossibilità strutturale del racconto ridotto a pura ripetizione senza novità.

2. *Programma narrativo*

È il momento più importante della narratologia, cioè l'identificazione e l'analisi del *programma narrativo* del racconto. Ci atterremo ai tre elementi fondamentali del modello aristotelico (*situazione iniziale, intreccio o trama, situazione finale*) ma arricchendoli con i due elementi aggiunti da P. Larivaille[9]: l'*annodamento* e lo *scioglimento*. Secondo lo «schema quinario» da lui proposto esaminiamo il racconto che può essere definito:

[9] P. LARIVAILLE, *L'analyse (morphologique) du récit*, «Poétique», 19 (1974), 368-388.

un insieme di *congiunzioni* e di *disgiunzioni*, di contratti e di rotture, di avvicinamenti e di allontanamenti, di incontri e di separazioni che i soggetti operano fra loro o con oggetti di valore (e l'oggetto può essere benissimo una persona, molto spesso una donna)[10].

Lo schema fondamentale del racconto familiare è dato dal movimento che porta il protagonista

> dal vasto ma estremo mondo dei casi fortuiti al piccolo ma confortevole e solido mondo natio della famiglia, dove non c'è nulla di estraneo, fortuito, incomprensibile, dove si ristabiliscono i rapporti autenticamente umani, dove sulla base familiare si costituiscono gli antichi vicinati: amore, matrimonio, procreazione, serena vecchiaia dei ritrovati genitori, agapi familiari[11].

2.1. *Situazione iniziale.* Umberto Eco pensa che per raccontare «bisogna innanzitutto costruirsi un mondo il più ammobiliato possibile, fino ai minimi dettagli. [...] Bisogna costruire il mondo, le parole vengono dopo, quasi da sole»[12]. Gli elementi costitutivi di questo ammobiliamento di un mondo[13] sono i personaggi, il tempo, il luogo, i fatti[14]. Presupponiamo qui quanto abbiamo detto sopra a questo proposito, per badare soprattutto alla situazione iniziale di *Madre di paese*.

Orbene, secondo la prima sequenza che fonda il racconto, tale situazione si rivela «non problematica» poiché presenta uno stato di equilibrio. Trapela infatti da ogni frase la felicità di madre e figlio in base all'intima «comunione» esistente tra di loro, quasi un innamoramento che si esprime nella comunicazione totale delle piccole storie quotidiane e nell'esigenza del dono (*pentola d'oro, piatto d'oro, petti-*

[10] A. MARCHESE, *L'officina del racconto...*, 36. Per esempio, la struttura profonda dei *Promessi sposi* è costituita da tre macroproposizioni narrative: 1. Renzo è unito a Lucia; 2. Renzo e Lucia sono separati; 3. Renzo e Lucia si riuniscono.

[11] M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, 380.

[12] U. ECO, *Apostille au Nom de la rose* (cit. da J.-M. ADAM, *Le récit*, Paris 1984, 27).

[13] «*Meubler* un monde, dit celui-ci, c'est situer des faits (Quoi?) Dans un lieu (Où?) Et dans un temps (Quand?). C'est pourvoir des individus (Qui?) D'un certain nombre de propriétés» (*ivi*, 27).

[14] J.-M. ADAM-F. REVAZ, *L'analyse des récits*, Paris, Seuil, 1996.

ne d'oro…) da parte del figlio. La madre dal canto suo esprime la medesima comunicazione con la trasmissione dei valori mediante parole, azioni, ascolto e silenzi, soprattutto di un senso di sicurezza che rende felice il figlio: «era sicuro contro tutto il mondo, contro ogni cosa ignota e cattiva […] era al riparo di tutto» (p. 347). Di conseguenza egli pensa che la madre goda di una perfetta tranquillità: «non ne aveva mai dubitato» (p. 248). Più ancora la madre trasmette se stessa al figlio nel nutrimento dato con amore, come continuazione del proprio latte con cui l'aveva saziato bambino.

2.2. *Annodamento.* La tensione narrativa è introdotta dalla rottura della situazione di equilibrio, anzi di idillio (legame profondo e congiunzione), mediante una *duplice separazione*: prima interiore, poi anche fisica.

Quando la madre si accorge della crescita del figlio, che scopre la convivenza umana e «la libertà estrema dell'uomo a foggiarsi un mondo attorno», cioè si avvia verso un processo di desatellizzazione da lei, proprio allora «comincia l'isolamento della madre». Di fronte al mistero della «trasmutazione» del figlio che non ruota più solo attorno a lei e, più ancora, dinanzi al «mutamento della vita in simbolo universale», ella non riesce a rassegnarsi. Per lei questi cambiamenti significano la perdita del figlio; lo sente «perduto al solo fatto che la interessi: al suo amore» (pp. 238-39).

L'unione quasi fusionale con il suo piccolo si spezza non solo con la crescita ma anche e più pesantemente con la partenza di lui verso un luogo lontano, certo per gli studi e per farsi strada nella vita: il figlio è inghiottito dalla città «ed ella è rimasta sola al villaggio» (p. 339). Le due vite che costituivano come una sola realtà si diramano verso due cammini diversi.

2.3. *Trasformazione*. La doppia separazione o disgiunzione non potrà durare, poiché il vettore materno-filiale permane ed è incancellabile, anche se l'idillio è finito per sempre e non potrà essere ricostituito. La congiunzione avverrà su altri livelli: da persone adulte e su terreno neutro, non nella casa della madre e neppure in quella del figlio. L'azione trasformatrice, che liquida almeno temporaneamente la separazione e pone la premessa per sciogliere il nodo, è data dall'ini-

ziativa dei genitori di recarsi nella città dove sta il figlio per poterlo incontrare. L'incontro avviene sotto il segno del riconoscimento reciproco, che scopre l'identità pur nel cambiamento innegabile.

Lo stesso luogo, una stanza al primo piano, arredata in modo essenziale e misero (due sedie, un armadio, un canterano e soprattutto il letto grande), richiama la «casa paterna». Il figlio rivede in essa perfino «i piatti, i bicchieri, le posate, le pentole; e poi la pasta e la farina, e poi il formaggio, l'olio, il prosciutto, i salami, il lardo». Ma per altri versi non s'identifica con quella perché mancante di luce, di aria e di vista del panorama (pp. 344-46).

Anche la madre è riconoscibile, pur nel cambiamento: la stessa mano «delicata e ruvida insieme», lo stesso «ventre alquanto preminente» che dà al figlio l'impressione «d'un mondo capace di portare un mondo» (evoca la parola «Speranza»), il vestito con «le pieghe di sempre», la stessa posizione come di sostegno e di respiro con tutta la casa. Ultimo segno distintivo: il *dialetto*, che «sulle sue labbra, acquistava la gentilezza perduta d'una lingua nativa» e «rendeva tutto familiare, antico, senza stupore». Eppure qualcosa in lei è cambiato: «le tempie asciutte, il mento assottigliato, le gote cave». Con la stessa voce e con lo stesso tono «oggi parlava parole serie» (pp. 344-45).

L'incontro è saturo di commozione e di nostalgia, ma i soggetti sono cambiati al punto da realizzare un rovesciamento di posizioni: il figlio da piccolo è divenuto «grande», «uomo», «cittadino», «capace di creare denaro», mentre la madre appare come «seme spoglio e vuoto». Bisogna costatare che si è creato tra di loro «il distacco, l'abisso che non si poteva colmare, il segno netto e crudele di un'altra vita». Eppure la comunione sussiste perché radicata in strati profondi della loro psiche: «Ma ancora questo seme non s'è distaccato dal germoglio, sono affondati insieme in un segreto come quello propizio della terra» (pp. 346-47).

2.4. *Snodamento*. Lo scioglimento del nodo, cioè della separazione, avviene attraverso il dialogo tra madre e figlio, che attua una nuova comunicazione, allaccia i rapporti e li fa accettare da entrambi, ma su un altro piano. Il figlio si accorge di non essere più il bambino di un tempo, ma di adottare un linguaggio inusuale e per due volte osserva che «mai, mai aveva parlato così con sua madre, da uomo». La

madre cessa di abitare nel mondo dell'idealizzazione e della felicità dove l'aveva collocata il suo bambino e si rivela vulnerabile.

L'apice dello snodamento è raggiunto con l'ultima parola del figlio. Alle domande della madre: «Come ti trovi? Sei contento? Tua moglie è buona? I figlioli sono buoni?», egli risponde con una richiesta che prima non avrebbe mai osato avanzare: «E voi, voi siete tranquilla?»

Tale domanda, apparentemente banale, è indice di una trasformazione di rapporti operata dal tempo. In particolare presuppone la possibilità di «essere infelice» in colei che fino a quel momento rappresentava il mondo della sicurezza, della stabilità e della felicità (p. 347).

2.5. *Situazione finale*. Tutto finisce in una scena commovente che ricompone in una nuova comunione d'amore il figlio e la madre. Il padre non se ne accorge, pur fissando in viso il figlio, e rompe l'incanto con un'osservazione del tutto esteriore.

La domanda del figlio solleva il velo sulla «pena segreta» della vita della madre, «di cui non aveva mai parlato a nessuno». La natura della pena non viene svelata; ma probabilmente essa riguarda i figli, la separazione da essi. Vi si allude quando si specifica che la domanda «le ricordava gli anni che erano passati». Quasi a sfogo liberatorio «la madre cominciò silenziosamente a piangere» (p. 348).

A questo punto le parti si rovesciano completamente: colei che «non aveva altro dovere che quello di consolare» ora viene confortata. Al *pianto* della madre risponde la *carezza* del figlio che annota con pudore: «Nel silenzio di quella penombra egli le accarezzò il viso per la prima volta» (p. 348). Sotto questi due gesti trapela una simbiosi nuovamente ricomposta ma sul registro della pena, non della felicità.

Dalla felice condizione iniziale i due protagonisti sono passati ad una situazione nuova e per molti versi opposta. Il narratore la fissa con una frase lapidaria: «Tutto era mutato». Mentre il bambino è diventato un uomo, la madre è divenuta bambina: è «una povera donna che ha dato tutto» (p. 348), «una donna davanti a cui è caduto il velo dei sogni, ed è debole, e ha bisogno di protezione e di difesa. A sua volta tornata bambina» (p. 347). Si è operata l'antica *peripezia*, aristotelica e insieme biblica, del rovesciamento delle sorti.

Un finale piuttosto pessimista, ben lontano dalla conclusione delle favole: «e vissero felici e contenti». Ma qui si è ricomposta l'unità

intima tra madre e figlio, accomunati in un dolore profondo e nascosto.

3. *Strutture profonde di significato*

Attraverso i procedimenti fin qui messi in atto abbiamo identificato – sotto la superficie delle parole del narratore – alcune categorie fondamentali che spiegano la coerenza e la dinamica dei percorsi narrativi. I rilevamenti di spazio, di tempo, di società, ci hanno aiutano a percepire la densità del racconto e la situazione dei personaggi.

Ci resta da procedere verso le strutture profonde della narrazione mediante la ricerca del *progetto soggiacente* e la liberazione – attraverso il *quadrato semiotico* o di Apuleio – delle categorie fondamentali che reggono il percorso narrativo del racconto.

3.1. *Ricerca del progetto soggiacente*

Lo «schema attanziale» del racconto organizza gli agenti (*attanti*, che possono essere anche cose) mettendo in scena un Destinatore che mobilita un Soggetto operante perché un Destinatario entri in possesso di un Oggetto/valore, che può essere una proposta, un progetto, un impegno.

In *Madre di paese* scopriamo due percorsi narrativi, quelli del Destinatore (la madre) e del Destinatario (il figlio) che diviene in qualche modo antagonista in quanto oppone un'oggettiva difficoltà al progetto materno. I due progetti prima si scontrano, poi si compongono trovando un punto d'incontro.

Identifichiamo nella madre il Destinatore che elabora un progetto/valore da trasmettere al figlio, che ne diviene il Destinatario. Il bene da lei inteso è la *comunione* di vita e tenerezza di affetti, quella sorta di *mediazione necessaria* della madre per il nutrimento, la crescita e la protezione del piccolo.

Sennonché questo progetto di amore fusionale e possessivo si scontra con il *contro-progetto* dell'Oppositore, in questo caso il figlio che si lascia guidare dalla vita e scopre cerchi concentrici che allargano le sue relazioni e lo allontanano dalla madre. A contatto con i compagni e con il mondo il figlio scopre «la convivenza umana, l'inven-

zione della vita, la libertà estrema dell'uomo a foggiarsi un mondo attorno» (p. 338). Inoltre egli si fa *inghiottire* dalla città, acquista autonomia e possibilità di produzione di ricchezza; anche i suoi gusti cambiano dalla robustezza paesana alle dolcezze del palato. In breve, «si ritrova grande, distaccato, con tutta una storia che egli non può ridire» (p. 347).

Questa desatellizzazione costituisce una pena profonda per la madre, che costata la rottura della sua unione con il bambino d'un tempo: per lei «comincia l'isolamento» e il senso della perdita del figlio. La disgiunzione viene attutita dal *ricordo*, in cui la memoria ritorna al momento magico e misterioso della culla e della crescita:

> La memoria della cara madre è popolata di fatti minimi: quelli della crescita e dell'evoluzione della sua creatura nel mondo sensibile, poiché è tutto qui il prodigio. […] Ella pensa di averlo veduto nella culla, lo ritrova in quel momento di amore (p. 339).

L'isolamento si muta in intima (anche se temporanea) congiunzione tra lei e il figlio quando la madre decide di trascorrere un mese a Roma. L'incontro produce una comunione o sintonia dopo l'allontanamento e la distanza. Ma esso non avviene più sotto il segno dell'unità tra i due protagonisti, che si trovano l'uno di fronte all'altra in rapporto di reciprocità: ognuno con la sua storia e la sua «pena segreta». Ma la loro posizione è rovesciata: chi era piccolo è diventato grande, mentre chi rappresentava tutto un mondo di potenza e di felicità ora si ritrova bambina e sofferente. La comunione si ricompone nella partecipazione alla pena segreta: nel pianto sommesso della madre e nella carezza affettuosa del figlio. La madre abituata a dare, «una povera donna che ha dato tutto» (p. 348), ora deve ricevere. Il conforto del figlio lenisce la pena segreta della madre.

3.2. *Quadrato semiotico*

Un ulteriore passo è necessario per scoprire la struttura soggiacente del racconto, che lo guida dall'interno senza apparire. Esso è rappresentato dall'esame dei verbi *modali* del testo che fanno emergere strutture nascoste. Dopo averli recensiti ci soffermeremo sulla categoria dell'*essere/apparire*, analizzato secondo il quadrato semiotico, a sua volta

letto secondo il triplice rapporto di *contrarietà* (lettura orizzontale), *contraddittorietà* (lettura diagonale) e *correlazione* (lettura verticale).

3.2.1. Verbi modali

Avere. Quest'uomo *aveva* una madre (p. 336), *ha* la madre al suo paese (p. 339); i ragazzi s'impadroniscono della propria persona (p. 338); il ragazzo *ha* amore per lei (p. 339). La madre è una di quelle che non *hanno* i figli con loro (p. 339), non *ha* ella né date né anni (p. 340), le *hanno* lasciato i figli, dolori passati, ansie e pene sofferte, e un impegno con Dio cui ella *ha* fatto tutte le sue promesse (p. 340); sua madre un tempo *aveva* le chiavi stesse della felicità (p. 347). Roba come la nostra *non hanno* (p. 346).

Potere. I ragazzi hanno scarso *potere* d'invenzione (p. 338); ella, donna, *ha potuto* generare un uomo (p. 339), una donna che *può* essere felice (p. 347).

Sapere. La madre *non sa* niente, *non si sa* bene cosa si siano detto (p. 337), *non si sa* proprio che cosa crede… (p. 338). Il piccino *non sa* né ripetere né rifare (p. 338); la madre *non capisce*… ma *capisce* una cosa: ed è che il ragazzo ha scoperto la convivenza umana (p. 338). Ella *sa* da questo momento d'averlo perduto… *lo sa* la sera stessa (p. 338); la madre si contenta di *sapere* che il figlio è buono» (p. 339); i poveri *conoscono* i giorni delle sue elemosine (p. 340). La madre opera nei dolori che *conosce*, come Dio può operare nei pericoli che ella *non conosce* (p. 342); soltanto i poveri e la solitudine insegnano a *capire* (p. 342); *sanno* diventare poveri soltanto quelli che conobbero la grande fortuna (p. 343). Il figlio lo *sapeva*… parlavano di lui (p. 343); un odore familiare che egli *riconobbe* (p. 346). Noi *non sappiamo* coteste cose (p. 346); una storia che la madre *conosce* o che le è inutile *conoscere* (p. 347).

Fare. Le cose che sa *fare* la madre per lui (p. 336); gli *fa* conoscere l'universo (p. 337); *fece* voti di digiuno, di preghiere, di largire elemosine (p. 340); il voto fu *fatto* senza ricompensa (p. 340). Questi sono i *fatti* (p. 341). I poveri capiscono quello che si sta *facendo* e accorrono (p. 342). Lo *faccio* subito un buon caffè (p. 343); io vi *farò*

un pettine d'oro (p. 347); quasi che egli le *facesse* ricordare la pena segreta (p. 348).

Come si può osservare la categoria conoscitiva del *sapere* supera nell'ordine quella operativa del *fare*, pure rilevante, quella possessiva dell'*avere* e quella opzionale del *potere*.

3.2.2. *Verbo essere*. Soffermiamoci sulla categoria dell'*essere* applicata alla madre, il cui inventario offrirà la possibilità di una triplice lettura rivelatrice di strutture profonde (*contrarietà*, *contraddittorietà* e *correlazione*). È la modalità della *veridizione*, proposta da Greimas, concernente il sapere, tipica dei racconti incentrati sul gioco della verità e dell'inganno, dell'essere e dell'apparire.

A. Essere. Nella definizione della madre troviamo l'elogio più alto e poetico, quasi mitico, quando il narratore dice che «*è* buona come il pane, tenera come la polpa dell'albicocca, limpida come l'acqua» (p. 337). Ella rappresenta tutto: «*è* parente della natura» (p. 336), è per il figlio fonte di conoscenza del mondo, tanto che «il cammino della sua infanzia era stato un viaggio attraverso la madre» (p. 345), presidio sicuro per lui che «*è* ancora legato a lei» (p. 336): accanto a lei, egli si sente «al riparo di tutto» (p. 347). Soprattutto è sorgente di amore e di valori, poiché ella «*è* tutta in questi sentimenti» (p. 339). La madre non vive per se stessa ma appare proiettata totalmente verso i figli; anche se questi sono lontani, «la memoria della cara madre *è* popolata di fatti minimi» riguardanti la loro culla e la loro crescita e «la sua vita *è* piena di date, di ricorrenze, e non proprio festive» (p. 339).

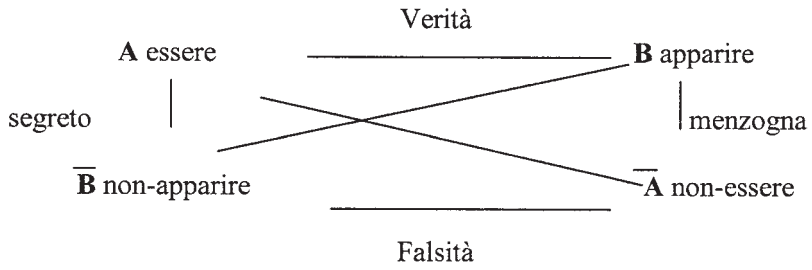
Nella madre si distinguono due periodi: quando «era giovane» (p. 342) ed era fonte e immagine di felicità e di sicurezza, in simbiosi con il mondo e con il figlio; e quando è divenuta ormai un «seme spoglio e vuoto», una povera donna disillusa che «è debole, e ha bisogno di protezione e di difesa» (p. 347). Alla domanda: «siete tranquilla?» (p. 347) risponde infine con il pianto, facendo capire che la sua «pena segreta» dura da molto tempo nonostante le apparenze.

B. Apparire. La madre «si è fatta una legge che può *parere* troppo semplice e umana» (p. 342), ma in realtà è molto profonda: si tratta del suo affidamento a Dio perché protegga i figli lontani. Questa

realtà è nascosta e non appare, se non negli impegni «di digiuno, di preghiera, di largire elemosine» (p. 340). Dove l'apparire sopravanza l'essere è quando la madre è ritenuta sintonizzare con il respiro della casa e «pareva reggere piano su piano» (p. 345): apparenza valida solo sul piano affettivo secondo la valutazione del figlio. Similmente ella appare felice, mentre in realtà ha nel cuore una pena segreta che non rivela a nessuno. Infine la madre pur essendo adulta appare «tornata bambina», bisognosa di comprensione e protezione (p. 347).

A. Non essere. La madre di paese *non è* abituata «alle tenerezze altro che dei figlioli piccoli» (p. 336); inoltre «*non è* tanto felice che il figlio sia divenuto grande» (p. 339). «La sua vita è piena di date, non proprio festive» (p. 339): si direbbe che ella non abita nella gioia. E neppure nella pienezza: non è più come «una nave carica» (p. 346), ma un «seme spoglio e vuoto» (p. 347).

$\bar{B}$. Non apparire. Alcuni aspetti della personalità della madre sono invisibili, ma esistono a livello profondo: sono nascosti. Non solo le tenerezze dei figli «sono rimaste nel cuore della madre» (p. 336), ma anche lei stessa quando maneggiava l'abbondanza dei beni della casa «compiva queste operazioni *in segreto*» (p. 342). Ella aveva aspettato il figlio a Roma «nell'ombra di quella casa» «per non disturbarlo nella sua vita familiare» (pp. 344-47); la sua comunione con il figlio non è distrutta ma sotterranea, come il seme e il germoglio «sono affondati insieme in un segreto come quello propizio della terra» (p. 347). In genere non appare la sua «pena segreta» ma la sua felicità, eccetto nel finale quando la sofferenza trova sfogo nel sommesso pianto.



3.2.3. Lettura orizzontale (contrarietà)

A-B. Tra l'*essere* della madre e il suo *apparire* esiste una relazione di *contrarietà*, in quanto c'è una sproporzione tra quanto ella è in se stessa con tutti i suoi valori e ciò che appare all'esterno. Inoltre esteriormente ella appare come felice, sicura, ricca, mentre in realtà ella cela nel cuore una pena segreta. La *verità* emerge alla fine del racconto quando la madre manifesta nel pianto la sua mancanza di tranquillità, la sua debolezza e la sua povertà interiore. Possiamo distinguere diacronicamente una fase di *verità più o meno celata* e una di *maggiore rivelazione* ossia di verità appariscente.

$\bar{B}$-$\bar{A}$. Tra *non-apparire* e *non-essere* il rapporto è di *falsità*, ma non può essere attribuito alla madre di paese perché in lei si trovano evidentemente sia l'*essere* che l'*apparire*.

3.2.4. Lettura verticale (correlazione)

B-$\bar{A}$. Nella madre non c'è *menzogna* che si avrebbe qualora ella appaia o si manifesti più quanto sia in realtà, cioè lasci intendere di essere più di quello che è. La prevalenza dell'apparire sull'essere, della forma sul contenuto o del fenomeno sul noumeno, è aliena dalla figura della madre alvariana, che ama non apparire e stare nell'ombra. Meglio, ella vive una vita sotterranea e profonda, dove nasconde i suoi sentimenti, i suoi ricordi e le sue pene.

A-$\bar{B}$. Nella madre l'apparire non supera l'essere; in lei non appare ciò che non è (ciò sarebbe falsità). Al contrario in lei si nota un'atteggiamento di riserva sul piano della *manifestazione* e una stato di pienezza sul piano dell'*immanenza*. Si nota in lei quella relazione tra essere e non-apparire, chiamata da Greimas «deixis positiva» e che equivale a *segreto*. La madre *è*, ma non si manifesta: dunque è un *segreto*. In lei l'essere soverchia l'apparire.

3.2.5. Lettura diagonale (contraddittorietà)

A-$\bar{A}$. Esiste un rapporto di contraddizione tra l'*essere* e il *non-essere* della madre di paese. Così ella non può *essere* e *non essere* felice nello stes-

so tempo e sotto il medesimo aspetto. E neppure può essere insieme nella pienezza e nel vuoto: lo sarà in situazioni successive quando passerà dall'essere come «una nave carica» a divenire un «seme spoglio e vuoto».

$\bar{B}$-$\bar{B}$. Tra *apparire* e *non-apparire* c'è ugualmente contraddizione, almeno che si tratti di aspetti e tempi diversi. Essa non esiste nella madre, che realizza una compresenza sul piano dell'*essere* e dell'*apparire*, ma non su quello dell'*apparire* e *non-apparire*. Per esempio, il suo affidamento a Dio è una realtà nascosta che non appare; similmente ella appare «tornata bambina» e sotto questo aspetto non appare adulta ma bisognosa di comprensione e protezione.

Rilievi conclusivi

Pur scomponendo il racconto nei suoi elementi e nella sua dinamica, l'analisi narratologica si è rivelata preziosa per la comprensione di *Madre di paese*. Essa non sostituisce la lettura del testo che rimane necessaria, in quanto rende possibile gustare l'arte di Alvaro lasciandosi coinvolgere dal racconto fino alla commozione. Non si tratta più tuttavia di una lettura ingenua: l'analisi ha permesso di cogliere la profondità dei contenuti e la dinamica del percorso narrativo, ponendo le condizioni per una migliore comprensione del racconto.

In realtà sarà più facile percepire le diverse accezioni di *spazio* che non è soltanto quello *geografico* del paese e della città, ma anche quello *simbolico* che oppone due mondi uno all'altro. Uno è quello *familiare*, tutto sommato preferibile perché è ambiente di comunione tra madre e figlio, dove si trasmettono le vicende personali e comunitarie ma al tempo stesso anche i valori della vita, della preghiera, della compassione e dell'amore. L'altro è il mondo della *città*, avido e brutale, tutto teso non all'essenza delle cose ma al superfluo e che alla fine diviene disumano poiché non ci si accorge del vicino che soffre.

Le coordinate di tempo sono ancora più significative perché introducono nel mondo interiore della madre e del figlio. Più che *cronologico* il tempo è *mitico* e *umanizzato*: conta come durata di comunione, purtroppo rotta dalla separazione o dalla morte. La madre diviene allora *archivio popolare* vivificato dal contatto con Dio, potenza

amica, e dalla registrazione delle date liete e soprattutto tristi riguardanti i figli. Non contano per lei i ritmi annuali o mensili, ma solo quelli settimanali e giornalieri.

La recensione dei personaggi, a tutto tondo o comparse, storici o invisibili, che popolano il racconto ci mette di fronte ai protagonisti – la madre e il figlio – ma anche dinanzi a Dio e ai poveri. La madre appare plasmata dalla spiritualità e da un contatto mistico con Dio, che non si esaurisce in un dialogo tra l'anima e lui, ma la proietta nella dimensione concreta della compassione e dell'aiuto al prossimo. In lei la religione non è l'oppio del popolo, perché il rapporto con Dio è indissolubile dall'elargizione della carità ai poveri del paese. Importante e attuale quanto il narratore dice della povertà, come problema fondamentale della società, e dell'«altro» come fonte di crescita della persona e segno di una comunità non disumana.

Più che l'individuazione delle due unità formali del racconto in base al luogo, conta il fatto che il racconto alvariano è veramente tale perché realizza la dinamica della narrazione, palesando i cinque elementi indicati dagli studiosi: una *situazione iniziale* pacifica ed equilibrata che registra una comunione simbiosi tra la madre e il figlio nel contesto paesano familiare; un *annodamento* costituito dal fenomeno adolescenziale della desatellizzazione e dalla separazione forzata dei due; una *trama* o azione trasformatrice è data dall'incontro su terreno neutro avvenuto in città dove madre e figlio si riconoscono pur nel cambiamento dovuto al tempo; uno *snodamento* della separazione effettiva avviene attraverso il loro dialogo, che ristabilisce una comunione ma su differente livello, cioè tra adulti; infine si passa ad una *nuova situazione* in cui le parti sono rovesciate: il bambino divenuto adulto consola e carezza la madre che dà sfogo alla sua pena segreta mediante un pianto silenzioso.

Dal quadrato semiotico viene un'inedita risultanza: la madre possiede una certa pienezza di vita e di verità, che però non manifesta ordinariamente. In lei l'essere supera l'apparire: quindi ella è un *segreto*. La madre che nel ventre gonfio nasconde un mondo e nel cuore tenero cela una pena misteriosa è ella stessa un segreto, che il figlio letterato ha inteso svelare, pur rimanendo convinto che il segreto continuerà ad essere tale. Singolare e immortale percezione alvariana della grandezza di una madre, una *madre di paese*!

Alvaro dei mosaici: "Cesarino è grande"

MARIO STRATI

1. Sostanziata da una frase lenta e analitica, precisa e corposa, allusiva e musicale (che sarebbe come dire da un fatto stilistico 'alto'), molta della scrittura di Corrado Alvaro si sdipana, ridotti al minimo gli enunciati narrativi e solo con qualche punta descrittiva, in una serie di piani argomentativi tesi da una parte a sconvolgere i parametri di spazio e di tempo dentro i quali di norma si cala un racconto, una cronaca, un evento (con quasi azzeramento o comunque scarnificazione della trama intesa nel senso tradizionale), e dall'altra a far coesistere, in un contesto di reciproci rimandi, il soggettivo e l'oggettivo, lo specifico e il generale, il tipico e il comune.

Come bene sottolinea Vincenzo Paladino, Alvaro tende a rendere «più un clima, un'atmosfera, una introspezione psicologica, che una vicenda, un'azione, una storia», sicché il «tessuto espressivo» della sua pagina risulta lavorato «a maglie concatenate: dove un pensiero ne richiama un altro, un'immagine ne evoca un'altra e vi si rifrange, una figura si dissolve in un traslato, dilatandosi ed esaltandosi, e una locuzione dà ancora l'abbrivio ad altre notazioni, metafore, analogie, comparazioni»[1].

Con una tale tessitura del periodo e un siffatto obiettivo letterario-artistico, Corrado Alvaro resta votato al 'respiro breve'. Già che al 'respiro breve' è portato dal suo essere poeta, laddove si consideri che appunto come poeta si presenta al mondo letterario[2] e che anco-

[1] V. PALADINO, *L'opera di Corrado Alvaro*, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1995[3], 142.

[2] Esordisce infatti, non considerando l'esercitazione scolastica *Polsi nell'arte, nella leggenda e nella storia*, (Gerace, Serafino, 1912), con *Poesie grigioverdi*, Roma, Lux, 1917, e negli anni che seguono non si astiene certo dall'intessere rime: in data 10 aprile 1938 informa il suo editore, Valentino Bompiani, d'aver ripreso «un lavoro già tentato», una «cosa molto ambiziosa», ovvero «un poema lirico in versi liberi, interrotto e interpolato, a ogni capitolo, di poesie a sé» e che si «svolgerebbe tutto su diecimila versi» e «s'intitolerebbe *Stagioni d'amore*» (V. BOMPIANI, *Stai come chi ha*

ra prima, appena «giovinetto», scrive «molti versi» che poi regala «alle ragazze delle pensioni» in cui è ospite quando, pressato da un particolare rapporto col padre e dalle circostanze, corre «mezza Italia alla ventura»[3]. E ancora al 'respiro breve' è portato dal taglio da terza pagina che il suo mestiere di giornalista gli modella sin dagli esordi della sua attività ufficiale, taglio al quale poi si mantiene legato per tutta la vita. Per tutta la vita, infatti, fa il giornalista, e come tale pubblica centinaia e centinaia di articoli, molti dei quali, in un secondo momento, opportunamente 'lavorati', trovano una loro naturale scadenza nell'utilizzazione in volume.

Alvaro recupera così abbondantemente e con tale sistematicità il materiale già edito in giornale, che in merito possiamo parlare di vera e propria 'consuetudine metodologica'[4]. Se in via esemplificativa facciamo riferimento a «La Stampa», quotidiano cui lo scrittore calabrese collabora più assiduamente (dal 1926[5] al 1942 e poi dal 1948 al 1952) e dal quale, di conseguenza, più abbondantemente attinge, troviamo che ben 243 pezzi, dei 568 in essa apparsi, risultano riproposti nei libri che man mano vengono arricchendo la sua produzione[6]. C'è anzi da precisare che dalla collaborazione a «La Stampa» nasce il meglio e il più della sua produzione e saggistica e novellistica[7].

È una 'consuetudine metodologica', quella di Alvaro, che si sviluppa secondo tre direttive. Una, la più semplice e lineare, ripropone il testo nella sua lezione originaria, tutt'al più col titolo cambiato e mossa da varianti interne ricercanti una estremizzata resa diegetica e

vinto, in *Omaggio a Corrado Alvaro*, a cura di Carlo Bernari, supplemento al «Bollettino del Sindacato nazionale degli scrittori», Roma, Poligrafica Italiana, 1957, 160); del 1942 è *Il viaggio*, Brescia, Morcelliana.

[3] C. ALVARO, *Ultimo diario*, a cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1961[2], 217.

[4] Sul *repêchage* alvariano sto lavorando da anni. Darò presto altri risultati che riguardano *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani, 1938, e ancora *Settantacinque racconti* [=*75r*], Milano, Bompiani, 1955.

[5] Prima del 1926 Alvaro ha pubblicato solo quattro articoli su «La Stampa», nel 1921 (cfr. M. STRATI, *Appunti per un discorso critico su Alvaro giornalista. 1916-1936*, Ardore Marina, Arti Grafiche Edizioni, 1995, 9, nota 30).

[6] Dal computo sono esclusi i pezzi, numerosissimi, che sono serviti a costruire alcuni volumi postumi.

[7] Cfr. *Postfazione* a C. ALVARO, *Scritti dispersi*, a cura di M. Strati, Milano, Bompiani, 1955, 1271-291.

stilistica, come si conviene a un lavoro che deve apparire in volume[8]. Un'altra, la più complessa, scompone la compagine primitiva e ricostruisce, secondo la tecnica dell'innesto e/o dell'accorpamento, un testo nuovo, per il quale ritrova, tra le varie parti nate in situazioni creative e momenti diversi, una necessaria fusione, che a volte risulta obiettivamente forzata, a volte più naturalmente disposta[9]. La terza opera a livello di titoli e sottotitoli e di corrispondenza tematica, con evidente funzione di sistemazione strutturale e di genere[10].

Sia la prima come la seconda direttiva, coesistenti spesso nello stesso volume, si configurano a volte come operazioni diacronicamente disorganiche. E questo vale sia per l'Alvaro saggista sia per l'Alvaro novelliere.

[8] Si vedano, per esempio, *Gente in Aspromonte*, Firenze, Le Monnier, 1930, e *Viaggio in Turchia*, Milano, Treves, 1932. Dei tredici racconti che costituiscono il primo, sette, già apparsi in «La Stampa», di cui uno con titolo cambiato, corrispondono a questa logica (*Coronata*, *Teresita*, *Romantica*, *Innocenza*, *Vocesana e Primante*, *Temporale d'autunno* [*Temporale* nel giornale], *Cata dorme*). Dei sedici pezzi che compongono il secondo rispondono invece quattordici, di cui cinque con titolo cambiato (*Da mare a mare*, *Istanbul e la piccola vita*, *Immagini della vecchia Turchia* [*Una città senza tempo* nel giornale], *Figure bizantine* [*A colloquio col Patriarca Fozio III* nel giornale], *Costa d'Asia* [*Primi passi in terra d'Asia* nel giornale], *Brussa la nobile* [*La verde moschea di Brussa* nel giornale], *Vita sull'altopiano*, *Il popolo in festa*, *Da Conia al Mar del Levante* [*Conia e la fine dei dervisci* nel giornale], *Dove fu Roma*, *La nuova Turchia*, *Veduta di Cipro*, *Mediterraneo*, *Domenica di Atene*).

[9] Si vedano, tanto per dare ancora un esempio e narrativo e saggistico, sia *La cavalla nera*, il famoso racconto con cui si apre *Settantacinque racconti*, sia *Il marmo* della seconda ed. di *Itinerario italiano*, Roma, Quaderni di Novissima, 1933; Milano, Bompiani, 1941[2]. Nel primo vengono ricomposti ben quattro racconti già apparsi nella «Stampa» in quattro 'tempi' diversi (il 17 dicembre 1937, il 16 giugno 1939, il 22 febbraio 1936 e il 13 ottobre 1933, con i rispettivi titoli di *L'ariete* [poi in «Il Messaggero» del 19 maggio 1938 con il titolo *Il caprone*], *L'arrivo dei potamesi*, *La cavalla nera* [poi in «Il Messaggero» del 4 marzo 1937 con il titolo *Solare*], *L'asino* [poi in «Il Messaggero» con il titolo *Viaggio sentimentale*]). Nel secondo vengono messi insieme due brani apparsi su «La Stampa» il 15 e il 20 giugno 1933, con i rispettivi titoli di *Gli uomini delle vallate bianche* e *Lotta con l'Alpe di marmo*.

[10] Si veda, per esempio, il racconto *L'amata alla finestra* dell'omonima raccolta del 1953 (Milano, Bompiani), che presentandosi come un mosaico di otto racconti (due da *L'amata alla finestra* [Torino, Buratti, 1929], due da *Misteri e avventure* [Firenze-Perugia-Venezia, Novissima, 1930] e quattro da *La signora dell'isola* [Lanciano, Carabba, 1930]) diventa un vero e proprio poemetto in prosa (C. ALVARO, *Scritti dispersi*…, 1293-294).

Se infatti prendiamo in considerazione *Settantacinque racconti*, ci accorgiamo che *La moglie di Giovannino* e *Divina* sono apparsi il primo su «La Stampa» del 21 dicembre 1930 e il secondo sul «Corriere della Sera» del 15 gennaio 1955; così come ci accorgiamo che i tre tasselli incastonati a mosaico e costituenti *Madre di paese* sono a loro volta apparsi, su «La Stampa», rispettivamente il 24 maggio 1936, il 21 marzo 1937 e il 20 luglio 1940, con i corrispondenti titoli di *La madre di campagna* (poi in «Il Messaggero» del 17 aprile 1937 col titolo *Parole alla madre*), *Carità* (poi in «Il Messaggero» del 4 dicembre 1937 col titolo *La madre caritatevole*), *Un uomo accanto alla madre*. Se in considerazione prendiamo *Itinerario italiano* (edizione del 1941), ugualmente possiamo constatare che *L'arcipelago favoloso* e *Civiltà di Napoli* (ultima parte) sono apparsi l'uno su «Il Tempo» del 3 gennaio 1921, con il titolo *L'isola del tesoro* (poi in «Il Mondo» dell'8 maggio 1925 col titolo *L'arcipelago favoloso*), e l'altro su «La Stampa» del 18 gennaio 1940, con il titolo *La tregua fra gli uomini*, così come possiamo constatare che cinque delle sei tessere che costituiscono *Vedute di Roma*, ovvero la prima, la terza, la quarta, la quinta e la sesta sono nell'ordine apparse (la terza su «Il Messaggero» e le altre ancora su «La Stampa»), il 28 agosto 1932, il 5 luglio 1933, il 4 ottobre 1938, il 3 maggio 1926 e il 14 ottobre 1938, con i titoli *Una capitale*, *Via Sistina*, *Rione Ponte quartiere popolare di Roma*, *La stanza del Tasso* [con lo stesso titolo in *Cronaca (o fantasia)*[11]], *Una mattina in Vaticano*.

La terza direttiva fa la sua più complessa manifestazione in *Il nostro tempo e la speranza*[12] e in *L'amata alla finestra* del 1953[13], nei quali, comunque, convivono anche le altre due direttive.

Di natura funzionale (assumendo la tematica un ruolo necessariamente preminente), tutte e tre le direttive rendono testimonianza di un'ingegneria costruttiva che contrappone all'Alvaro 'lirico' che tutti conosciamo un Alvaro smaliziatamente tecnicistico, aduso non solo alla logica della 'novità' e della 'dinamicità' dell'invenzione, ma anche a quella, strategica e misurata, del *collage*.

[11] C. Alvaro, *Cronaca (o fantasia)*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934, 88-93.

[12] M. Strati, *Alvaro dei mosaici: Il nostro tempo e la speranza*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre* (atti del convegno di Cosenza-Reggio-San Luca, 27-29 settembre 2001), Cosenza, Pellegrini, 2006, 491-510.

[13] *Postfazione* a C. Alvaro, *Scritti dispersi*…, 1293-294.

2. Per quanto riguarda la novellistica, ritroviamo la logica del *collàge* in *Gente in Aspromonte*[14], *L'amata alla finestra*[15] e, principalmente, in *Settantacinque racconti* (*La cavalla nera*; *Lasciarsi*; *I fiori dei conventi*; *Cesarino è grande*; *Madre di paese*; *Due voci, due ombre*; *Quel giorno*[16]).

Cesarino è grande scopre una serie di indizi concorrenti tutti a fare identificare il narratore con l'autore implicito, e quest'ultimo con l'autore reale. Infatti il titolo del racconto è *Cesarino è grande*, e Cesarino ovviamente si chiama il protagonista: ma Cesarino si chiama anche il protagonista di due racconti di *L'amata alla finestra* (*Il nipotino* e *Il nemico*) e di un altro racconto di *Settantacinque racconti* (*Il dolce sonno dei viventi*); e ancora col nome di Cesarino viene disegnato il figlio dell'io narrante in *Quasi una vita*[17]. È come se Alvaro avesse trovato un nome 'd'arte' per il proprio figlio (appunto 'Cesarino') e si fosse poi limitato a fissare sulla carta certi fatti e sentimenti suoi e del figlio e della moglie, organizzandoli in racconti che hanno anche un loro sviluppo diacronico. Infatti, all'età 'ascendente' del piccolo-giovane protagonista (sei anni in *Il nipotino*, otto in *Il nemico*, più di venti in *Il dolce sonno dei viventi*[18]), corrisponde progressivamente l'anno di apparizione dei rispettivi testi in «La Stampa» (18 novembre 1927, 19 febbraio 1928, 29 maggio 1948) e l'anno in cui sono usciti i volumi che li ospitano. Non solo. *Il nipotino* per un verso prende in prestito qualche stilema e qualche immagine dall'*incipit* di *Ricordo della Calabria* (come il treno che riporta nella terra d'origine e il ma-

[14] G. RANDO, *Alvaro fra «mito» e «contemporaneità»: l'elaborazione di «Gente in Aspromonte»*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 2 (1984), 729-88 (poi in *La bussola del realismo*, Roma, Bulzoni, 1992, 165-228).

[15] *Postfazione* a C. ALVARO, *Scritti dispersi*…, 1260-261 e 1293-294.

[16] I primi cinque racconti fanno parte della prima sezione, *Incontri d'amore*, gli ultimi due della seconda, *Parole di notte* (da tenere presente che *Settantacinque racconti* è costituito appunto dalle due sezioni, di cui la prima già apparsa, autonomamente e con lo stesso titolo, nel 1940, a Milano, sempre per conto della Bompiani [=*Ia*]).

[17] E in *Quasi una vita* [1950] (introd. di Nino Borsellino, Milano, Bompiani, 1994), là dove nel nono *flash* del 1942 Giovanni Papini fa all'io narrante una delle «sue solite domande imbarazzanti» («Sa che si confonde facilmente Alvaro con Varaldo?») viene del resto sottolineato in modo esplicito la coincidenza tra autore implicito e autore reale.

[18] Viene presentato come uno dei «ragazzi» che hanno fatto la guerra.

re «in pendìo»[19], riapparsi poi in *L'uomo nel labirinto*[20]) e per un altro offre in prestito a *Esuli* («Era d'aprile e il mare si purgava: buttava le sue stelle e le conchiglie sulla spiaggia»[21]) qualche stilema e qualche immagine («Il mare […] si ripuliva come una bestia. Buttava sulla spiaggia le stelle marine, le conchiglie, le matasse gialle e violette delle meduse, e buttava anche i frammenti dei coralli»)[22]. In *Il nemico* ritroviamo gli stessi monelli di *Gente in Aspromonte*, con i loro vestiti laceri, le loro «grosse pance tonde», i loro giochi che mimano il vivere dei grandi (cambiano solo i soprannomi, e la bambina del primo tiene «un infante in braccio» mentre quella del secondo «una bambola», che consiste «in un sasso tondo rinvoltolato in un cencio bianco», però il nome di uno, Peppino, è lo stesso, anche se è diverso il ruolo che interpreta). In *Il dolce sonno dei viventi* Cesarino ha «la manìa di abbrustolire il pane sulla stufa» e canta «le sue solite canzoni»: compie delle «operazioni» che certo gli ricordano «qualcosa». In *Quasi una vita*, tredicesimo flash del 1947, è annotato che il figlio dell'io narrante «si dedica con particolare diligenza ad abbrustolire il pane sulla stufa»: operazione che «gli ricorda», con la quale anzi ripete, «un atteggiamento della sua vita di partigiano, come le canzoni che egli canta sottovoce certe mattine mentre si fa la barba. Torna al suo passato, ripete alcuni atti del suo passato […]»[23].

In *Cesarino è grande* le rr. 54-75 (da «Cesarino, nella sua [stanza], legge i libri d'avventure» a «un bavaglio alla bocca»[24]) ci dicono che Cesarino legge, appunto, libri di avventure, non va «mai d'accordo con i suoi compagni perché vuole comandare sempre lui», «impicca» con disinvoltura i suoi pupazzi di stoffa. Praticamente Cesarino di *Ce-*

[19] C. Alvaro, *Ricordo della Calabria*, «Il Mondo», 7 novembre 1923 (poi in *Lettere parigine e altri scritti 1922-1925*, a cura di A.-C. Faitrop-Porta, Roma, Salerno, 1997).

[20] «Il treno rasentava la catena delle montagne, lungo la costa […] Babel sapeva che fra poco sarebbe entrato nella regione del suo paese […]. Là doveva esservi il mare, il mare in pendio che egli conosceva, lungo la costa arsa su cui si spingevano le viti nane piantate sulla rena» (C. Alvaro, *L'uomo nel labirinto*, Milano, Alpes, 1926, 190).

[21] C. Alvaro, *L'amata alla finestra*, a cura di W. Pedullà, Milano, Bompiani, 1994, 73.

[22] C. Alvaro, *Esuli*, «La Stampa», 24 aprile 1934.

[23] C. Alvaro, *Quasi una vita*…, 401-02.

[24] *75r*, 180-81.

sarino è grande presenta le stesse caratteristiche del Cesarino di *Il nemico*. Quest'ultimo Cesarino, infatti, ha «letto alcuni libri di avventure» e perciò si considera «un pirata, un bucaniere, un guerrero tutt'insieme», col diritto di «impiccare tutti i suoi giocattoli» e di organizzare e guidare i ragazzi che giocano con lui: i quali, però, gli ubbidiscono «per un poco», perché poi vogliono «comandare anche loro»[25].

Ritornano, inoltre, in *Cesarino è grande*, alcune caratteristiche peculiari del mondo artistico di Alvaro: il sentimento del tempo che passa e lo stupore di fronte alla vita che si presenta sì con la sua scenografia di sempre, ma ritoccata appena della variante che i figli stanno al posto dei padri[26]; un certo «terrore» per la «fragilità» del figlio[27] (tema ripreso e approfondito in un racconto, sempre di *Settantacinque racconti*, che s'intitola appunto *Fragile*[28]); e ancora un'istintiva, quasi accorata *píetas* per l'infanzia e l'adolescenza, che si traduce spes-

[25] C. ALVARO, *L'amata alla finestra*…, 77.

[26] «Allora parve, al padre, di rivedere la stessa piazza di qui a non so quanti anni; ed egli non era più appoggiato a quell'angolo. Dov'era il padre? Ma tutto all'intorno era lo stesso: seguitava a buttare la fontana nel mezzo, gli alberi verdeggiavano ancora, sul cipresso si appollaiavano con grande chiacchiericcio i passeri, e Cesarino c'era, stava al posto del padre, appoggiato al muro, a guardare per un attimo il posto eterno delle cose e i nuovi ragazzi» (*75r*, 188, rr. 393-401). Si veda, poi, di *Il viaggio*, a cura di A.C. Faitrop-Porta, Reggio Calabria, Falzea, 1999, sia la prosa introduttiva *Memoria e vita* (77-96), sia, in modo specifico, il componimento intitolato appunto *Il viaggio* («Sono tornato al mio paese | e ho trovato tutto come prima. | Soltanto non c'era mio padre | né quelli del mondo di prima. || Ma c'erano altri che somigliavano: | i figli ai padri, io al padre mio, | sembrava che nulla fosse mutato, | tutto era giovane e pure finito. || […] I figli dei miei compagni di giochi | somigliavano ai compagni miei d'un tempo. | Io li avrei chiamati per nome | e non si sarebbero voltati indietro. || […] E non era più il tempo di prima | lungo e infinito fra tramonti e aurore. | Sul vecchio campanile | un orologio batteva le ore || […] volavano l'ore per loro conto | come avessero troppo da fare | senza lasciarci più il modo | di raccoglierci e di non pensare || come facemmo un tempo. Ma oggi | tutto era stato vissuto, | le ore stillavano come gocce | del tempo già bevuto…» [165-69]).

[27] «In quel tempo che lo aveva seguito con gli occhi, il padre era stato quasi fuori di sé […]. Ed era felice d'essersi tutto annullato in lui. Per quanto conoscesse Cesarino […] tuttavia questo miracolo del suo moto, del suo istinto, del suo orientamento, l'aveva tenuto sospeso, e il vecchio terrore della fragilità del figlio l'assaliva di nuovo» (*75r*, 189, rr. 430-43)

[28] Il cui protagonista, mai chiamato per nome, è di fatto Cesarino, indicato invece esplicitamente nei *flash* di *Quasi una vita* (2º, 7º, 8º, 9º del 1943) che dello stesso racconto registrano il nucleo ispiratore.

so in pena quando le stesse, piegate agli interessi dei 'grandi', vivono un disadattamento e una sofferenza non loro[29]. Così come ritorna, di Alvaro, un modo tutto personale di strutturare la frase: «Cesarino sono io, son qua, vuoi che andiamo insieme?»[30]. E la dichiarazione d'identità e poi l'interrogativa sono più o meno quelle che adopera Raffaele Galia di *I denari* («Sono io, proprio io, non mi riconosci?»)[31], più o meno le stesse che, risalendo indietro nel tempo, ritroviamo, sulla bocca dell'io narrante, nella chiusa di un articolo apparso nella «Stampa» il 24 marzo 1929 dal titolo *Addio al paese*: «Son qua, son io […]. Non mi riconoscete?».

Dal periodo «Mi rivedo già grande, nell'adolescenza, fuori di casa»[32] si apprende che il narratore del racconto ha lasciato la propria casa nell'adolescenza, e una dichiarazione simile viene esplicitamente fatta dalla voce narrante delle *Note autobiografiche* di *Ultimo diario*[33]. Va infine osservato che già con le prime righe si dice che il padre di Cesarino risente, attraverso l'infanzia del figlio, la propria infanzia e quella dei propri fratelli, vissute in un altro tempo e in un altro paese. Ritornano, di fatto, e il paese e il tempo e i fratelli di *Casa nostra* di *La siepe e l'orto*[34], dove troviamo i nomi reali ('Massimo' e 'Laura') di due fratelli di Alvaro, e un altro nome, 'Guido', di fatto il quarto nome di nascita di Alvaro, lo stesso poi con cui Alvaro si è nascosto ai nazifascisti durante la seconda guerra mondiale[35].

[29] Si vedano, in *Gente in Aspromonte*, i personaggi della Saveria e della Teresita dei racconti omonimi; in *L'amata alla finestra* del 1953 quelli di Carmela e dell'Eufemia, rispettivamente di *La corona della sposa* e di *Piedi nudi*; in *Settantacinque racconti* invece quelli di Nicolino, di *Il ragazzo solitario*, e di Irma e dei suoi fratelli di *Il canto e il silenzio*…

[30] *75r*, 189, r. 417.

[31] *I denari*, prima in *La signora dell'isola* e poi in *L'amata alla finestra* del 1953.

[32] *75r*, 186, rr. 319-20.

[33] «Facevo gli studi […] correndo mezza Italia alla ventura: il Lazio, l'Umbria, la Calabria. Avevo sempre paura di tornare a casa mia. Volevo bene a mio padre e a mia madre, al mio paese, ma avevo paura che mio padre mi sgridasse. Aspettavo di tornare a casa essendo qualcuno […]. Poi fui in molti paesi dell'Umbria, ad Amelia, a Terni, a Trevi, e del Lazio, e del Napoletano, senza trovare mai la strada di casa» (C. ALVARO, *Ultimo diario*…, 215-17).

[34] C. ALVARO, *La siepe e l'orto*, Firenze, Vallecchi, 1920, 21-8.

[35] Di Alvaro, registrato all'anagrafe come Corrado Giuseppe Giovanbattista Guido, si conserva, nella casa di San Luca, una carta d'identità nella quale appare

Al di là, comunque, delle implicazioni che si possono scoprire guardando oltre la finzione letteraria, abbiamo sì, con *Cesarino è grande*, una presenza determinata ovvero degli aspetti angolati nella vita psicologica e ambientale del protagonista, prima bambino tra i suoi giochi poi adolescente che si esercita a trovare la sua strada di adulto (vita che si anima e si arricchisce, per contrasto, delle iniziative e del parlare di madre e padre e di Luisa, la ragazza che lo coinvolge nella sperimentazione dell'amore), ma abbiamo anche e soprattutto un quadro composito del trapasso graduale dal mondo dell'infanzia a quello diverso ma non meno problematico della giovinezza.

Per rendere questi due mondi, e il trapasso dall'uno all'altro, Alvaro costruisce un racconto senza 'azione', senza svolgimento di episodi o fatti riassumibili in una trama, senza «fabula», ma organizzato, per converso, in tre blocchi narrativi cronologicamente consecutivi, al secondo dei quali s'innestano, in funzione esplicativa, sia una lunga digressione (un ragguaglio 'sui generis' a sua volta diversificato in una serie di considerazioni di costume e in un episodio, quasi un aneddoto, in cui compare come coprotagonista il narratore stesso), sia una non meno lunga analessi. Una struttura piuttosto complicata. Vediamola più da vicino.

Mentre graficamente il racconto si presenta suddiviso in tre parti[36] rimarcate sulla pagina da due spazieggiature[37], di fatto risulta scandito in tre momenti, introdotti, quasi a sottolineare la categoricità dell'evento di cui si parla o a suggellare l'irrevocabilità del fatto definitivamente accaduto, da tre enunciati iterativamente rimarcati dallo stesso avverbio di tempo, «ormai»: «Cesarino è *ormai* un ragazzo grande»; «Cesarino è più grande; *ormai* lo si vede uscire col cappello sugli occhi»; «Cesarino ha *ormai* diciannove anni»[38]. Ai tre momenti-enunciati seguono altrettanti grumi narrativi[39]: praticamente tra la ripartizione della scrittura sulla pagina e la ripartizione cronologica dell'età di Cesarino c'è un'evidente sfasatura.

con il pizzo e con il nome di Guido Giorgi (la moglie del nonno materno di Alvaro era una Giorgi).

[36] *75r*, 179-87 (rr. 1-358); 187-91 (rr. 359-504); 191-94 (rr. 505-652).

[37] *75r*, 187 e 191.

[38] *75r*, 179 (r. 1); 184 (rr. 214-15); 191 (r. 507). Il corsivo dell'avverbio è mio.

[39] *75r*, 179-84 (rr. 1-213); 184-91 (rr. 214-504); 191-94 (rr. 505-652).

Il primo dei suddetti grumi narrativi ci dice di Cesarino, dei suoi giochi (e dei personaggi che popolano le sue immaginarie avventure bellicose), dei suoi segreti, dei suoi umori, dei suoi pianti, dei suoi silenzi, delle sue confidenze con la madre, dei suoi colloqui col padre (e del ruolo che assolvono l'una e l'altro nello stargli attorno affannati ad educarlo e contendendosi l'affetto): tutta l'atmosfera e l'ansia che una famiglia piccolo-borghese dei nostri tempi costruisce attorno al proprio unico bambino viene ricreata e colta, letterariamente, nei suoi particolari ed effetti più minuti.

Il secondo grumo narrativo si caratterizza in quanto si arricchisce della digressione e dell'analessi accennate. Fatta una quasi premessa[40], che sembra avere la funzione di presentare Cesarino più cresciuto (indossa già cappello e pastrano ed esce ormai da solo), ecco la di gressione, che, dopo aver generato un profondo iato, con l'inatteso cambiamento di soggetto, si bipartisce in una specie di rassegna dei tanti piccoli problemi che i bambini devono affrontare e superare nel loro quotidiano procedere verso «l'autonomia» dalla servitù di asole e bottoni e fiocchi delle scarpe[41], rassegna invero 'fuori tempo' dopo la dichiarata avvenuta crescita di Cesarino, e in un episodio-aneddoto, questo senz'altro in sintonia con l'età del ragazzo-protagonista, raccontato in prima persona dal narratore-personaggio[42]. Segue quindi l'analessi[43], tutta giocata intorno alle impressioni e alle considerazioni del padre che per strada vede da lontano il figlio per la prima volta solo nel mondo degli adulti.

Il terzo grumo narrativo introduce due nuovi personaggi: Luisa, «piccolo amore terribile» di Cesarino (su questo amore si sviluppa tutto il pezzo, con considerazioni sociologico-speculative tendenti ad oggettivare l'amore, il rapporto uomo-donna, il 'miracolo' di cui si serve la vita per tramandare se stessa[44]), e la «ragazza adulta», che del giovane alla fine interpreta la ragione del pianto.

[40] *75r*, 184 (rr. 214-230).

[41] *75r*, 184-87 (rr. 230-331).

[42] *75r*, 187 (rr. 332-358). L'episodio viene rimodulato, senza che venga però alterato nel suo significato ultimo, che consiste nel mettere in atto un «segreto molto semplice per rimanere, quanto può un essere umano, un caro ricordo», in *Viaggio*, ultimo 'pezzo' di *Il nostro tempo e la speranza*, Milano, Bompiani, 1952, 300-01.

[43] *75r*, 187-91 (rr. 359-504).

[44] «Non v'è nulla di più semplice d'un albero senza fiori, d'un animale senza artigli, d'un uomo implume. Poi, il fiore, l'artiglio, la pubertà, diventano l'essere, l'i-

Tutti e tre i grumi narrativi hanno come filo di sviluppo lo stesso tempo verbale, il presente: salvo la prima parte della digressione e l'analessi, che, come tali, si sdipanano rispettivamente attraverso il presente storico e il passato.

Il presente storico assolve la funzione, nel caso specifico, di quasi presente acronico, e con una certa tendenza gnomica, tanto che, puntuale e costante, ritorna in tutta la 'rassegna'[45], contribuendo ad imprimere all'intero racconto quella forte dose di 'oggettività' e di verità che di fatto lo contraddistingue. Si tratta praticamente della voce del narratore, che s'infiltra a testimoniare e a generalizzare la propria esperienza e la propria cultura. Un narratore ben distinto sulla pagina, che usa la terza persona quando racconta di Cesarino; usa invece la prima quando subdolamente s'inserisce come personaggio[46] e facendo riferimento a fatti che gli sono direttamente accaduti si esplicita in quel presente iterativo plurale dei verbi «cominciamo» e «facciamo» (insieme con le particelle pronominali «ce» «ne» e l'aggettivo possessivo «nostre»): «quando cominciamo a servircene [parla delle dita] sono troppe, tante, che sul principio facciamo troppa forza, e tutto si rompe facilmente tra le nostre mani»[47].

Nella prima parte del racconto, e poi nell'ultima, l'autore implicito e il narratore tendono a identificarsi, sicché quando quest'ultimo viene fuori *ex abrupto* e s'impone al lettore per quasi un quinto del-

stinto, il pensiero. Ecco come è diventato uomo Cesarino. Deve essere accaduto lo stesso a Luisa, appena è fiorita nei suoi vivi capelli di adulta. Hanno ritrovato tutti e due quello che fa la creazione appena ne ha i mezzi. Che cosa detta all'insetto di alimentarsi del fiore? Ciò accade tutti gli anni nuovamente, con una sicurezza scevra d'ogni più piccola esitazione. Tutto si fa certo, dritto, sicuro» (*75r*, 191[rr. 521-530]).

[45] «Chi ricorda come imparò gli elementi semplici dell'arte di vestirsi? […] Si mette molto tempo a queste cose nell'infanzia, fino all'adolescenza. E quanto alla cravatta non è mai finita. Dieci sono le dita: quando cominciamo a servircene sono troppe, tante […]. Le mamme chiedono "Come fai a rompere ogni cosa con tanta facilità?". Le mani calde e forti della prima adolescenza […]. Dapprincipio pensano a tutto le dita della mamma […]. La casa è sorpresa il giorno in cui il bimbo si stacca come da un secondo legame naturale […]. Questo è dunque un tempo pieno di mille tentativi silenziosi, compiuti con la lingua di fuori, il mento puntato sul petto […]. Nella scoperta di questi segreti, abbottonarsi occupa un tempo a parte […]. Si apre poi un altro capitolo, quello del fiocco dei lacci delle scarpe» (*75r*, 184-85 [rr. 230-79]).

[46] Con le rr. 230-31 (*75r*, 184), ovvero con quell'interrogativa «Chi ricorda come imparò gli elementi semplici dell'arte di vestirsi?», dove quel «Chi» sta per «Chi di noi».

[47] *75r*, 184 (rr. 235-37).

l'intera durata della narrazione, rappresentandosi anche come personaggio, il lettore avverte una specie di disorientamento, quasi una perdita del filo del discorso, della sua consequenzialità diegetica.

Resta pertanto il fatto che anche in funzione della persona dei verbi, prima e terza, anzi maggiormente in funzione di essa, il testo narrativo presenta due enunciati: del narratore esterno che racconta del bambino (in questo caso un narratore onnisciente), e del narratore interno che presenta un episodio di cui lui stesso è stato protagonista: un miniracconto nel racconto. Sia esterno che interno, sempre un narratore puntuale ed elegante, che si manifesta per quello che è già dalle prime righe, con quella sinfonia sintattica modulata tra il polisindeto da una parte, che apre a spazi conoscitivi sempre più ampi, e dall'altra l'asindeto a sua volta calato in un fitto e diversificato tessuto anaforico[48] (l'uno e l'altro suggellati da quell'aggettivo dimostrativo d'uso squisitamente letterario [«cotesto»] addirittura adottato nell'accezione meno comune), per proseguire poi lungo tutto il racconto e solo a tratti affiorando fuori dell'intreccio linguistico-stilistico: in certe considerazioni categoriche troppo precise per non scoprire la sapienza che le sottende[49] o in certi paragoni tanto calzanti quanto raffinati[50].

[48] «Cesarino è ormai un ragazzo grande; e a suo padre sembra impossibile che un tempo sia stato bambino: spesso se lo sogna bambino la notte, e gli tornano a mente quelle vesticciole colorate, quei lini bianchi, quell'odore che ora risente nei bambini degli altri. È difficile dire cosa sia *cotesto* odore, e tutti d'altra parte lo sanno. Suo padre si sveglia tra il viluppo di queste cose, ed è contento: risente la sua infanzia, quella dei suoi fratelli, è tutta un'altra casa, un altro anno, un altro paese» (*75r*, 179 [rr. 1-9]. Il corsivo è mio).

[49] «Oh, grande solitudine del padre, quando i ragazzi diventano i devoti della mamma, e la seguono, e la vogliono vestita bene, e sentono le parole che gli uomini, nelle giornate buone, le dicono dietro […]. Nessuno che non lo abbia provato se lo immagina; ma questa faccenda della donna è una preoccupazione intorno ai ragazzi; a una certa età il ragazzo è già l'uomo di domani, il padre di famiglia, e tutte le apparenze femminili che egli intravede non sono che aspetti lontani dal panorama del suo viaggio verso la vita […]. Gli uomini hanno un bel tornire i bottoni e orlare le asole: il sistema di chiusura è sempre quello con cui i pastori chiudono le porte dei pagliai. Da secoli che si vestono, non hanno inventato nulla di meglio che un disco d'osso che fa leva su un'incisione della stoffa […]. C'è un punto, nella vita dei figli, in cui i genitori non c'entrano più: quando i figli scoprono il loro posto nel mondo e fuggono davanti alle cose già conquistate dai loro padri» (cfr. *75r*, rispettivamente: 180 [rr. 35-8]; 181-82 [rr. 111-17]; 185 [rr. 255-59]; 190 [rr. 459-62]).

[50] «[Il ragazzo] non riesce a concepire il lavoro e la storia, come il gatto seduto

Ebbene, tanta complessità d'intreccio, e tanto peso intellettualistico, trovano giustificazione laddove si consideri che *Cesarino è grande* si presenta come il risultato di una intelaiatura collagistica (e ovviamente privo d'un sostrato ispiratore unitario) di materiali già apparsi, in poco più di sei anni e ognuno con un suo percorso autonomo, nelle pagine di alcuni giornali.

Il primo segmento è stato pubblicato il 12 giugno 1932 dal quotidiano torinese «La Stampa», col titolo *Cesarino ragazzo*: nel volume va dall'*íncipi*t («Cesarino è ormai un ragazzo grande»[51]) a «"non ho ancora capito cosa farà da grande"»[52], e presenta, rispetto al testo in giornale, poche varianti (prevalentemente di carattere lessicale e interpuntivo) mirate a rendere più preciso e più asciutto il dettato.

Il secondo segmento è stato pubblicato, con il titolo che poi è stato ripreso nella versione in volume (*Cesarino è grande*), sia su «La Stampa» (=st[1]) sia su «Il Messaggero» (=m), rispettivamente il 3 aprile e il 15 dicembre 1934. Nel volume appare in due *tranches*: da «Cesarino è più grande» a «Come gli piace di uscire per strada da solo!»[53], e poi da «Una volta il padre incontrò Cesarino per istrada»[54] a «Qualche volta la sua stanza odorava di febbre»[55]. Le due stesure in giornale sono sostanzialmente identiche (solo qualche piccola insignificante variante interpuntiva); tra queste e quella in volume risultano invece notevoli differenze: la più vistosa è quella dei tempi verbali: l'impersonale terza persona nel volume e la diretta prima persona (al singolare e al plurale, a seconda se il riferimento riguardi solo l'io narrante o invece l'io narrante insieme con la propria moglie) nei giornali[56]. Ri-

sulla pietra calda del focolare non si domanda l'origine del fuoco […] questi [il ragazzo], ormai tutto appartenente a sé, stacca il volo come se avesse messo le ali, va via come il cane cui abbiano sciolto il guinzaglio […]. Ed era [Cesarino] fresco e nuovo come un pesce che provi i primi movimenti liberi nel mare largo […] e il suo viso come s'era composto, e il suo occhio come s'era formato dal mare di latte e d'azzurro a quella bianchezza e fermezza fra bianco e fulvo, come un creato in cui si sono divise le terre dai mari» (cfr. *75r*, rispettivamente: 186 [rr. 295-97 e rr. 314-17]; 188 [rr. 376-78]; 189 [rr. 437-40]).

[51] *75r*, 179, r. 1 (*Ia*, 289, r. 1).

[52] *75r*, 184, r. 213 (*Ia*, 296, r. 233).

[53] *75r*, 184, rr. 214-228 (*Ia*, 296, rr. 234-49).

[54] *75r*, 187, r. 359 (*Ia*, 301, r. 393).

[55] *75r*, 191, rr. 503-04 (*Ia*, 306, rr. 550-51).

[56] «Cesarino è più grande; ormai lo vediamo uscire col cappello sugli occhi e ci

sultano inoltre, in questi ultimi, tre passi non riportati in volume[57], e ancora, tra gli uni e l'altro, varianti interpuntive e lessicali.

Il terzo segmento è stato pubblicato in «La Stampa» del 27 dicembre 1935, col titolo *Non ti scordar di me*, e in «Il Messaggero» del 2 febbraio 1937, col titolo *Ricordo di lei*. Si estende da «Chi ricorda come imparò gli elementi semplici dell'arte di vestirsi?»[58] a «Un segreto molto semplice per rimanere, quanto può essere umano, un caro ricordo»[59]. Tra le due stesure in giornale ci sono poche varianti: qualche segno interpuntivo cassato o sostituito, qualche pronome personale esplicitato per meglio rendere il senso del discorso, un «vidi» al posto di un «seppi»[60], due periodi espunti ed una frase aggiunta. Poche anche, e sempre di carattere interpuntivo e lessicale, le varianti tra le stesure in giornale e quella in volume, salvo una, comunque breve, di tipo contenutistico: si tratta del passo che nei due quotidiani costi-

domandiamo dove andrà» (st^1, m) > «Cesarino è più grande; ormai lo si vede uscire col cappello sugli occhi e ci si domanda dove andrà» (*75r*, 184, rr. 214-15; *Ia*, 296, rr. 234-35).

[57] Li dò in corsivo: «Come gli piace di uscire per strada solo! *A un certo punto è una virtù dei genitori non pesare troppo sui figli. Essi vogliono conquistare se stessi e conoscersi, e per questo non c'è che la solitudine. Un uomo sarà più tardi tanto suo quanto è stato solo nell'infanzia e nell'adolescenza* [/]. Una volta incontrai Cesarino per strada e lui non mi vide»; «Ma egli andava avanti […] come in una foresta, e la foresta erano gli uomini, le donne, i carri e le vetture, tra cui egli s'era cacciato quasi in esplorazione. *Mi sentivo tanto piccolo e vecchio rispetto a lui che pensavo se si fosse voltato mi avrebbe guardato con stupore, lo stesso stupore con cui lo guardavo andare avanti, uomo, sicuro, meravigliosamente solo; mi avrebbe veduto come sono, l'immagine d'una vita che si va compiendo, e a questo punto mi ricordavo come avevo spesso veduto mio padre, da una finestra, mentre lui non mi osservava, e mi pareva in una sconfinata solitudine, la stessa delle piante alleggerite dei loro frutti nel placido autunno.* Ecco che Cesarino svoltava, usciva dalla vecchia porta della città»; «Ma vederlo […] era una meraviglia che mi teneva inchiodato come nel tempo in cui staccava i primi passi per la stanza. *Bisognava lasciarlo andar solo; è l'età in cui gli adolescenti scoprono il mondo, lo percorrono, lo frugano, stanno soli da una parte, hanno le prime rivelazioni e i presentimenti; mi parve che se io gli avessi detto di voler andare con lui, tutto intorno si sarebbe agli occhi suoi spento per incanto, ed io col mio peso, col mio viso noto, con le mie spalle un poco curve, avrei fermato con la mia presenza le cose che si stavano rivelando a lui. Egli era contento di quella libertà, di quel sentirsi solo fra gli uomini.* C'è un punto nella vita dei figli, in cui i genitori non c'entrano più».

[58] *75r*, 184, rr. 230-31 (*Ia*, 297, rr. 251-52).

[59] *75r*, 187, rr. 357-58 (*Ia*, 301, rr. 390-92).

[60] Scambiati nel testo in volume.

tuisce l'avvio, ovvero la premessa necessaria a tutto il seguito (un espediente per dare l'abbrivio alla storia)[61] e che nella versione in volume ovviamente scompare.

Il quarto segmento, infine, risulta pubblicato su «La Stampa» del 2 luglio 1938 col titolo *Dama di cuori*. Si estende da «Si sa che Cesarino cova un suo piccolo amore»[62] sino a «Cesarino non rispose»[63]. Presenta, rispetto al pezzo in giornale poche varianti, di carattere interpuntivo e lessicale.

Un'intelaiatura collaggistica che sottende un narratore colto con una struttura compositiva che integrando e bilanciando l'articolato *plot* rivela di fatto un narratore culto, intellettualistico: un Alvaro che nel mentre tradisce la propria presenza attraverso le alterazioni del tessuto e linguistico e stilistico e strutturale, segna anche, e profondamente, *Cesarino è grande*, privandolo, nell'insieme, di quella 'freschezza di scrittura' e di quella 'genuinità d'ispirazione' che collocano *Gente in Aspromonte* dei racconti brevi e *L'amata alla finestra* del '53 tra le più belle raccolte di novelle del nostro Novecento.

[61] Eccolo, «Il nostro amico veniva fuori spesso con discorsi troppo sottili che non avevano nessun rapporto con quello di cui si parlava; bisognava farci l'orecchio come a un fantasticare. Chi si ricorda, egli disse un giorno, come imparò gli elementi più semplici dell'arte di vestirsi?» identico nelle due versioni: «Il nostro amico veniva fuori spesso con discorsi troppo sottili che non avevano nessun rapporto con quello di cui si parlava; bisognava farci l'orecchio come a un fantasticare».

[62] *75r*, 191, r. 505 (*Ia*, 306, r. 552).

[63] *75r*, 194, r. 652 (*Ia*, 311, r. 711).

Immagine e memoria. Alvaro e il ritratto come somiglianza tensionale del 'possibile' narrativo

CARLO ALBERTO AUGIERI

Un pittore «forestiero», venuto dalla Germania in un paese calabrese, ospite del «più grande signore del luogo, quello che comandava sulle bestie, sui campi e sugli uomini»[1], ritrae forzatamente (in effetti, è il signore del paese a chiedere, a «comandare», precisa il narratore, al padre della ragazza da dipingere di «permettere che questo forestiero faccia il ritratto a tua figlia», assicurandolo che l'artista «è un pittore della Germania e si porterà il ritratto molto lontano di qui. Nessuno lo saprà» [110]) una ragazza di nome Melusina, incontrata casualmente, mentre stava seduta sull'uscio di casa, secondo l'uso consueto delle figlie di famiglia contadina. Il pittore «si ferma a guardarla, sorpreso» dalla bellezza di lei, che però rifiuta lo sguardo del giovane sconosciuto, «rifugiandosi in casa» [110].

Prima del dipinto del pittore, il narratore aveva già, da parte sua, raffigurato narrativamente Melusina: il ritratto narrativo è diverso da quello pittorico, muta il tipo di sguardo e, soprattutto, è differente il 'modo retorico' del discorso compositivo.

È vero, in entrambi i ritratti è mantenuto un rapporto di somiglianza tra realtà (l'originale) ed immagine (la rappresentazione), ma muta la natura relazionale di esprimere la somiglianza: nella configurazione narrativa si cerca di raccontare un soggetto come immagine – mimesi di sé (la sua identità d'immedesimazione), in relazione 'tensiva' nei confronti della sua diversità esperienziale, della sua stessa alterità 'vivente', con cui egli agisce e 'organizza' il suo essere personaggio responsabile di un fare con gli altri, secondo un''attualizzazione' metonimica di connessione temporale e coscienziale. Nella 'fotografia' narrativa del narratore, in effetti, il corpo di Melusina è, in primo luogo,

[1] C. ALVARO, *Ritratto di Melusina*, in *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con introduzione di G. Pampaloni, apparati di G. Pampaloni e P. De Marchi, Milano, Bompiani, 1990, I, 110 (da qui in avanti si citerà sempre da questa edizione: i numeri in cifra araba tra parentesi quadre indicheranno le pagine riferite al volume ora citato).

indice (nel senso peirceiano di «segno che è reso tale principalmente in virtù di una connessione attuale con il suo oggetto […] Vedo un uomo dall'andatura dondolante: questa è una probabile indicazione che si tratta di un marinaio. Vedo un uomo dalle gambe arcuate, vestito di velluto, con gli stivali e una giacchetta: queste sono indicazioni probabili che si tratta di un fantino o di qualcosa del genere […] L'indice è fisicamente connesso con il suo oggetto; indice e oggetto costituiscono una coppia organica, ma la mente interpretante non ha niente a che fare con questa connessione: si limita a metterla in luce, dopo che essa è già stabilita»[2]), del 'modo di vivere' antropologico del suo paese: le mani, il volto della ragazza, in effetti, rinviano direttamente, per contatto non sostitutivo, né ambiguamente allusivo, ma contiguamente connettivo, al vissuto umano della sua terra, di cui i segni del 'corpo proprio' della giovane donna sono gli 'indici' narrativi di riferimento e di significazione immediata; così si legge nel racconto:

> Comunque, le sembianze di questa donna sono tra le mie carte. Ella sta qui a braccia conserte: la mano destra che copre la sinistra, come la più debole e la più indifesa delle due, mostra le dita ancora intatte, appena schiacciate alla punta dove ella ha l'impressione delle cose che ha strette; l'orcio, il pane, i bimbi fratelli, primi pesi della sua vita. I segreti della vita del paese si rivelano in lei, nel suo viso calmo dalla fronte bassa e dritta, come compressa da un lungo peso sopportato sulla testa da tutta una generazione di donne [107-8].

Nello stesso ritratto narrativo, in secondo luogo, la segnicità corporea della ragazza 'vive' un'altra dimensione retorica e semantica: il narratore si sofferma sulla bellezza di Melusina, la quale, contrastando con il presente rovinoso e fatiscente della realtà del paese (in effetti, con la sua presenza giovane e bella la donna appare come l''inquietante' «abitatrice d'un mondo di dove sono scomparsi gli uomini, e le generazioni stanno per estinguersi. Il paese abbandonato intorno si sfascia rapidamente, le piazze e le strade deserte sono amplificate dai meandri che si aprono nelle case crollanti, di dove hanno portato via le porte e le finestre, gli ammattonati e le tegole. Crollano

[2] CH. S. PEIRCE, *Semiotica*, testi scelti e introdotti da M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Torino, Einaudi, 1980, 160, 170 e passim.

a ogni pioggia, con un polverìo minuto, i tetti e i pavimenti nelle cucine e nelle stalle […] Da stagione a stagione, gli uomini abbandonano il paese, con le masserizie caricate sull'asino che si lagna destando gli echi delle stalle deserte. Sono fuggiti anche i cani. La fontana s'è rotta come una vena […] Questo è il paese dove è rimasta Melusina» [109-10]), ne diventa *simbolo* tensionale, *simbolo* augurale, alludente al paese come a un *mondo possibile*, che nel futuro possa continuare a vivere 'meglio', motivato a 'risorgere' in sintonia 'oltrepassante' ed ideale con la bellezza 'conturbante' della ragazza. «Questo è il paese dove è rimasta Melusina», puntualizza con rammarico non rassegnato, ma promettente, il narratore:

> e la sua bellezza in questo luogo è sorprendente come se reggesse il simbolo di una vita finita, d'una tradizione abbandonata, d'una natura spenta e inodore […] Forse per lei rivivrà, come un fuoco che si appicca male, la vita del paese; e i figliuoli suoi porteranno i resti della sua bellezza che si saranno spartita, tenendosi chi la bocca e chi gli occhi, e la trascineranno per i rigagnoli e i campi [110].

Come si nota, il ritratto narrativo compone un'immagine *cronotopica*, la quale non rimane statica rispetto al presente della realtà raffigurata, ma la rappresenta dinamicamente, immaginandola, appunto, nel tempo 'lungo' dell'intreccio reale e 'possibile': in effetti, Melusina, «seduta sulla porta» [110], rappresenta l'abitatrice 'contraddittoria' di un mondo 'antico', di profonda civiltà, che però nel presente storico della sua vita sta per scomparire; la sua giovinezza, contemporaneamente, è il preludio 'oltrepassante' di un ritratto simbolico, segnante una vita non finita del tutto, che, anzi, tramite lei 'rivivrà' nel futuro con i suoi figli, i quali, continuando ad abitare, come la madre, nel paese, potranno segnare il nuovo, augurale corso della civiltà paesana e contadina.

La configurazione del narratore deriva dal dipinto del pittore: è, quindi, immagine derivata, riscritta narrativamente, in quanto, come la stessa voce narrante confessa, il suo ritratto nasce dalla 'lettura' del disegno raffigurante Melusina.

> Tra le cose che ho più care, v'è un ritratto di donna che comperai da un artista tornato dai miei paesi. Fu quasi un dovere per me prendermi que-

> sta sconosciuta e nasconderla agli occhi degli estranei; perché, sebbene io non ricordi quasi più le passioni della mia terra, me n'è rimasta una solidarietà carnale […] Comunque, le sembianze di questa donna sono tra le mie carte [107-8].

La riscrittura narrativa non concorda con il ritratto del pittore «forestiero», non ne è mimesi iconica: essa contiene un'eccedenza semantica dal punto di vista temporale rispetto al dipinto, così come anche un'*eccedenza* figurativamente simbolica rispetto alla datità corporea della ragazza ritratta. In effetti, nelle parole narranti del narratore il corpo disegnato di Melusina 'racconta' i suoi rapporti stretti con la cultura ed il vissuto paesani: diventa come 'autore' della rappresentazione del narratore, il quale si 'lascia' dire, si lascia suggerire dai segni riprodotti, osservati nell'immagine disegnata.

Fuori della somiglianza a carattere simbolico e metonimico, capace di rendere 'tensionale' in senso antropologicamente narrativo i segni corporei della ragazza ritratta, rimane la 'fotografia' del pittore, caratterizzata dalla relazione iconica tra immagine e realtà, per la quale la somiglianza non è capace di rendere 'eccedente' la realtà, nei cui confronti la 'copia' si appiattisce sul solo rapporto di imitazione, di equivalenza, di 'medesimazione'. La somiglianza iconicamente imitativa rende priva di eccedenza temporale e semantica l'immagine ritratta, la quale rimane ristretta alla datità raffigurata, al suo tempo presente, non dilatato nel passato e neppure allargato al suo futuro; come dice il narratore, commentando l'opera del pittore:

> Sta la donna afflitta e costretta; già il fatto che esista fra le mie mani la sua immagine la invecchia, l'appassisce, la uccide. Ella, certo, nella sua fronte bassa pensa, pensa a questo doppio di se stessa che non sa dove sia, e non lo dirà al suo uomo quando sposerà: unico segreto della sua vita, incomprensibile a lei stessa [108].

Il ritratto mimetico, non diegetico, non interessa al narratore, che, d'accordo con una caratteristica antropologica della mentalità contadina, di cui Melusina è esponente 'conturbante' e, nello stesso tempo fedele, prova ritegno nei confronti del *simile* rappresentato e ancora di più, dell'*uguale* fotografico:

> So che molte donne della mia gente non si sono fatte mai ritrarre; basta presentarsi in una delle nostre strade con una macchina da fotografie perché tutte le donne volgano il capo dalla parte del muro; io ho un solo ritratto di mia madre, quando andò sposa, ed è tutta spaventata di trovarsi davanti all'obiettivo una volta nella sua vita, accanto allo sposo in piedi in atto di proteggerla. Dico che anch'io soffro di questo ritegno primordiale: mi sembra di posare per qualche cosa di definitivo, prima che lo stampo della vita si spezzi [107].

Non concedere il proprio volto, nasconderlo, «volgere il capo dalla parte del muro», significa non voler mostrare il significato 'proprio' di soggetto non all'altro, ma ad un altro che vuole 'fermarlo' in una rappresentazione mimetica; non voler offrire alla 'staticità' - copia della raffigurazione, l'identità 'propria', che, come scrive Lévinas, è nel volto che trova l'intima espressione, la soggettiva natura di senso, che si rivolge dialogicamente (non mimeticamente) verso l'altro a cui rispondere e con cui corrispondere; la personale figura di 'io' che si volta verso l'altro, che chiama ed interroga.

Coerentemente con la sua impostazione metonimica dell'immagine rappresentata in modo simbolico, il narratore confessa di condividere il punto di vista delle donne del popolo, secondo il quale un'immagine sottintende un contatto, un'appartenenza con il corpo raffigurato, un potere sostitutivo, fungendo essa da 'doppio' della realtà, da 'altro di sé', che non significa 'altro da sé': per questo legame con la persona ritratta, l'immagine ne assorbe, ne esplicita le caratteristiche, funzionando da «reliquia», da «particola», non da «pura icona», scrive M. Bettini, ma da «segno contaminato di referente»[3].

Volendo comprendere il ritegno delle donne contadine di «volgere il volto dalla parte del muro», allo scopo di non farsi né ritrarre e né fotografare, così spiega il narratore:

> Ma per una donna deve esservi un altro sentimento a questo ritegno: quello di appartenere a qualcuno non ancora rivelato, cui confida, però, già da piccola le proprie sembianze come un segreto, e la propria bellezza senza appello, senza testimonianze, senza ricordi. Un'immagine nostra è sempre qualche cosa di noi, e anche su un'immagine si può col-

[3] M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, 57.

tivare un odio, pungerle gli occhi con una spilla, o un amore baciandola, ed ella non si può muovere, e forse di lontano il suo corpo se ne risente [107].

Melusina, comunque, una volta messasi forzatamente 'in posa' davanti al pittore «forestiero»; una volta, dunque, costretta a superare il riserbo per «obbedienza» al padre, che a sua volta «obbedisce» al signore del paese, si rende libera lo stesso di esprimere almeno tre atteggiamenti 'ribelli', con i quali prova di non adeguarsi affatto alla logica subìta della somiglianza imitativa del ritratto: in un primo momento, cerca di non concedersi totalmente allo sguardo del pittore, al quale non ricambia il suo sguardo, perché «sta in posa» tenendo gli «occhi chiusi»: «La ragazza sedette sullo scalino […] Il pittore prese da una borsa un foglio di carta, grande grande, bianco bianco, e si mise a disegnare. La guardava fisso. Ella teneva gli occhi chiusi […] coprendosi una mano mostrava l'altra, e alla fine le nascose tutte e due come due colombe sotto il grembiule» [110-11]. In un secondo momento, la ragazza 'si sveglia' dalla remissività timida di soggetto guardato e comincia a *guardare* anche lei: dallo sguardo riacquistato nasce un suo modo di raffigurare, con il quale ritrae in forma autonomamente narrativa e con la sua fantasia se stessa e il pittore. In un terzo momento, Melusina rifiuta finanche di guardare il ritratto di sé dipinto dal pittore: offesa e contrariata, a lavoro finito, si ritira, piangendo, dentro casa.

Il 'quadro' narrativo, che compone dentro di sé Melusina, richiama i caratteri raffigurativi del racconto del narratore: è una rappresentazione simbolica, basata sul rapporto metonimico di narrazione tra immagine e realtà. Dopo aver aperto gli occhi, gesto 'attivo' con cui riprende se stessa come soggetto-autore (da notare che mentre era 'guardata' dallo sguardo del pittore, lei si sentiva condizionata ad essere personaggio 'umiliato', passivo, sì da rendersi soggetto-oggetto «cieco», senza la risposta 'attiva' del vedere: «Si sentiva percorsa punto per punto da quell'occhio come se la consumasse […] Ella sentiva di disfarsi lentamente, di inabissarsi, di perdersi, di fondersi nell'universo, di entrare in un altro corpo sotto altre spoglie» [111]), Melusina diventa capace di raffigurare a suo modo un suo originale ritratto fantastico, nel quale lei racconta a se stessa un suo vissuto 'possibile', una realtà simbolicamente 'oltrepassante', da condividere addirittura

con chi la sta ritraendo, verso cui sente, a causa della complicità degli sguardi, attrazione e desiderio:

> Ella cominciò a guardare quell'uomo come se il loro destino si fosse unito assurdamente: le sembrava che l'avesse rapita, che ella gli avesse confidato un segreto, che si fosse affidata a lui per sempre. Egli era nella sua mente come se l'avesse sposata, e all'alba di un matrimonio, immemore per un attimo di essersi legata a un uomo. E questo era il suo uomo, inaspettato, arrivato come una favola, che ella serviva scalza e dimessa […] E si sentì vicine le mani di quell'uomo, e il suo fiato, e i suoi occhi d'acciaio. Dunque, ella tirò fuori la mano come se gli concedesse qualche cosa, aprì gli occhi, lo guardò [111-12].

Il ritratto narrativo di Melusina ricostruisce un tipo di somiglianza simbolica, desiderante ed eccedente, capace di ribaltare, trasformare, arricchendola, la realtà limitata e chiusa del presente, la quale nella raffigurazione della giovane donna contiene un'alterità possibile, virtuale, a cominciare dal rapporto tra lei e il pittore; a cominciare anche dalla natura identitaria del pittore «forestiero». Trasformato l'artista in immagine, Melusina, in effetti, non lo ritrae come soggetto che coincide con chi, amico del ricco proprietario del paese, la sta dipingendo, ma come un giovane innamorato, pieno di grazia e di luminosa generosità, somigliante a un santo ritratto nella chiesa paesana: «[...] Melusina aprì gli occhi, lo guardò. Il sole splendeva sulla testa bionda di lui, come un'aureola, ed ella ricordò che somigliava a qualcuno, sebbene così forestiero: forse a una immagine dipinta in una chiesa» [112].

Il ritratto del pittore, invece, privo della simbolicità 'oltrepassante', dotato solamente di una mimesi configurativa di tipo iconico, non tende alla somiglianza 'tensionale', in interazione con la diversità. Per l'opera del pittore la somiglianza tra copia e originale è reduplicativa, ricalcante, coincidente, adeguata, facsimile; così la presenta il narratore:

> Ecco il pittore si fermava sulle ciglia, sugli occhi, sulla fronte, ecco fissava la bocca. Non si sentiva una parola […] Come un dio, guardava il pittore, come un dio ricalcava le sembianze di lei, ed ella si sentiva sotto una luce abbagliante con le sue vene, le sue pieghe, i suoi segreti, e tut-

to […] Il signore rideva e diceva: «Proprio lei, proprio lei. Somigliano come due gocce d'acqua» [111].

Nella raffigurazione 'non eccedente' del ritratto, la copia sostituisce l'originale, l'icona *sta per, prende il posto* della realtà raffigurata, che l'artista-autore relega a personaggio inanimato (Melusina sta seduta davanti a lui, posando ferma, immobile), oggettuale, cosale: questa emarginazione dell'originale come autore di un senso rivolto all'altro e come soggettività impoverita della sua identità narrativa è notata dalla ragazza, soprattutto quando osserva con rammarico che, compiuto il ritratto, l'attenzione del pittore e del signore del paese è rivolta soprattutto al dipinto, che veniva esaminato con partecipazione minuziosa e compiaciuta, a tal punto da far sentire lei da realtà 'vivente' a 'spoglia inerte', esclusa, assente:

Vide che sorridevano mentre studiavano il disegno, il signore si stupiva, tutti e due non vedevano ormai che quel foglio di carta dove avevano messo lei prigioniera; ed ella era rimasta sullo scalino come una spoglia inerte [112].

La somiglianza del 'così è' è inerte rispetto a quella del 'come se', che è più ricca di implicazioni e di potenzialità semantiche, in quanto non è l'imitazione realisticamente descrittiva che conta, ma la relazione 'inferenziale' ed interattiva tra copia e realtà, la quale è rappresentata dalla discorsività narrativa, attenta a cogliere la dimensione 'vivente' del segno in rapporto al senso, immettendo nella logica affabulante la dinamica temporale del modo simbolico o allegorico di rappresentare metonimicamente oppure metaforicamente il reale. A proposito del ritratto, è altroché valida la riflessione sulla somiglianza di S. Agostino: «È pressoché impossibile trovare una cosa così simile ad un'altra da non essere in qualche aspetto anche dissimile»[4]; il contrario porta non al ritratto, ma alla marionetta, alla configurazione comica: pertinente, a tal proposito, una considerazione tratta dai *Pensieri* di Pascal: «Due volti simili, ciascuno dei quali preso isolata-

[4] S. AGOSTINO, *Soliloqui*, introduzione, traduzione, note e apparati di O. Grassi, Milano, Bompiani, 2002, 91.

mente non fa ridere, presi insieme fanno ridere per la loro somiglianza». Bergson utilizza la riflessione pascaliana nel suo saggio sul riso, aggiungendo che:

> Allo stesso modo si potrebbe dire: 'I gesti di un oratore, presi singolarmente, non fanno ridere, ripetuti sono ridicoli'. Il che vuol dire che la vita veramente vivente non dovrebbe mai ripetersi. Dove è ripetizione, simiglianza completa, dobbiamo supporre un meccanismo funzionante dietro l'essere vivente. Analizzate la vostra impressione innanzi a due volti che si rassomigliano troppo […] Questo apparire nella vita del senso del meccanismo è la vera causa del riso […] in tal caso, noi pensiamo distintamente alle marionette[5].

La somiglianza come imitazione fa, dunque, ridere, divertire, perché al «vivente della vita» viene preferito «qualcosa di meccanico»[6] e artificialmente caricaturale.

Melusina coglie, tramite il suo sguardo diffidente perché intimamente narrativo, l'insufficienza della somiglianza imitativa, adeguata, a tal punto da far ridere, ma non riflettere, perché nessun senso aggiuntivo e suggeritore si accompagna a quanto appare già in superficie ed in facile evidenza. In effetti, la ragazza si sente offesa quando nota che 'il signore del paese', nel guardare l'icona del volto di lei nel disegno dell'amico pittore, «rideva e diceva: 'Proprio lei, proprio lei. Somigliano come due gocce d'acqua'»; anche alla fine dell'atto del dipingere la ragazza avverte che il pittore ed il signore «sorridevano mentre studiavano il disegno» [112].

Se, rispetto al ritratto del narratore, Melusina appare come simbolo di rigenerazione e di rinascita di un mondo contadino in rovina e ormai giunto alla fine (la sua simbolicità 'vivente' la rende immagine non coincidente con la realtà; figura carica, dal punto di vista semantico, di una 'forza modellizzante', esprimente una surrealtà possibile ed augurale), in relazione al proprio autoritratto la ragazza si configura come immagine emotiva di un desiderio, di una passione, che tende verso l'altro con cui vivere in un futuro ipotetico e sentimentalmente spera-

[5] H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, prefazione di B. Placido, Roma-Bari, Laterza, 1987, 23.

[6] *Ivi*, 25.

to, non adeguato, comunque, alla realtà storica, nella quale l'artista e Melusina sono e rimangono estranei e tra loro «forestieri». Nel ritratto 'adeguato' e coincidente del pittore, del suo sguardo «gorgone» e imitativo, invece, la giovane donna si sente prigioniera e marionetta, reclusa e nello stesso tempo ridicola: prova un altro tipo di inadeguatezza tra figura dipinta e realtà del suo animo narrativamente proteso verso un 'immaginarsi' diverso: per questo rifiuta di guardare il dipinto e si ritira dentro casa, nascondendosi allo sguardo abitudinario.

Nei confronti del ritratto dell'artista, in cui la somiglianza mimetica riduce il soggetto alla copia di sé medesimo, la narrazione aggiunge oltre che la tensione temporale, per la quale il presente reale si intreccia un futuro desiderato, irreale nella storia, ma sentito come vero dalla coscienza narrante, anche la parola 'tensionale' del personaggio, che esprime e motiva la sua identità multipla, fatta di ricerca, di inquietitudine, di speranza, di possibilità 'oltrepassanti', con cui il presente si emancipa dal suo reale necessario, dalla sua necessità costretta a essere reale nelle cose, ma non nelle immagini 'proiettive'. La parola narrativa favorisce, permette di rappresentare il ritratto del soggetto umano con un tipo di somiglianza 'eccedente', 'incoincidente', perché la sua natura linguistica è intimamente dialogica, direbbe Bachtin[7], e, come tale, si rende capace di configurare anche il rapporto io-io della coscienza come una relazione io-altro, all'interno di una differenza di ruolo nella messa in forma del senso, che è diversa secondo chi assuma la parola da autore e chi, invece, traduca in sé l'immagine di personaggio. La modernità narrativa ribalta i termini di questa dicotomia, concedendo al personaggio anche la funzione di autore (Bachtin rinvia soprattutto all'opera di Dostoevskij[8]; sono ravvisabili, comunque, esempi testuali interessanti, per quanto riguarda la narrativa italiana, pure in Pirandello in primo luogo, in Gadda, pure in Pasolini, ecc.): Melusina di Alvaro può essere considerata come un personaggio-autore, proprio per questa sua capacità di ritrarre narrativamente una propria immagine di sé, che si mostra contigua con quella del narratore e opposta, appunto, a quella del pittore.

[7] Cfr. M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, 67-230.

[8] M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, 355.

La non coincidenza tra realtà e immagine, fatta emergere dal ritratto narrativo e dal personaggio-narratore, serve sul piano semantico e semiologico ad 'aprire' il vissuto di fronte alle costrizioni della storia: la parola narrativa, recuperando la discorsività del mito, del simbolo, della metafora, permette alla realtà di intrecciarsi pure con la sua 'ombra', con la sua virtualità, che la trasformazione affabulante rappresenta come 'mondo possibile', assente come mondo 'evenemenziale', ma non come mondo 'intenzionale', 'progettuale', sentito e cercato dal personaggio e dal suo 'doppio', il narratore.

In effetti, il ritratto del narratore si riferisce ad un'assenza (il paese contadino, ormai destinato a durare «per poco ancora. Come al contatto dell'aria le antiche mummie si polverizzano», scrive Alvaro in *Gente in Aspromonte*, «si polverizzò così questa vita. È una civiltà che scompare, e su di essa non c'è da piangere, ma bisogna trarre, chi ci è nato, il maggior numero di memorie»[9]); così il ritratto di Melusina rimanda ad una realtà sognata, che non c'è 'ancora' e non è sicuro che ci sarà in seguito. Entrambe le tipologie narrative dei ritratti esprimono altrettanti stati emotivi in apparenza diversi, ma, in fondo molto simili: sentimento di partecipazione alla propria cultura nativa, la cui 'rigenerazione' è evocata metaforicamente dal narratore ed è rappresentata simbolicamente dalla presenza giovanile e bella di Melusina; sentimento di attrazione per l'altro (il pittore), la cui diversità è superata dal suo 'assorbimento' in favore della somiglianza con le immagini sacre della chiesa del paese natìo di Melusina; la cui estraneità è resa familiare a causa dell'intima emozione sentita nei suoi confronti dalla ragazza, durante l'azione raffigurante del suo guardarlo:

> Si sentiva percorsa punto per punto da quell'occhio come se la consumasse e il pittore stesso imitava l'atto della sua bocca spingendo in fuori le labbra, imitava il suo sguardo, la ritrosia corrugata delle sue ciglia, e sorrideva. Ella sentiva di disfarsi lentamente, di inabissarsi, di perdersi, di fondersi nell'universo, di entrare in un altro corpo sotto altre spoglie […] Il suo ritratto avrebbe viaggiato con lui, egli l'avrebbe messo in una stanza di una città lontana, e là ella sarebbe rimasta per sempre, sposa mistica di uno che l'aveva rapita. Si sentì vicine le mani di quell'uomo, e il suo fiato, e i suoi occhi d'acciaio [111-12].

[9] C. ALVARO, *Gente in Aspromonte*, in *Opere. Romanzi e racconti...*, 354.

L'elemento veramente estraneo per Melusina rimane il ritratto-copia, la rappresentazione-facsimile del giovane pittore: l'estraneità è dovuta al fatto che il dipinto raffigura un'immagine 'rigida' di sé, priva del dinamismo 'oltrepassante' del vivente temporale del paese (come ritratto simbolicamente dal narratore) e della ragazza (come simbolizzata narrativamente da lei stessa e dal narratore). Sintomo di questa estraneità, con la quale si traduce una inadeguatezza configurativa ed una incapacità di conoscere, di capire profondamente, cioè narrativamente, l'altro, è lo stato d'animo 'di risposta' malinconica di Melusina, la quale, ridotta a sentirsi una 'spoglia inerte', un'immagine che rinvia a se stessa, non colta simbolicamente come soggetto eccedente la realtà 'costretta' di se medesima, si allontana dalla sua copia indifferente, corre via come soggettività vivente dalla cosalità disegnata, in cui l'altro 'forestiero' l'ha rinchiusa: la ragazza neppure si guarda come è stata rappresentata; neppure prova curiosità di vedersi come icona 'dissomigliante', fermata nel tempo immobile della tela e delle linee di contorno colorate. Si ritrae come simbolo 'vivente' di fronte al morto ritratto. Alla domanda del pittore: «Volete vedere?», Melusina «si nascose in casa. Il contadino fece cenno di no. Il pittore arrotolò il foglio. Il contadino ascoltava quello stridìo con gli occhi pieni di diffidenza e di dubbio» [112].

Il personaggio oltre l'idillio: tra natura e cultura

LUIGI REINA

Nello sforzo di conciliazione tra le due componenti della poetica di Alvaro (quella regionale e lirica e quella cittadina e analitica), De Robertis coglieva una comune difficoltà che faceva crescere il dubbio dello scrittore circa la conciliabilità della personale dimensione antropologica, legata a una condizione di quasi atavica staticità, e l'ansia intellettuale di comprensione e rappresentazione di un mondo in progressivo movimento[1]. Ne derivava un dubbio che poteva persino alimentare quella sua sorta di complesso di genetica inferiorità o di naturale insufficienza rispetto ai tempi («meridionale, povero e scrittore»[2], ricordate?), il quale lo teneva sospeso tra un'ansia progettuale generosamente tentacolare e i rischi di una resa in racconto discutibile o inadeguata a causa delle determinazioni d'origine:

> Ho la debolezza di credere ai valori della civiltà in cui sono nato e di cui mi sono nutrito[3].

Per se stesso egli si limitava a registrare certi limiti riconducendoli generosamente alla responsabilità del ruolo che s'era voluto assumere e che l'obbligava ad essere ancora «il vecchio schiavo della società in cui vive, lo schiavo colto come Omero»[4], o lo costringeva a seguire un impulso interiore, dettato da un'emozione che gli urgeva comunicare, la quale nasceva «da un nucleo emotivo che si trova nell'animo e da cui provengono le azioni»[5]. Ma per De Robertis si

[1] G. DE ROBERTIS, *Gente in Aspromonte*, in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958[4], 289 e ss.

[2] C. ALVARO, *Ultimo diario. (1948-1956)*, Milano, Bompiani, 1961[2], 83.

[3] C. ALVARO, *Mosca 1934*, in *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica*, Milano, Mondadori, 1935 (riedito a Massa, Memoranda, 1986), 124.

[4] C. ALVARO, *Ultimo diario...*, 27.

[5] *Ivi*, 220.

trattava di una forma negativa di sospensione tra «l'affanno del dire e l'affanno del non saper tutto dire». Il critico risolveva, cioè, il dilemma addebitandone la responsabilità a quelle che dovevano essere considerate, al contrario, doti positive dello scrittore sia quando ricorreva, all'occorrenza, ai mezzi più "squisiti" e più "insinuanti", sia quando s'affidava al «narrar dispersivo», ai "silenzi", ai vuoti tra «immagini distanti», sia, infine, quando si perdeva dietro gli «embrioni di coscienza e di sogno», consegnandosi al fascino del "non detto". Perché proprio grazie ad essi egli riusciva a dar sfogo sia al riconosciuto "gusto popolaresco" e sia all'intrinseco bisogno del dire alto, "sentenzioso", intriso di eticità, con buona pace dell'istintivo lirismo e del gusto per l'ineffabile musicale tutto trasparenze e rifrazioni[6].

Alvaro maturò subito la consapevolezza che allo scrittore si dovesse richiedere più coraggio che all'uomo comune[7], un coraggio non politico, però, bensì umano, che vuol dire anche etico, da riversare nella pratica di codificazione puntuale degli eventi eletti al ruolo di nucleo emblematico delle storie destinate alla degustazione del lettore. Per essi valgono altrettanto le determinazioni fattuali (realistiche) o ipotetiche (verosimili) e quelle antropologiche (mimetiche) o analogiche (emblematiche). Purché condite, nella rappresentazione conseguente, da opportune dosi di esemplarità che ne consentano un uso etico prima ancora che estetico, civile, sociale, politico, e affidate ai canali del rispecchiamento analogico ai fini di una coerente e corretta resa comunicativa.

È in tale prospettiva che si spiegano certe propensioni di Alvaro a cogliere, della vita, gli aspetti che si prestano a una rappresentazione emblematica ora in chiave lirica o favolistica e ora in chiave metaforica ed allusiva. Sempre, però, con una pratica analitica e un impegno di giudizio che travalicano il puro ambito della letterarietà nella contemporanea pratica della declinazione interna dell'arcigna moralità contadina di uno scrittore che non sa contenere i propri scatti. Non, dunque, un contrasto tra due sollecitazioni e due conseguenti moduli rappresentativi («l'ansia del vivere nella babele cittadina e, a

[6] G. De Robertis, *Gente in Aspromonte*...
[7] C. Alvaro, *Ultimo diario*..., 220.

contrasto, il richiamo, l'idillio paesano»[8]), bensì la dialettica elaborazione di interagenti postulati di poetica in cui quel richiamo dell'«idillio» originario e quell'«ansia del vivere moderno» significano il difficile cammino dell'uomo nella sospensione tra valori e bisogni, sostanza e forma, essenza e apparenza, spirito e materia, libertà e condizionamento, utopia e contingenza, sogno e realtà. Il paese e la città, esattamente come l'antico e il moderno, il vecchio e il giovane, l'ora e l'allora, il qui e l'altrove, erano dunque, per lui, quasi strumentali referenti dialogici per una verifica sperimentale di fede letteraria. Rispecchiare letterariamente il proprio tempo significava innanzitutto vivere intensamente le problematiche, soffrirne le contraddizioni, sperimentarne gli esiti, riprovarne i valori, verificarne i presupposti, esaltarne eventualmente gli esiti o condannarlo del tutto, isolarne le forme idonee a perpetuare i sensi etici emergenti dalle rappresentazioni d'arte. Con la consapevolezza dell'inefficacia dei realismi tradizionali, dei mimetismi di varia ascendenza, ingannevoli negli assunti quanto negli esiti:

> Non è possibile scrivere realisticamente. Si accumula carta davanti a cui ci si ferma, a ogni nuova velleità, sbigottiti, rinunziando. Scrivere di qualcosa di più che la realtà[9].
> Analogia del romanzo con la sinfonia. Temi ricorrenti, e ricorrenza di immagini primordiali nella coscienza dell'uomo moderno[10].

Rifiutava, dunque, per sé l'esopiana connotazione dello schiavo colto, tranquillo, operoso e consenziente; ma rigettava altresì i facili attivismi, le estrosità dei comodi avanguardismi e le bizzarrie, essendo fortemente radicato in lui l'interesse etico e civile, e l'idea che allo scrittore competesse comunque una funzione di testimone esemplare, e di interprete del proprio tempo, se non proprio di guida critica, dal momento che egli non sentiva di averne la stoffa.

[8] P. PANCRAZI, *Corrado Alvaro nel labirinto*, in *Scrittori d'oggi*, serie III, Bari, Laterza, 1946, 105 (poi in *Ragguagli del Parnaso*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967).

[9] C. ALVARO, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1950, 260.

[10] *Ivi*, 384.

> Uno scrittore – scrisse[11] – non si deve mai spaventare di dire troppo né di non essere inteso. [...] Trovo che sono pochissimi scrittori coloro che osano fino al punto che hanno osato i suoi contemporanei, e che sono sempre al corrente con quanto si scrive nel mondo e nei paesi che hanno, per la loro forza politica, la guida della cultura. Bisogna osare fin dove dice lo spirito e la coscienza individuale dello scrittore, se non ci si vuole rassegnare ad essere tardi imitatori e seguaci di mondi già scoperti.

Mondo già scoperto, e già rappresentato, era la Calabria: sia quella reale e sofferente che quella mitica ed esaltante. Su essa si potevano costruire storie con personaggi sanguigni capaci di ribellione oppure fissati in atteggiamenti supini di fatalistica rassegnazione, tra vicende tenere di affetti, espressi con sentimenti genuini e partecipazione commotiva, e progetti utopici di mutazione. Comunque intimamente tesi ad esiti da *féerie* anche nel drammatico della loro ascendenza connotativa.

E tuttavia a quel mondo lo scrittore si sentì legato intimamente. Sempre, anche quando esso si limitava ad essere segreta misura di valutazione comparativa nei confronti della controversa, urtante, quanto spesso sfuggente modernità delle metropoli. Non si trattava, però, della Calabria selvaggia e decadente che gli era facile sentire evocare nei salotti bene della più colta Europa durante le peregrinazioni, o di quella fatta di rustici signori che amministrano la giustizia all'ombra di un ciliegio, cara a certe fantasie antropologiche. La sua Calabria non era assimilabile neppure a quelle Asturie cui si trovava affiancata nei *Masnadieri* di Offenbach tanto cari ad una sua amica berlinese[12]. Non rientrava, cioè, nella geografia romantica, anche se tendeva a trasferirsi, nella rappresentazione in immagini e simboli, in atmosfere di quasi favolosa definizione. Anzi, sfuggiva tanto più al romanticismo – e al decadentismo, in ultima analisi – quanto maggiormente si allontanava dal realismo e diventava miticamente lontanante e favolosa: al limite del magico. E non rientrava neppure nella geografia naturalistica, a dispetto della tensione illustrativa (raziocinante e saggistica) che non di rado innerva tanti racconti giuocati su una sorta di traccia a tesi.

[11] C. Alvaro, *Ultimo diario...*, 220.
[12] C. Alvaro, *Calabria*, Firenze, Nemi, 1931, 5.

Nello scrittore operavano contemporaneamente due deformazioni: la prima derivava dalla sua pratica di giornalismo che gli imponeva uno sforzo costante di aderenza alla cosa, ma andando oltre le parvenze; la seconda dal bisogno di riscattare sempre il contenuto attraverso l'affabulazione. Calabria finiva per diventare sinonimo di natura, Sud emblematico quanto magico. Come tale evocabile più che rappresentabile. Perché legata alle preformazioni di un'antropologia intrisa di selezionati fattori genetici capaci, a un tempo, di esaltare e di avvilire l'uomo. Gente difficile in un contesto naturale selvaggio, cui la sorte ha fatto dono di attraversamenti esaltanti entro una cultura mitica e religiosa d'ascendenza classica. La natura richiedeva fedeltà, adesione, amore, tenerezza, genuinità, rispetto. La cultura imponeva registrazioni di memorie, ipotesi interpretative, verifiche, controlli costanti, nuove analisi e proposte in divenire. Entrambe sollecitavano verso forme di elaborazioni: critiche, l'una; poetiche, l'altra[13].

La prima poetica di Alvaro scorreva più placidamente entro l'alveo più riposante della natura: alveo di fedeltà alle origini (quello di Nicola Giambacua, se volete, di Donato, di Primante di Noro, oppure quello di Melusina, di Creosoto, di Cata, di Susanna, di Schiavina, Carmela, Margherita, Melina, Concetta), che s'esaltava nel carezzamento del recupero di un'eredità spirituale testimoniata da mistici o eretici, santi scrittori o affrescatori, grandi maestri o contrastati pensatori (Gioacchino da Fiore e Tommaso Campanella, Mattia Preti e Marco Calabrese, Frate Barlamo e Leonzio Pilato...), ma anche da eroi "ricordevoli" soltanto per intelligenza "qualunque", favolisti e novellatori popolari, o addirittura "bruttuniari" e "ombre scalze" che riempivano le notti contadine e montanare di evocazioni sanguigne, di raccapricci e di tensioni fantastiche violente e primitive o rassegnate e sofferenti. Un misto di pietà e di tradizionalismo, di miti che sacralizzano gli affetti, esaltano la virtù, radicalizzano i sentimenti più elementari e semplici e concorrono a formare tempre di uomini, saldi come le rocce nei propri principi, alieni dal compromesso come dalle facili infatuazioni, radicati nel reale e tuttavia desiderosi d'astra-

[13] Per una più articolata disamina delle problematiche affrontate complessivamente in questo saggio, ci sia consentito rinviare alla nostra monografia: *Corrado Alvaro. Itinerario di uno scrittore*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994[2].

zioni e assetati di concetti assoluti e d'utopie. Assai oltre l'"idillio", come è facile constatare, anche se totalmente *dentro* la Natura. Ma già anche *dentro* la Cultura, sebbene non si tratti ancora di quella della modernità riconosciuta.

Prendete un racconto non eccezionale: *La moglie di Giovannino*, e commisuratelo a questi presupposti, cui va riportata anche la guerra che ne costituisce il supporto contestuale. La chiave è totalmente fabulistica; un favolismo popolaresco che riesce a insinuarsi nelle pieghe della narrazione fin dall'esordio. Appartiene alla Natura. Ma la germinazione è tutt'altro che spontanea e scaturisce da un terreno colto, fortemente intriso di letterarietà. Ed è quanto concorre a mantenere sospesa tra storia e mito una vicenda che non riuscirà a risolvere l'equivoco che spesso s'incide nei racconti di Alvaro impedendogli di realizzare una misura narrativa capace di vivere indipendentemente dalla tensiva disposizione del moralista e che rende i suoi personaggi più simili a dei portatori di idee, a delle ipotesi teoriche o mitiche (e qualche volta a delle tesi) che non a dei veri e propri eroi da racconto, a delle *dramatis personae*.

L'esigenza metodologica ampiamente realistica e documentaria (particolarmente evidente nel romanzo e nei pochi racconti di guerra), quella socio-politica (dei racconti metropolitani e dei romanzi ciclici) e quella utopica (delle favole magiche e delle avventure avveniristiche) stentano ad amalgamarsi con la sollecitazione lirica. Perché da una parte urge la preoccupazione del saggista che spesso "giudica e manda" senza possibilità d'appello, a causa del forte condizionamento etico che gli viene da lontano e chiama in causa l'antropologia paesana e familiare, moltiplicando gli inserti illustrativi, e dall'altra s'insinua la fascinazione dell'umanesimo che sollecita, invece, le evocazioni ripaganti o le fantasie di cui potevano essere ammantate le cose. Del padre una volta ebbe a scrivere:

> amava la fantasia che si faceva delle cose, e non voleva aprire gli occhi per vederne la realtà[14].

È tutto un mondo sentimentale e memoriale a un tempo che richiama lo scrittore all'idillio rappresentandogli le esperienze della pri-

[14] C. ALVARO, *Memoria e vita*, in *Il viaggio*, Brescia, Morcelliana, 1942, 23.

ma età come le uniche felici nella costante contrapposizione alle meschinità del presente e alle miserie della contemporaneità. Idillio, però, che non è propriamente natura perché ammantato di fantasmi memoriali destinati a dissolversi alla prima verifica, come avvenne a Sebastiano Babel, il protagonista del suo primo romanzo[15], e come egli stesso autobiograficamente sperimentò parlando del viaggio di ritorno a San Luca per la morte del padre. Idillio e natura non possono coincidere, neanche nella declinazione del mito. Perché anche questo è cultura, e come tale presuppone strumenti differenti d'approccio in quanto tende a coniugarsi intrinsecamente con la società e con la storia, ed è costretto a competere agonisticamente con le insorgenti idolatrie. Allo scrittore non basta la sincerità, non basta la volontà di «osare fin dove dice lo spirito e la coscienza individuale», se spirito e coscienza marciano verso forme inarrestabili di omologazione nell'indifferenziato, o, peggio di collettivizzazione. Idillio e natura rivelano la propria inadeguatezza. La cultura rivendica, invece, sempre nuove esigenze d'espansione: oltre l'umanesimo, oltre le certezze della speculazione e della ricerca, in un'avventura euristica senza fine che consente fughe verso le utopie ma non impedisce radicamenti entro le ideologie.

Alvaro si dispose favorevolmente verso le prime, che consentivano collegamenti nobili con la tradizione regionale, ma non riuscì a stabilire rapporti stabili con le seconde, perché non poteva accettare il mito, "tecnicizzato" e non "spontaneo", che ad esse s'accompagnava. Ancora una questione di inconciliabilità di antico e moderno, di favola e storia. Tanto che appare naturale il fatto che si sia trincerato spesso dietro lo schermo della sua impermeabilità alla stessa politica respingendola al grado di "Cabala"[16].

Non gli era sufficiente dichiarare:

> M'accorgo d'aver portato nelle mie investigazioni un pregiudizio al quale del resto nessun uomo civile può rinunziare: il pregiudizio di chi pro-

[15] C. ALVARO, *L'uomo nel labirinto*, Milano, Alpes, 1926 (poi, in edizione rimaneggiata, in *La moglie e i quaranta racconti*, Milano, Bompiani, 1963).

[16] Sulla posizione di Alvaro circa la politica del tempo cfr. L. REINA, *Percorsi alvariani*, Pompei, Le Pleiadi, 1988 (specie la prima parte, *Lo scrittore e la società*, 5-105).

viene da una civiltà che ha considerazione dell'uomo, per cui l'uomo non è una quantità trascurabile, dove la civiltà del singolo ha un senso ed una misura nella vita di tutti[17].

Perché non di pregiudizio si trattava veramente, bensì – come ebbe a dimostrare, in termini generali, Gurvitch[18] – degli esiti fatali di uno scontro tra mitologie diversamente connotate (umanistiche e tecnicistiche) la cui risoluzione resterebbe affidata a una supponente utopia ansiosa di giudicare la Storia trascendendola in nome di preformati archetipi, più vicini alle cose. Ancora un richiamo di Natura; ma ancora, e pur sempre Cultura. Oltre l'idillio. Perché in questa genuinità ritrovata della natura le cose vivono ancora di quel mistero destinato ad essere disvelato dallo scrittore che è autorizzato ad "osare" più di chiunque altro, e a farsi, quindi, promotore di "favole moderne", frutto di un processo positivo della conoscenza dentro lo "stato di veglia" alimentato dal mito "genuino"[19]. A cosa corrisponda questo, nell'ideologia letteraria di Alvaro non è difficile definire. Basta seguirlo nel suo itinerario di scrittore. Si ricordino, intanto, queste due annotazioni, cronologicamente distanti:

Il nostro tempo passerà come un rimbarbarito seicento[20].

In Italia non si arriva più, e da un pezzo, a elaborare una cultura piena, una letteratura che arrivi all'apice della cultura[21].

In gioco era, ancora e sempre, non già l'ipotetico, possibile e gratificante ripiegamento verso l'idillio o l'altrove, bensì il rapporto tra natura e cultura, tradizione e modernità, identità e spaesamento, ra-

[17] C. Alvaro, *Mosca 1934...*, 234.

[18] G. Gurvitch, *Determinismi sociali e libertà umana*, Roma, Città nuova, 1969; *Trattato di sociologia*, Padova, Marsilio, 1965.

[19] Per i concetti di «mito genuino» e «mito tecnologico», cfr. F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968; K. Kerényi, *Dal mito genuino al mito tecnicizzato*, in *Atti del convegno internazionale Tecnica e casistica. Tecnica, escatologia e casistica*, Padova, CEDAM, 1964; E. Garello, *Mitofanie: mito, linguaggio, realtà, sogno, utopia*, Milano, Todariana, 1987.

[20] Cfr. «Il Mondo», 10 maggio 1923.

[21] C. Alvaro, *Ultimo diario...*, 52.

dicamento e alienazione. La stasi appariva come una conseguenza dello "stato di sonno" del mito, così come lui l'intendeva, della perdita di contatto con l'archetipo che solo può garantire l'innovazione nella continuità per la visione prospettica che favorisce annullando l'effetto di spossessamento prodotto dal "mito tecnologico". Non idillio contro economicismo, dunque; o campagna contro città, se ancora si vuole. Ma stato di veglia contro stato di sonno, mito genuino contro mito tecnicistico. Eterno ritorno per nuove, fiduciose, ripartenze, contro l'avventura senza approdi per l'impossibilità di definire le mete, a compensazione della quale rimane praticabile solo la fuga, o il rifugio nell'idillio, nella favola. Torniamo al racconto prima richiamato.

> Un giorno della guerra... ci eravamo messi in un prato... si sentiva la terra buona... come un letto pulito; con la testa posata sul braccio sentivamo le stoppie crocchiare intorno, e si riconoscevano certe pianticine d'un tempo infantile. Qualche filo d'erba verde aveva il sapore aspretto, buono. Il sole ci picchiava amorevolmente le schiene[22].

Siamo alla favola della vita di guerra, all'allontanamento (*idest* fuga dal reale, o evasione), con la volpe che appare improvvisa «colla sua faccia di animale da favola» a ballare tra i soldati diventati semplici figuranti di scena, prima che Patruno possa introdursi nel cerchio con la moglie, e ballare con lei, baciarla persino in una sorta di sospensione in atmosfera incantata, vivendo pudicamente dentro di sé l'intensità dell'incontro, mentre gli imperturbati commilitoni continuano a battere le mani ritmicamente, sentendosi lontani, come catturati da un sogno destinato a non realizzarsi. Non è il mito genuino, ma solo la testimonianza di un'aspirazione ad esso, in una pausa del mito tecnologico rappresentato dalla guerra incomprensibile (*Vent'anni* ne fu la declinazione complessiva). Ci troviamo anche di fronte a quella duplicità di direzioni difficilmente conciliabili della novellistica alvariana che, nello sforzo di sublimare il reale (e la storia) in mito, approda a esiti di evanescenza entro spazi spesso impressionistici (con eccesso di valenza commotiva o astrattiva). Questi soldati sono

[22] C. ALVARO, *La moglie di Giovannino*, in *Settantacinque racconti*, Milano, Bompiani, 1955.

poco più che ombre, la guerra si trasferisce in un tempo senza età, la vicenda di Giovannino tende alla tramutazione nell'idillio. Non c'è vera Natura e non c'è Cultura.

Babel testimonierà appieno la messa in crisi dell'equilibrio del personaggio sospeso tra natura e cultura nella misura in cui neanche l'ipotesi di recupero dell'idillio (che s'introdurrà in *Gente in Aspromonte* e persino – per altri versi – in *Il mare*) riuscirà a sanare la sensazione di scacco tecnologico dell'uomo sopravanzato dalla modernità e conseguentemente costretto a subire gli effetti dell'emarginazione se non è in grado di trapiantarsi nella vita intromettendosi «al momento giusto in essa», ancorandovisi da apolide che ha dovuto rinunciare del tutto alla Natura e solo può conservare una riserva segreta di pacificazione nell'idillio soggettivo sempre possibile. Il suo ritorno al paese ha sapore di ritorno edenico, decadente. Ma è una vera e propria fuga. Non molto differente dal ballo di Giovannino.

Altri itinerari possibili, se non proprio altri approdi, gli si sarebbero presentati nel corso degli anni. Qualcuno ne sperimentò anche. Senza titubanze.

Nello sforzo di dare ai suoi personaggi possibilità di ancoraggi letterari, qualificandoli nel solco della modernità che tendeva pur sempre a presentarsi come possibile riflesso di Cultura; oltre la Natura, cioè. Quello novecentista, innanzitutto: avventuroso, magico, misterioso e persino un po' arcano. L'assorbì per un paio di lustri e produsse – a suo modo – favole e racconti su trascoloranti scenari che sfumavano in evanescenze la realtà e in discorso esornativo il giudizio. Le storie che ne derivarono, mai in presa diretta sul reale bensì fumose, con personaggi nati incompiuti a causa della loro fissazione estrema in un'idea, un concetto, una tipologia un po' astratta – secondo una modalità rappresentativa già affiorata nella raccolta *La siepe e l'orto* (1920) – appaiono occasioni fruttuose di esercizio inventivo e scrittorio riversato su una prosa ricca di fascino che vorrebbe ricreare la magia delle cose per renderle più suggestive e misteriose. Ma raramente vi riescono appieno. Perché raramente finiscono per collimare esperienza e progetto, Natura e Cultura. Per lo più la dicotomia rimane irrisolta; nei casi migliori essa è incombente. E certi modelli non appaiono abbandonati o veramente superati, inducendo, essi, piuttosto a tentare forme di sperimentazione che non a realizzare

veri e propri prodotti innovativi. Pensiamo, ad esempio, a certi racconti metaveristici (*La signora ha suonato*), o simbolistici (*Avventure*), psicologici e surreali (*Viaggi attraverso le cose*), mitici (*Storie degli amori non fatti*), pirandelliani (*Tre vestiti*), novecentisti (tutta la sezione *Viaggi*) – sempre di *Misteri e avventure* – con personaggi e situazioni che vivono più dell'effervescenza della prosa, sempre tesa e farcita di illuminazioni al magnesio, che per i caratteri che esprimono. S'appiattiscono su luoghi ed ambienti troppo simili tra loro, nonostante le tappe numerose del viaggio avventuroso tra Metropoli, Gunaica, Kefalea, Marietta, Isola Felice, Nuova Atene.

Paese e città, casa di legno o villa signorile, campagna o altro vivono tra richiamo realistico ed edificazione inventiva ed espressionistica. È difficile che riescano a calarvisi coerentemente gli accadimenti spesso portentosi che costituiscono, poi, il filo narrativo intorno a cui la vicenda del protagonista e viaggiatore avventuroso si dipana. Natura e Cultura consuonano in coppia oppositiva con Innocenza e Contaminazione, mito «genuino» e mito «tecnologico». Vi ricordate?

> Bisogna essere stati nella mia condizione di allora per capire come le parole dei libri, per una che le legga con una certa innocenza, abbiano più che altro un suono, o l'ombra di un'idea. Ma allora per me erano delle cose, e queste cose composte di mille e altre immagini: come S un serpente, B un uomo grave e con voce di basso, Z un fulmine, F un flauto campestre, M mia madre, D il mio nemico, Q una persona eccentrica[23].

«Cose» che valgono archetipi; «Innocenza» che vale Natura. Ma che, a distanza, fanno scoprire la diversità propria e che precipitano in quello «stato di sogno, di dormiveglia, di vita tutta dietro alle cose su cui – come scrisse in *Memoria e vita*[24] – fantasticavo sbandando dall'una all'altra» e che era destinato a rompersi nell'impatto con la Cultura, senza neppure poter sperare di recuperare più l'Idillio:

> Ciro leggeva. Allora tutte le cose intorno a lui si animavano di una vita nuova e più sottile [...] ed era contento come se vedesse passare in ven-

[23] C. ALVARO, *Viaggio attraverso le cose*, in *Misteri e avventure*, L'Aquila, Vecchioni, 1930, 96.

[24] C. ALVARO, *Il viaggio...*, 34.

> tun segni grandi famiglie di cose e di animali, come durante la creazione, cose e animali legati a un destino comune, da un'iniziale, misteriosa parentela. E il fulmine che fa zig-zag, immagine bizzarra della zeta tracciata con fuoco sugli alberi colpiti dal cielo, e il serpente incantato nella S sul foglio bianco. [...] Un mistero vivo stava nascosto sotto la pagina bianca come sotto un lenzuolo [...]. Ridevano vagamente là sotto spiriti ignorati, sottovoce, o spiriti evocati e ridestati, e l'eco dell'infinita sensualità dei segni gli rideva dall'alto delle morbide D gonfie, o dalle G dal profilo grifagno e dal mento enorme[25].

Questo personaggio sembra diretto erede di quelli che già animarono i racconti di *La siepe e l'orto* – Alvaro nacque, si può dire, già tutto potenzialmente definito, come un dono! – e tuttavia ha qualcosa che lo proietta in avanti verso un approfondimento del gusto fiabesco, magico, che appare nuovo per la ricerca di quei «sensi arcani» da cui, in parte, vengono partoriti quei miti moderni che vorrebbero coniugare realismo e favolismo ma sono invece costretti a registrare la condanna dell'uomo a un approdo di solitudine angosciosa ed alienante. Innocenza dunque, contro civiltà, tradizione contro progresso, conservazione contro sviluppo. La fuga verso l'idillio o verso l'Eden del personaggio è fuga dall'obbligo di una scelta, che sarebbe fra Natura e Cultura se non fosse per quel senso quasi religioso della vita – l'umanesimo di Alvaro – che sollecita a riflettere sui doni ricevuti. L'avventura può continuare anche nel travestimento della cultura, dunque. Come in una necessitata finzione.

> Se vuoi sapere la mia stirpe, non guardate il mio vestito sempre a festa: è un pudore da poveri emigrati. Chi è padrone di un po' di mondo può vestirsi da povero.
> Io non ho che il vestito delle feste.
> Io sono come il povero soldato che gli è toccato in sorte non morire.

L'espressione è di Alessandro Rossi[26], ma vale per Stefano Agri[27]

[25] C. Alvaro, *Alfabeto*, in *L'amata alla finestra*, Milano, Bompiani, 1958, 42.
[26] C. Alvaro, *Memorie di Alessandro Rossi*, in *La siepe e l'orto*, Firenze, Vallecchi, 1920, 143.
[27] C. Alvaro, *Solitudine*, in *La moglie e i quaranta racconti...*

e per tanti alti personaggi alvariani, così come vale per il loro creatore. Sopravvivenza, dunque; spaesamento. E spossessamento.

La nuova civiltà si presenta con le sue omologanti e tentacolari mitologie: il benessere, la moda, il successo, il sesso, la frenesia, il *loisir*. Quanto diversa da quelle della civiltà contadina! Prendete la donna in idea (la tipica donna di Alvaro!): tenere, amabili, pazienti, remissive, ora sognanti e pudiche e ora selvagge e primitive, quelle di natura, contadine e paesane, a loro modo portatrici di drammi personali e familiari in un ambiente ostile che le può persino traviare ma non toglie loro l'umanità; sconsolatamente pagane quelle "moderne" della civiltà metropolitana del consumo, apparentemente libere, superbe, superiori alle cose e al mondo, "fatali" quanto egoiste, prepotenti persino in amore, e smemorate: della smemoratezza di chi non ha sentimenti. Come Gertrude Bauer, appunto; o come il surrogato di lei, Elfrida: un "azzardo" per Stefano Agri, dominato da quella sorta di capriccio che lo costringe ad una innaturale e illogica inclinazione, conseguenza di una inconscia cattura, quasi fossero messi in discussione gli eventi consapevoli della sua esistenza. La Natura, cioè, costretta sua malgrado ad asservirsi alla Cultura; il mito "genuino" che fa posto a quello "artificioso" (tecnologico) della modernità e precipita allo "stato di sogno" l'individuo. Lo stesso «bisogno antico di essere tenero» di Stefano si rivela una sorta di boomerang. E il personaggio si sente "consumato" dall'amplesso di Elfrida «come un frutto strano, un vino d'un altro paese», e non può non ricavarne un «risentimento cocente». Niente più Idillio. Niente più Natura, neppure come mito di ritorno. Solo Cultura inaccettabile, vuoto, solitudine senza scampo. Per l'uomo in genere, oltre che per sé. Stefano si sente come un frammento umano che Elfrida «ha incontrato per caso» ed ha «usato» a suo piacimento. Poi, al ballo con la sconosciuta, egli scopre quella che è la sostanza della nuova civiltà, la nuova Cultura della contemporaneità tecnologizzata ove anche la donna è "sola", e ove s'è persa la memoria (al nuovo incontro, dopo una notte già trascorsa d'amore, Stefano si sente accolto, da Elfrida, come se si fossero appena conosciuti: «mi parlava col lei», sottolinea tra sé).

Sullo sfondo della storia la nuova Europa, con la Germania già prossima a riscoprire il mito teutonico mentre va dissolvendosi la Repubblica di Weimar, e la gente che precipita nell'«alienazione del pro-

gresso»[28] vittima di quella nuova schiavitù che presume invece potersi presentare come un rinnovato "stato naturale". Dov'è più l'Idillio, e dov'è la Natura? Dale[29] se li lascerà alle spalle nel paese «straniero» dal quale proviene, emigrato di ritorno. Belmoro non sarà da meno, anche se Alvaro cerca di guidarlo verso approdi di recuperi felici (nelle note di chiusura del libro rimasto incompiuto)[30]. Né Mosco[31] potrà conoscere il vero riscatto della favola novecentista.

Il disagio della civiltà non consentiva al personaggio di recuperare idilli ormai trascorsi, né di pacificarsi con una natura tradita. Una nuova guerra aveva lasciato ancora eredità pesantissime: una fortuna, certo, per il commercio di robe vecchie di Mosco – come si sa – ma una disgrazia per tutti: «rottami, rovine, roba usata... persino uomini usati».

Di fronte a tanto disagio, la mascherata borghese continuerà a fingere la vita. Ad Alvaro non rimane che continuare a registrarne le evidenze. Alda e Benvenuto[32] vivranno la ventura di Stefano ed Elfrida con la regia del malefico Tartuga che si sostituisce alla civiltà di Metropoli. Parola d'ordine è diventato un interrogativo retorico: «che c'è di male?». Nella Cultura è entrato il Moloch economico che motiva l'uomo ormai diventato «animale di città». A ruolo invertito, Susanna vivrà la ventura di Stefano ed Elfrida.

Il secolo appare definitivamente dominato dalla fatuità e dalla spersonalizzazione. Persino il regime poteva crollare in un giorno, così come, appunto, un mito personale. Amara la conclusione cui lo scrittore approda su oltre trenta anni di storia, due guerre e tutto quel che seguì:

> È stato come un grosso pettegolezzo, una gran risata in cui trovasse soddisfazione un sentimento simile a un rancore trattenuto per gran tempo che, alla fine, non dava più gioia soddisfare[33].

[28] Cfr. N. FRYE, *Cultura e miti del nostro tempo*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1969, 23.

[29] C. ALVARO, *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani, 1938.

[30] C. ALVARO, *Belmoro*, Milano, Bompiani, 1957, postumo (su cui L. REINA, *Un dramma con molti monologhi*, in *Come ti conto un fatto. Strategie e modelli narrativi*, Roma, Libreria Croce, 1999).

[31] C. ALVARO *Le ultime delle mille e una notte*, in *Il mare*, Milano, Mondadori, 1934 (poi in *La moglie e i quaranta racconti...*).

[32] C. ALVARO, *Il mare...*

[33] C. ALVARO, *Tutto è accaduto*, Milano, Bompiani, 1961, 285.

Importa ancora l'Idillio? Importa più la Natura? Ed importa la Cultura? Alvaro scrive la sua antistoria d'Italia come «memoria di un mondo sommerso», con Rinaldo Diacono a protagonista autobiografico. Ma la scrive collocandosi ormai fuori dal «mito genuino» che può solo riconsiderare con nostalgia, e fuori dalla fascinazione dell'archetipo. In una girandola di definizioni da ricercare. Ma anche di falsità da confessare innanzitutto a se stesso:

> Morale del libro che sto disegnando [...]: sforzo di pervenire a una coscienza umana e solidale e degna di vita. Da ultimo, prevalenza del bene. Inventare alla fine un idealismo che non c'è[34].

[34] C. ALVARO, *Quasi una vita...*, 328.

*Sull'*Alcesti *alvariana* *

ANTONINO ZUMBO

La storia testuale dell'atto unico *Alcesti*, di cui il collega e amico Aldo Maria Morace (che io ringrazio di cuore per l'invito a dare questa breve comunicazione) è stato *editor princeps* nel 1983, è stata egregiamente tracciata dallo stesso nel saggio introduttivo all'edizione[1]. La rilettura del testo édito, stanti le puntuali notazioni ecdotiche di Morace, conferma l'impressione di una *pièce* necessitante di ulteriori cure da parte dell'autore, che non ci ha lasciato precisi documenti chiarificatori della sua genesi, come invece avvenuto per la *Lunga notte di Medea*[2]. Ben evidente è comunque che con l'*Alcesti* Alvaro abbandona la forma della riscrittura quale semplice variazione sul mito intessuta di più o meno evidenti allusioni o richiami intertestuali del modello classico, puntando invece direttamente a una profonda rielaborazione dell'omonina tragedia euripidea, secondo un processo di attualizzazione di drammatica contemporaneità. Non voglio qui richiamare la problematica delle motivazioni di questo dramma, della sua datazione e della sua collocazione nel contesto dell'opera letteraria alvariana, per la quale rimando ai 'prolegomeni' dell'edizione Morace.

* Dedicato a Maurizio Grande, professore prima all'Università della Calabria poi in quella di Siena, critico teatrale e cinematografico, caro amico prematuramente tolto alla vita.

[1] C. ALVARO, *Alcesti*, ed. crit. a cura di A.M. Morace, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 1 (1983), Roma, Herder, 728-58. Ulteriori contributi ha recentemente dato lo stesso A.M. MORACE, *La riscrittura del mito nel teatro alvariano*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica* (atti del XVI Convegno Internazionale dell'AISLII, Los Angeles, 6-9 ottobre 1997), a cura di L. Ballerini, G. Bardin e M. Ciavolella, Firenze, Cadmo, 2000 [ma 2001], 1343-55 (ora in ID., *Orbite novecentesche*, Napoli, ESI, 2001, 98-103). M. CHIODO, *Corrado Alvaro autore di opere teatrali e cinematografiche*, Cosenza, Edizioni di Calabria Nobilissima, 1999, 84-89, 96.

[2] A. ZUMBO, *La* Lunga notte di Medea *di Corrado Alvaro*, in *La riscrittura e il teatro. Dall'antico al moderno e dai testi alla scena*, a cura di P. Radici Colace e A. Zumbo, Messina, EDAS, 2004, 135-47.

Mi preme sottolineare che la rivisitazione della vicenda di Alcesti con progressivo abbandono dell'apparato mitologico tradizionale (completamente abbandonato da Alvaro, eccezion fatta che negli antroponimi) è già ne *Il mistero di Alcesti*, commedia in un atto (atto unico, dunque, come l'*Alcesti* alvariana) di M. Yourcenar, concepita nel 1942, ma pubblicata nel 1963[3]. Nella 'Premessa' al testo, titolata "L'esame di Alcesti", l'autrice così spiega (p. 255) il suo adattamento moderno:

> La prima decisione che il poeta moderno che si appresta ad elaborare per il teatro un soggetto mitologico deve prendere, è il grado di anacronismo che vuole permettersi. Del resto in materia teatrale la sola domanda che si pone praticamente è sapere se questi inevitabili anacronismi saranno o meno coscienti, e, nel primo caso, se si ridurranno a goliardiche impertinenze e facezie da studenti o se invece avranno la legittima funzione di provare che il soggetto scelto si adatta ai nostri costumi e al nostro linguaggio quanto a quelli di venti secoli fa.

Alvaro si pose sicuramente il medesimo problema. Se lo pose per Medea e diede la sua spiegazione[4]. Ma per Alcesti esso è risolto *in re*: viene annullato completamente l'anacronismo. Il dramma e i personaggi sono attuali, non eroici, ma borghesi. Di quelli del mito conservano, con opportuni adattamenti, soltanto il nome. In che senso allora si può parlare di 'rielaborazione' di un modello classico? Cercherò di dare una risposta attraverso una rapida lettura del dramma, premettendo che più che di rielaborazione di un modello tragico (Euripide) forse sarebbe meglio parlare di rielaborazione di una 'favola tragica' archetipica, che non necessariamente presuppone come modello di riferimento costante l'*Alcesti* euripidea.

Già nella didascalia iniziale[5] viene sottolineata l'ambientazione piccolo-borghese del dramma: una stanza ordinata, i pochi mobili lindi, il divano con decorazioni (diremmo) di serie, poi, dietro il paravento il manichino che riproduce le misure del corpo di Alcesti (ri-

[3] M. YOURCENAR, *Tutto il teatro*, tr. it., Milano, Bompiani, 1988, 237-306.

[4] C. ALVARO, *La Pavlova e Medea*, «Il Mondo» 11 marzo 1950 (= ID., *Cronache e scritti teatrali*, a cura di A. Barbina, Roma, Edizioni Abete, 1976, 283-86).

[5] Il testo di riferimento è ovviamente la pubblicazione dell'inedito alvariano curata dal Morace, cit. *supra*, nota 1.

chiamo metateatrale del modello euripideo?) con addosso un abito in prova. La tavola con quattro sedie è indizio dei suoi quattro inquilini (marito, moglie, suocero, suocera): in più un seggiolone per il bambino. È su questa scena che si apre il sipario. Febo, agente della luce elettrica che viene a rilevare la lettura di consumo, è tutto precisione, Servetta – come in ogni dramma classico – è ventriloquo delle volontà della sua padrona. E mentre Febo, emulo nel nome dell'Apollo del mito, compilando il suo modulo e riportando l'importo da pagare, dipana i suoi apprezzamenti su Alcesti, facendoci immaginare la grazia di una certa rotondità di forme, non trascurando la puntualizzazione quasi ragionieristica («Li ventisei... domani pagano lo stipendio»), porge a Servetta la bolletta, e incrocia l'altro personaggio che richiama nel nome il suo omologo euripideo, Tanato, agente immobiliare, indifferente rispetto a chi sia il padrone della casa. Alla notazione di Febo: «La signora trasloca?», secca è la sua risposta: «Non la conosco. È passato qualcuno della nostra agenzia. Cederebbero l'appartamento dietro una buonuscita». Anche il Thanatos della tragedia euripidea è perfettamente indifferente rispetto a chi dovrà morire (giovane, vecchio, uomo, donna): egli deve esigere un solo tributo, una sola morte. Mi confermano in questo raffronto le battute: FEBO «È passata la signora?» TANATO «Non mi ricordo se fosse un uomo o una donna». Dalle parole di Servetta si arguisce facilmente che è stato Feride a passare dall'agenzia; e mentre Febo si intromette con altra ingiunzione ragioneristica, la scena, sempre attraverso le battute di Servetta, si allarga, o meglio si riempie. Infatti Servetta informa sugli inquilini di quella casa già presupposti dalla didascalia iniziale, rispondendo ora alla curiosità pesante di Febo e di Tanato, l'uno preoccupato perché sarà l'ultima volta che viene in quella casa (a proposito: l'attenzione dell'Apollo euripideo era per Admeto, quella del Febo alvariano è per Alcesti: in ogni caso egli è personaggio che ha familiarità con quella casa), mentre a Tanato interessa la consistenza commerciale della casa, per cui la perdita euripidea di una persona qui si configura come la perdita di un patrimonio, la casa centro economico-affettivo per tre generazioni: i vecchi, i giovani, il bambino. È sempre Servetta a delineare la *facies* del vecchio Feride: «Il padre di lui è una peste, non è mai contento e si lamenta sempre che si spende troppo. È molto avaro il signor Feride. Ha un po' di danaro

alla posta e non lo vuole spendere perché dice che aspetta i tempi cattivi». Sembrerebbe che si sia completamente fuori dell'archetipo euripideo (un vecchio bizzoso, querulo e avaro è maschera più comica che tragica). Ma non è così: FEBO «E che cosa aspetta, allora; ce ne scampi e liberi?». L'avarizia del Feride alvariano è perfettamente sovrapponibile all'egoismo del Ferete euripideo: il primo non ritiene di spendere il suo danaro prima del tempo da lui ritenuto opportuno, il secondo non ritiene di spendere la sua vita prima dell'evento che ritiene naturale alla data stabilita dalla *moîra* per lui. Anche l'Alcesti di Alvaro 'risparmia', ma da donna che ama la pulizia mette da parte e amministra l'uso del sapone dallo scoppio della guerra alla liberazione. Tanato, come nell'archetipo, ha un che di rapace, con l'occhio che misura gli ambienti di quella casa perché se li deve imprimere in mente, per rendicontare, riferire agli eventuali acquirenti. Un perfetto esecutore di ordini, insomma, al punto che (e questo è metateatro!) Servetta non può non esclamare «Voi parlate come parlerebbe la morte. Non siete allegro», per poi 'rientrare' subito nel dramma: TANATO «È che ho fatto il mobiliere per tanti anni...». Un professionista!

L'entrata in scena, sempre introdotta da Servetta, dei due personaggi di Coro, la sartina, e di Corifeo, il portiere, richiama sì quei personaggi di spalla o di umile condizione che supportano drammatologicamente la tragedia classica, ma attraverso un'onomastica 'alta' (Coro, Corifeo), che va a strutturare il fitto dialogo che rimanda alla funzione del coro tragico nella misura in cui, informando sui terribili accadimenti esterni, sulle reazioni ed emozioni, veicolate dalla lettura del giornale (l'*ánghelos* antico, il messaggero dei tempi moderni), allarga la scena con la raffigurazione dell'*homo* diventato di nuovo *homini lupus*, lasciando aleggiare il desiderio di recupero del dialogo, del parlarsi: «Se si parlasse, la gente, molte cose non succederebbero». Dalla sua postazione, Corifeo/portiere ha un occhio dentro la vita domestica degli inquilini del palazzo, ed un occhio proiettato all'esterno, sulla società cittadina, per cui dichiara di odiare Alcesti non per un motivo particolare, ma perché, come tutti, immagina di fare un qualcosa, nella fattispecie dotarsi di un abito nuovo, per partire, pur consapevole che non partirà. «Se la gente non si facesse vestiti da ballo, non andrebbe a ballare». Paradossalmente è come se dicesse che è l'organo che sviluppa la funzione. La gente aspetta, ecco tutto.

E dopo le considerazioni generali, gnomiche, sentenziose, come nel dramma classico, ecco descritta la situazione di famiglia: la divisione fra le due famiglie è da imputare al disaccordo tra lei e il padre di lui, per cui le famiglie si dividono (la divisione per il disaccordo su chi dovesse 'sacrificarsi' era già in Euripide), nonostante (come in Euripide) il tenero amore fra marito e moglie (smancerie agli occhi di un portiere!).

La prova del vestito che vede sulla scena solo Alcesti e Corifeo sa tanto di mimo ellenistico, data la fatuità degli argomenti e la complicità tutta femminile che sfiora anche la curiosità del pettegolezzo di un'Alcesti che s'informa da Corifeo sul ritorno o meno di un suo amore. Il procedere sentenzioso, le puntate contro il maschio, certo vittimismo muliebre rivelano la topica di tragedie 'femminili' di Euripide, in genere piuttosto stantia, se non che le ultime battute tra Corifeo e Alcesti sanno di dramma classico. CORIFEO «Ci capisce niente lei degli uomini? Tanto, sarebbe meglio essere cattive con loro. Io ne vedo, signora, per il mio mestiere. E devo dire che soltanto quelle cattive stanno bene. Quelle sono vere donne». ALCESTI «Oh, non direi. Sono donne che agiscono come gli uomini». CORIFEO «Come deve essere contento di lei suo marito, signora!». ALCESTI (accompagnandola alla porta) «Gli uomini non sono mai contenti. Gli uomini cercano le difficoltà, l'inimicizia. Vogliono lottare, anche con una donna …».

La scena ora si anima progressivamente: entra Feride, entra Servetta che gli porge la bolletta della luce, entra Admeto, di poco più giovane di Alcesti, un *dandy*. E da qui inizia il dramma non di Alcesti, non di Admeto, ma di Feride. Le argomentazioni del vecchio, mentre aleggia nel dialogo la vendita della casa dietro una lauta buonuscita, risentono del migliore Euripide. Ecco un saggio: FERIDE «[La bolletta] È intestata a me: pagherò. Ma ognun dovrà dare la sua parte». Il greco avrebbe detto il suo «*mêros*». E ancora:

> Ognuno per conto suo. Io voglio stare per conto mio. Che ne so io cosa succederà? Bisogna essere pronti a tutto [...]. Alla fine del mondo [...] Ognuno per conto suo. Io mi cercherò una stanza. Ognuno si provvederà come crede. Io sono vecchio, e sono stanco. Gli altri non mi interessano più. Ho voluto bene abbastanza. Ho difeso abbastanza. Ho aiutato abbastanza. Se me lo avessero detto, che le cose sarebbero andate così, beh, mi sarei regolato diversamente. Si può vivere con niente, e al contrario si spende sempre troppo. Non credo più. No, non ci credo.

> Voglio sapere quello che spendo, e come spendo. Ogni soldo mi può tornare utile. Non sono più disposto.

ADMETO: «Ma papà, non avete mai dovuto spendere più di quanto vi toccasse per parte vostra». Ecco l'approfondimento alvariano del quesito posto da Euripide! *Quanto* spendere? Ognuno la sua parte. *Quando* spendere? Quando si ha il corrispettivo della spesa: nessuno restituirà più a Feride la mancia al postino per la raccomandata. Eppure era un atto libero. *Ex silentio* Feride ritiene che atti liberi senza un 'ritorno' economico non siano da fare. Alcesti si sente di troppo (forse era di troppo tra padre e figlio già in Euripide!), non addolcisce il vecchio ribadendo la gioia del godimento della sua quiete domestica, impermeabile alle catastrofi annunciate dai giornali, poiché egli le contesta il vestito nuovo, da viaggio, a lei che dichiara di voler essere sempre impeccabile, anche se succederà... Ecco il suo torto agli occhi del vecchio: Alcesti si macchia della voglia e presunzione di sopravvivere: FERIDE «Ma voi credete dunque di sopravvivere! Voi volete sopravvivere!». La sicurezza economica che egli cerca è un *quid* dovuto *ora* perché *ora* egli è vecchio, in ragione dell'esser nato in tempi di pace. Le difficoltà della coppia non gli interessano perché è affar loro essere «nati in queste faccende. È un'altra cosa, proprio un'altra cosa». Alcesti domanda angosciata perché il vecchio voglia lasciare la casa: «Perché volete lasciare una casa? È il solo patrimonio che noi abbiamo. Il solo luogo sicuro. I nostri conti sono stati sempre esatti, Voi li controllate tutti i giorni». Ma la dimensione di Feride è l'approdo ad un nichilismo sgomento al punto da rinnegare anche il voler bene. Egli ha volutamente e, dal suo punto di vista a ragion veduta, spento il pulsante dell'interruttore dell'affetto, contesta l'apostrofe 'papà' con cui il debole Admeto gli si rivolge, vivisezionando il sentimento di paternità un tempo viscerale, ora indifferente. Si sente un padre-oggetto da sfruttare:

> Dicono che amare e vivere per qualcuno è ancora l'ultima risorsa dei vecchi. Io non ne provo nessun sollievo. Non amo più. Mi dà fastidio tutto. Ho messo insieme tante cose nella mia vita, e ora le guardo con fastidio e nausea, eppure le ho desiderate. Voglio disfarmene. Voglio distruggere quello che ho costruito.

L'invito di Alcesti ad Admeto perché entri in contraddittorio con il padre, sanno tanto della sticomitia classica e dell'*hámilla lógon* sperimentata da Euripide, così come le proposte di Admeto di un pagamento a rate di quanto il vecchio, ormai disinteressato a tutto, possa lasciare loro, confermano la sua aureola di borghese tornacontista, suscitando la trepidazione di Alcesti che un tale marito possa essere cattivo *exemplum* per il piccolo figlio. È Alcesti e non Admeto a prendere coscienza del senso dell'argomentare di Feride: beati i morti alla vigilia di questo mondo! Essi morirono puntualmente alla vigilia della guerra, come se fossero finiti con un'epoca. Ed ora è giusto che le famiglie si separino, nonostante le proteste e i timori di Admeto per la sorte del vecchio Feride, supportati da una generica considerazione che ogni tempo ha avuto i suoi lati cattivi. Ma la logica del vecchio è più stringente: Alcesti, la giovane Alcesti dal vestito nuovo in tempi bui, è il *tertium* dirompente fra padre e figlio, fra la vecchia e la nuova famiglia, l'elemento di dissidio e di dissoluzione dell'ordine. Ciò non in quanto Alcesti in sé e per sé, perché (FERIDE) «Tu o qualunque altra sarebbe stata lo stesso». Ed ecco stagliarsi il conflitto generazionale, la gelosia del possesso del dominio patrilineare sul figlio, sulle sue esplicazioni economiche, l'incomprensione, la sfiducia che egli possa proiettarsi sul domani perché non ritenuto in grado di dominare il presente, un presente che non gli appartiene, perché «non c'è nessuno che abbia diritti particolari alla vita». *Ergo* non c'è nessuno degno di vivere. Perché un padre deve continuare a sacrificarsi per il figlio? L'uscire di casa del padre equivale al rifiuto del Ferete euripideo di sacrificare la vita per il figlio. Nella fattispecie questo rifiuto si configura nel rigetto della convivenza, nel rigetto addirittura di un'equa ripartizione delle uscite, delle spese, poiché – questa è l'accusa nascosta di Feride – avrebbe dovuto essere Admeto ad accollarsi l'intera spesa della casa in senso lato, con liberalità, in linea con un ricambio di affetti da figlio a padre, sui quali ha invece interferito il *tertium* non consanguineo, la nuora. In tempi normali l'uscita di casa di Feride con la cassazione di ogni affetto sarebbe rimasto confinato entro la determinazione bizzosa dell'avarizia di un vecchio. Ma ora la catastrofe incombe: FERIDE: «Vada ognuno per la sua strada. I padri non riconoscono i figli. Non riconoscono più la faccia dell'avvenire. Questa è la disperazione di domani. La disperazione di quello che

sarà. Ho paura. Ho paura. Ho paura». Un ultimo sussulto di egoismo: «E fate che le cattive notizie mi arrivino all'improvviso. Non voglio più aspettare il male». Il vecchio entra nel cono d'ombra della morte, mentre Alcesti si conferma nel suo proposito di vivere una felice vita coniugale allietata dalla presenza del figlioletto e all'insegna di... 'domani è un'altro giorno', ancora però in dubbio su chi dovrà lasciare la casa, certificata in questo da un Admeto borghese al massimo che prevede un poco di libertà e la possibilità di… «mangiare fuori». Ma 'la casa' è un pensiero martellante per Alcesti. «Mah, per qualche tempo sarà meglio non averla»: è l'ultima battuta del dramma in bocca ad Admeto. Certezza di una famiglia giovane che si appaga di un po' di libertà, di mangiare fuori, di vedere un po' di gente... ma senza casa. Euripide fa ritrovare ad Admeto la sua Alcesti, la quale, dopo un periodo di purificazione, tornerà ad essere sposa, madre e regina *pleno iure*; in Alvaro Admeto conserva la sua cara mogliettina, *simplex munditiis* direbbe Orazio, col suo vestito nuovo cucito da una sarta per un viaggio immaginato o per trovarsi impeccabile di fronte all'imprevisto. Admeto gode al pensiero di libertà, di mescolarsi alla gente, fiducioso in un cambiamento, ma perde la sua casa («per qualche tempo sarebbe meglio non averla»), il luogo deputato per l'esplicazione degli affetti della famiglia in cui i padri dicono la loro anche sui figli maritati e sui figli dei figli, in cui i vecchi vanno accuditi e non sfruttati (anche se tollerati, spesso con fastidio per il senso di privazione della libertà di poter fare picnic fuori porta). Ma questa è una chiosa mia.

Peccato che Alvaro non ci abbia lasciato per *Alcesti* una esplicita motivazione compositiva come invece per Medea. Un fatto è certo: della tragedia di Euripide lo scrittore calabrese scardinò la trama della favola bella ed edificante della moglie bella e devota che si sacrifica, lei non consanguinea, quando i consanguinei per eccellenza, padre e madre, rifiutano. Di questa favola non lo interessò la vicenda di Alcesti bensì le motivazioni del rifiuto di Feride, per cui non riscrisse la tragedia classica, non la ripropose secondo quella sequenza, ma mise al centro un'altra morte imposta dagli eventi, quella della casa come centro degli affetti domestici per la quale 'muore' Feride trascinando in questa morte degli affetti – collante di una famiglia 'patriarcale' – l'insieme dei suoi componenti, forse alla fine un po' più liberi,

ma vedovi di una casa che nessun Eracle è in grado di ricostruire. E non è casuale che un personaggio di nome Eracle sia del tutto assente nel dramma nonostante che, con un certo sforzo, lo si potrebbe individuare in Coro, ma solo per la strutturazione di un dialogo (Coro/Corifeo) con un personaggio femminile. E se con l'*Alcesti* Euripide aveva scardinato le 'regole' della tragedia classica proponendo il lieto fine del dramma, Alvaro in questa omonima *pièce* ha rivitalizzato il 'tasso di tragicità' della vicenda contrapponendo, nel finale, l'effimera e superficiale tendenza alla felicità della coppia Alcesti-Admeto al tormento e 'morte' di Feride, in ogni caso conducendo tutti i personaggi a posizionarsi sull'orlo dell'abisso dei mali del mondo coevo post-bellico.

ADDENDUM

Nelle more di stampa del presente intervento al Convegno Alvariano, è uscito il dotto contributo di GIUSEPPE LANGELLA, L'ottimismo della speranza. Sull'«Alcesti» incompiuta di Alvaro, *in* AA.VV., Sacrifici al femminile. Alcesti in scena da Euripide a Raboni, *a cura di Maria Pia Pattoni e Roberta Carpani, numero monografico di* «Comunicazioni sociali» *26, n.s., Sez. Teatro, 3, sett.-dic. 2004, 369-86, pregevole per l'inquadramento della* pièce *all'interno della produzione letteraria dello scrittore calabrese quale espressione delle paure angoscianti dell''insonne' Novecento, all'indomani della Seconda guerra mondiale.*

Un novelliere ritrovato tra le pagine dei giornali: i racconti dispersi di Corrado Alvaro

GIUSEPPE RANDO

I confini, assai netti – di norma – tra giornalismo e letteratura, sfumano quando un grande scrittore s'accosta al giornalismo o, per converso, un grande giornalista matura vocazioni letterarie. In alcuni casi, poi, tali confini svaniscono del tutto: si pensi alle *Faville del maglio* di D'Annunzio o agli *Scritti corsari* di Pasolini, la cui spiccata valenza letteraria non è in alcun modo alterata dalla loro indubbia matrice giornalistica. E si pensi soprattutto alla vasta produzione novellistica di Corrado Alvaro, che nei giornali e per i giornali fu concepita e prodotta.

Alvaro, ch'era nato a San Luca di Reggio Calabria nel 1895, visse, invero, in senso pregnante, di giornalismo, dato che all'attività giornalistica dedicò gran parte delle sue energie e del suo tempo lavorativo, in un'Italia provinciale e preindustriale, in cui il mestiere di romanziere, dato il ridotto pubblico dei lettori e le conseguenti, limitate tirature dei libri, non garantiva il necessario per vivere. E però il giovane poeta di *Poesie grigioverdi* (del 1917) divenne, a partire dagli anni Venti, uno dei giornalisti più letti d'Italia, laddove il successo editoriale non fu mai travolgente.

Difatti, Alvaro, autore di romanzi esistenziali di respiro europeo (*L'uomo nel labirinto*, *Il mare*, *L'uomo è forte*, *L'età breve*, *Mastrangelina*, *Tutto è accaduto*), oltre che di pregiatissime raccolte di novelle (*L'amata alla finestra*, *Settantacinque racconti*) e di modernissimi drammi (*Il caffè dei naviganti*, *La lunga notte di Medea*), non ha mai goduto dei favori del grosso pubblico ed è entrato nel canone scolastico unicamente come l'autore di *Gente in Aspromonte*. Talché si deve ritenere che il suo rigore morale d'uomo terragno del Sud, il suo «moderatismo difficile» di intellettuale democratico-progressista e il suo limpido stile, già indigesti alle masse conformiste dell'epoca fascista e alle «maggioranze silenziose» (nonché alle frange intellettuali ultra «impegnate») del lungo dopoguerra, lo rendano purtroppo estraneo anche alle ultime generazioni, a cui molto avrebbe invero da dire.

Come che sia, il riconoscimento dei pregi del novelliere Alvaro è unanime, in sede critica; sembrando, addirittura, la misura corta del racconto più congeniale a lui di quella del romanzo: come se la sua spiccata capacità affabulatoria trovasse una canalizzazione più appropriata e diretta nelle novelle.

Certo, alla novellistica Alvaro si dedicò con speciale impegno, se è vero che, nel corso di un trentennio, ebbe agio di pubblicare non poche raccolte di ampio respiro: da *La siepe e l'orto* del 1920 a *L'amata alla finestra* del 1929, da *Misteri e avventure*, *La signora dell'isola* e *Gente in Aspromonte* del 1930, a *Incontri d'amore* del 1940 e a *Settantacinque racconti* del 1955.

In questa sua attività di novelliere, il calabrese utilizzò efficacemente, come e più d'altri, la palestra giornalistica, la quale divenne, nei fatti, per lui, una fervida officina di scrittura e, comunque, un serbatoio inesauribile per la sua intensa attività letteraria: è noto ch'egli pubblicava, di norma, in volume, le sue novelle, scegliendo perlopiù tra quelle apparse sulle pagine dei giornali e che gli stessi suoi volumi di saggistica politica e culturale prendevano vita, alla stessa maniera, dall'accorpamento di precedenti scritti giornalistici. Per non dire del contributo offerto dagli scritti giornalistici all'opera del romanziere: il caso più clamoroso è quello di *Gente in Aspromonte*, che prende addirittura il titolo da un articolo apparso sulla «Stampa» e che di articoli pubblicati sul giornale torinese, di fatto, si compone.

Ciò posto, si deve tuttavia constatare che non tutte le novelle di Alvaro, apparse sulla stampa quotidiana e su riviste, sono state poi ripubblicate in volume (o riusate nei romanzi) e che, per converso, non poche giacciono ancora nelle pagine oramai ingrigite dei giornali.

A seguito della sua pluriennale ricerca e sulla scorta dell'esaustiva schedatura degli articoli alvariani, compilata da Aldo Maria Morace e da Nunzio Malsano per il sito della *Fondazione Corrado Alvaro*, si rileva che cinquantasette racconti di Alvaro, già pubblicati sul primo «Mondo», su «La Stampa» e sul «Corriere della Sera», attendono di essere restituiti alla fruizione dei lettori.

* * *

I racconti dispersi di Corrado Alvaro vengono ad essere la più ampia raccolta dopo i *Settantacinque racconti*, tra quelle pubblicate da lui

stesso o da altri per lui, dopo la sua morte[1]. E ciò, non solo per il numero rilevantissimo dei testi che racchiude, ma anche perché "copre" l'intero trentennio creativo dello scrittore calabrese, aprendosi con *Quaresimale* del 16 marzo del 1924 e chiudendosi con *Il castello* del 26 dicembre 1955. Quanto dire che vi si raccolgono scampoli dell'intero percorso narrativo di Alvaro, dalla giovanile collaborazione al «Mondo» all'estrema collaborazione al «Corriere della Sera»: lo scrittore si sarebbe spento, com'è noto, sessantunenne, pochi mesi dopo la pubblicazione di quell'ultimo articolo della silloge, l'undici giugno del 1956, a Roma.

Certo i pregi non comuni della narrativa alvariana sono patrimonio acquisito della letteratura, della cultura e della critica italiana dell'ultimo cinquantennio, ma questa raccolta (da pubblicare) li ripropone integri, nella loro pregnanza, costituendone, peraltro, la più ampia e fedele campionatura: il singolarissimo impasto di forza espressiva e di valenza conoscitiva, che costituisce, senz'ombra di dubbio, il marchio indelebile della scrittura alvariana ne viene, soprattutto, confermato, se non esaltato.

Per non dire degli esiti luminosi, sul piano stilistico, che non pochi dei cinquantacinque racconti obbiettivamente conseguono, rivelandosi degni di ben figurare in una antologia dei migliori del Novecento: è facile prevedere che saranno una rivelazione per gli stessi lettori di Alvaro nonché per quanti, magari per ragioni ideologiche, storiche e/o generazionali, l'opera del sanluchese misconoscono o ignorano del tutto.

* * *

La novellistica alvariana si segnala, com'è noto, pur dentro i confini ampi e fluttuanti del realismo novecentesco, per una sua precisa dimensione etica ed eidetica, cioè conoscitiva. Se ne ha un preciso at-

[1] Dopo *La moglie e i quaranta racconti*, a cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1963, si sono avuti nell'ordine le seguenti edizioni di racconti alvariani: *Come parlano i grandi e altri racconti scelti*, con prefazione di A. Frateili e note di D. De Camilli, Milano, Bompiani, 1965; *Una sera ad Avignone. Racconto*, biografia, opere, inediti, bibliografia, a cura di A. Bava, S. De Fiores, L. Malafarina, Chiaravalle, Effe Emme Edizioni, 1976; *Il meglio dei racconti di Corrado Alvaro*, a cura di F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1990; *Piedi nudi e altri racconti*, a cura di L. Lazzaro e F. Songa, Milano, Mondadori, 1995; *Memoria e vita*, prefazione di A.M. Morace, Reggio Calabria, Falzea, 2001.

testato in uno dei racconti dispersi, *I suoi occhi*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 30 maggio 1943, là dove Alvaro, attraverso una tipica metalessi d'autore, fa una notazione che suona come una inequivocabile indicazione di poetica:

> Da un racconto, di solito, noi vogliamo cavare una morale; come ogni frase che ascoltiamo, lo riportiamo al nostro desiderio di conoscere, infine a una certa utilità pratica.

Non c'è difatti, in questa raccolta, un racconto che non denunci, insieme con una fondamentale esigenza di verità e di conoscenza, una chiara intenzione pedagogica. Ma – si badi – Alvaro, come tutti i grandi scrittori realisti (memori dello «stufato» di Verga), sa anche che spetta al lettore di «cavare» appunto la «morale» dalla favola, laddove compito dell'artista è *rappresentare* la realtà, avvalendosi delle tecniche della rappresentazione (letteraria, nella fattispecie). Sicché i suoi racconti perseguono certamente quella «certa utilità pratica», ma lo fanno nei modi propri dell'affabulazione dotta, curando cioè di evitare i due estremi della parenesi e della propaganda, da un lato, e di qualunque forma di trastullo formale, di bellettrismo estetizzante, dall'altro. Il messaggio si nasconde, in altri termini, sotto il velo, assai trasparente e invitante per la verità, della veste formale: ne sono portatori il discorso indiretto libero, l'ordine e la qualità delle sequenze, l'aggettivazione giudicante, il lessico, la focalizzazione, la prolessi, l'analessi, gli indizi testuali e tutti gli artifici di cui, da che mondo è mondo, si avvale la narrativa per catturare l'attenzione del lettore.

In una delle novelle più riuscite, *Scirocco*, pubblicata sulla «Stampa» il 18 maggio 1937, la rappresentazione oggettiva, fenomenologica, ancorché partecipe, della fine dell'amore tra due giovani coniugi acquista, per esempio, torsioni *sospensive*, da giallo psicologico, coniugandosi perfettamente, sulla pagina, la crescente tensione narrativa con il realistico, acuminato, scandaglio dentro le pieghe più riposte della fragilità umana. A conferma, se ce ne fosse bisogno, del sapiente dosaggio di letterarietà, impegno morale e valenza conoscitiva su cui è costruita, di norma, la migliore novellistica alvariana.

Pur essendo, tuttavia, ugualmente contrassegnati dalle marche nitide del realismo etico ed eidetico, che numerosi punti di tangenza

mostra – sia detto *en passant* – con quello di Moravia, i racconti dispersi di Alvaro si configurano, a livello strutturale, sotto quattro distinte tipologie narrative: I) racconti esistenziali; II) racconti sociali; III) racconti di guerra; IV) racconti filosofici, che si possono anche variamente combinare nello stesso testo.

Tra i racconti esistenziali si registrano alcune delle prove migliori di Alvaro novelliere, a conferma che il sanluchese è fondamentalmente un narratore di esistenze: i protagonisti di questi racconti – vuoi che provengano dal mondo agropastorale vuoi che appartengano al mondo borghese – sono perlopiù angeli caduti nel magma divorante e alienante della modernità che livella. Particolarmente interessanti si rivelano quelli centrati sulla psicologia e sul comportamento di personaggi femminili. Si direbbe che Alvaro veda la donna non solo, realisticamente, come vittima della società e dello strapotere maschile, magari votata, per inclinazione irrefrenabile, a forme angosciose di autodistruzione, ma anche come simbolo eccelso della realtà *tout court*: le sue cadute, i suoi tormenti, i suoi desideri e i suoi sogni riflettono quelli dell'umanità intera dell'epoca. La svolta simbolista, universalistica, antiregionalistica è perspicua, peraltro, nella narrativa alvariana a partire, in specie, dagli anni Trenta.

Rientrano, tra gli altri, in questa tipologia splendidi racconti quali *Mistero*, *Sera a Sorrento*, *La veste lunga*, *La protagonista*, *Parole di sera*.

I racconti di guerra trasportano immediatamente il lettore nel caos delle trincee – i repentini inizi *in medias res* sono tipici della novellistica alvariana – dove la morte è in agguato e la vita dei singoli conta meno di un dato anagrafico: bandita ogni enfasi militaresca, trionfano piuttosto lo scoramento dei soldati e l'assoluta mancanza di senso delle azioni belliche, il disordine e la solitudine più abissale. Sono tre racconti (*Una giornata*, *Rosa*, *Disperso*), che mostrano la compattezza e il nitore di un vero e proprio trittico sull'alienazione militare: le conclusioni "aperte", vaghe, musicali, peraltro ricorrenti nella novellistica alvariana, ne suggellano la caratura ugualmente simbolica ed esistenziale.

I racconti che abbiamo definito, empiricamente, sociali mirano alla rappresentazione degli esiti devastanti di alcuni rivolgimenti epocali (la rivoluzione russa, la rivoluzione turca, l'iniziale industrializzazione del mezzogiorno d'Italia, l'urbanizzazione) sulla vita

di uno o più personaggi: in essi (*Halil*, *Esuli*, *L'orchestrina zigana*, *Innamorata*, *Altrove alla stessa ora*, *Un'ombra*, *La casa nuova*) il racconto esistenziale si coniuga perfettamente con l'intenzione documentaria e con la volontà di sapere dello scrittore. Uno di questi racconti, *Riposo nel bosco*, registra lo spaesamento del narratore-autore, di fronte ai modi di vita – il nudismo, per esempio – di una nazione nordeuropea.

I racconti filosofici, imbastiti attorno al tema della «fine del mondo» (*Fortuna delle profezie*) o al fenomeno dei dischi volanti (*L'augurio volante*, *Una finestra in campagna*, *Candido e Melampo*), assumono la forma dialogica, vagamente leopardiana, per affrontare temi nodali dell'esistenza. A conferma del fatto che le quattro tipologie narrative, che abbiamo distinto per esigenze di chiarezza espositiva, s'intrecciano sovente, e in combinazioni inedite, nello stesso testo.

Ma la tendenza ragionativa, che emerge nettamente nei racconti filosofici, è presente in quasi tutti i racconti, nei quali difatti le sequenze argomentative si mescolano con quelle descrittive, dialogiche o comunque narrative: si direbbe che dal livello di fusione di tali diverse modulazioni stilistiche – quella meditativa e quella narrativa – alla fine dipenda la riuscita o meno del racconto.

Lo stile dei racconti dispersi non è mai geometrico: segue, perlopiù, l'onda delle emozioni, soprattutto nelle sequenze memoriali, senza peritarsi di adottare anche la ripetizione e altre forme del "parlato" a fini espressivi.

La lingua è quella *standard*, della conversazione scritto-parlata, assolutamente estranea a ogni indulgenza calligrafica, libresca e/o arcaizzante, ma il tenero lessico famigliare o della memoria, nonché quello, vago e mobilissimo, dei «palpiti» e dei «trasalimenti» amorosi meglio trasmettono il timbro più profondo dell'arte di Alvaro.

* * *

I colori del tempo si avvertono solo parzialmente nei *racconti dispersi*, vuoi per la dimensione, necessariamente multipolare, della raccolta, vuoi per la natura stessa della novellistica alvariana, che sempre il velo della letterarietà presuppone tra la realtà e la pagina scritta. Sono più chiaramente "compromessi" con tematiche temporali i racconti di guerra, tutti concentrati negli anni Trenta, quasi a fungere da memore, sommesso controcanto alla retorica bellicistica del regi-

me, nonché quelli imperniati su eventi contingenti (la presunta apparizione dei dischi volanti o la controversa colonizzazione europea dei paesi del Terzo mondo) e, in maniera più sfumata, i racconti sociali, perlopiù versati alla rappresentazione della frattura storica, a partire dagli anni Venti, tra città e campagna, modernità europea e tradizione meridionale o mediorientale.

Inutilmente si cercherebbero, tra i racconti dispersi, aperture clamorose – né forse sarebbe potuto avvenire diversamente – alle problematiche storico-politiche più brucianti del tempo: nemmeno i racconti postbellici, degli ultimi anni Quaranta e degli anni Cinquanta, vi fanno esplicito riferimento.

Sbaglierebbe però chi pensasse a una rimozione di tale realtà: tracce se ne ritrovano sotto le forme tipiche del racconto esistenziale, dove i protagonisti vivono come drammi psicologici e/o amorosi i disagi concreti del loro tempo, dacché al novelliere interessa raccontare gli esiti, gli effetti che i fatti epocali hanno sulla vita dei singoli uomini e delle singole donne. È alla saggistica, d'altra parte, che Alvaro affida, senza ulteriori mediazioni, i suoi messaggi socio-politici.

Può essere significativo, in tal senso, il fatto che, negli anni cupi del fascismo, i racconti dispersi di Alvaro, pur tenendosi lontani dalla cronaca politica, mostrino una faccia dimessa, sofferente, della realtà e/o dei personaggi: mai un fatto che possa suonare ottimistico o consolatorio; piuttosto, sotto altre forme, in filigrana, la coscienza vigile dello sfacelo e l'atteggiamento pensoso della coscienza disillusa.

* * *

Data l'ampia curvatura temporale della raccolta, i cinquantacinque racconti dispersi sono stati distribuiti in quattro sezioni cronologiche – *Anni Venti*, *Anni Trenta*, *Anni Quaranta*, *Anni Cinquanta* –, corrispondenti ai tempi effettivi della loro pubblicazione.

Le due componenti fondamentali della narrativa alvariana degli anni Venti, cioè l'angoscia esistenziale e il recupero memoriale del mondo sommerso calabrese, sono evidenti nelle novelle della prima sezione. Vale a stento la pena di ricordare che in questo decennio vedono la luce le novelle de *La siepe e l'orto* (1920) e il primo romanzo di Alvaro, *L'uomo del labirinto* (1926), ma vi rientra anche la raccolta di *Gente in Aspromonte* (1930), non solo perché il più famoso romanzo breve di Alvaro fu redatto negli anni della "diaspora berlinese",

ma anche perché l'opera riflette, al pari, se non più efficacemente de *La siepe e l'orto*, la originaria e mai interrotta meditazione del sanluchese sul rapporto tra la cultura contadina della tradizione meridionale e la cultura cittadina della modernità cittadina ed europea.

Ricompaiono ora, dopo decenni, in questa prima sezione, racconti innestati dallo scrittore calabrese nei suoi romanzi, e in particolare: *Quaresimale*, che costituì, con l'aggiunta di una breve variante finale e col cambiamento del nome del protagonista, il quinto capitolo de *L'uomo nel labirinto*; nonché *Gente in Aspromonte*, *Benedetto* e *Angelino* che furono rifusi, con notevoli varianti, nel romanzo breve *Gente in Aspromonte*. E se il primo, evidentemente pensato *ab origine* come parte del romanzo, che era all'epoca in fase di elaborazione, mal sopporta l'autonomia del racconto, non v'ha dubbio che gli altri tre, riletti nella loro veste originaria, sono da annoverare tra i testi meglio riusciti del novelliere: *Benedetto* e *Angelino* si segnalano, senza reticenza di sorta, come capolavori assoluti del genere novellistico.

La seconda sezione, *Anni Trenta*, è la più nutrita della raccolta, con una sicura prevalenza di racconti esistenziali, ma con una significativa presenza dei tre racconti di guerra (*Una giornata*, *Rosa*, *Disperso*), di un racconto filosofico (*Fortuna delle profezie*) e di alcuni racconti sociali. Sono gli anni in cui Alvaro pubblica, dopo *Vent'anni* (1930), *Il mare* (1934) e *L'uomo è forte* (1938), imprimendo una svolta in senso decisamente simbolico, sopranazionale, europeo alla sua produzione. In quegli stessi anni incrementava la sua attività saggistica, di presa diretta sulla realtà, con la pubblicazione di *Viaggio in Turchia* (1932), *Itinerario italiano* (1933), *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro pontino* (1934), *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica* (1935): tutti derivati dall'accorpamento in volume dei suoi *réportages* di primo grande, inviato speciale.

Se nel racconto filosofico la spinta ragionativa diventa talora sermocinante, inibendo esiti più convincenti, non c'è dubbio che i tre racconti di guerra e molti di quelli esistenziali hanno il taglio inequivocabile dei capolavori: *Fine d'estate*, *Distacco*, *La veste lunga*, oltre a quelle già segnalate, sono opere di assoluta bellezza.

Fine d'estate, pubblicato sulla Stampa il 20 settembre 1930, è un racconto a focalizzazione zero, in cui il narratore onnisciente, privilegia però, con un singolare effetto di straniamento, il punto di vista di

Alduccio, un bambino orfano di madre e testimone delle schermaglie amorose, durante la villeggiatura, al mare, tra il padre e la signora Olga. Il bambino, osservando particolari fisici, apparentemente insignificanti, della signora – «le sue unghie forti in cima alle dita ossute»; «la mano con le unghie rosse, dura come quella di un aguzzino»; «l'odore di lei […] cupo e acuto» – capisce, prima del padre, il quale si illude di aver ritrovato l'amore, la vera natura, violenta ed egocentrica, di quella: finite le vacanze, la donna, «mollemente sdraiata sul divano» dello scompartimento del treno che li sta riportando in città, licenzia il suo maturo spasimante. Ma Alduccio, novello Rosso Malpelo, ha introiettato la logica del potere che regola i rapporti umani: «che ci sono altri […] che hanno più diritti di suo padre» e che egli stesso «è capace di far male» (ne ha già fatto, senza sapere perché, a una bambina con cui giocava).

L'attitudine spiccata del narratore di andare, attraverso i dati fenomenici, visivi, ma scavalcandoli, al cuore della realtà (procedimento eidetico) e la capacità di scandagliare, sulla scorta del freudismo, nel magma esistenziale in cui nascono le pulsioni distruttive dell'eros, trovano il giusto punto di fusione stilistica in *Distacco*, pubblicato sulla «Stampa» il 12 gennaio 1933. È il racconto di un matrimonio infelice tra un uomo del Sud e una donna del Nord, che, portata dal marito nel paese «bello» sul mare, dove egli ha trovato lavoro alla costruzione di un ponte, presto avverte i morsi della solitudine e si risolve di scrivere di sé a un vecchio amico. Nasce una corrispondenza che, in un *crescendo* di tensione narrativa, diventa attraente e angosciosa per la donna in ugual misura: quell'uomo, evocato, quasi per gioco, dai meandri della memoria, gradualmente diventa «una persona, un corpo, una volontà, un nemico», a cui nonostante la resipiscenza, lei non può più sottrarsi.

Gli abissi in cui può sprofondare l'animo umano ci vengono trasmessi, per un «miracolo» – direbbe Roman Ingarden – che non riusciremo mai a spiegarci del tutto, in forme di struggente bellezza, nel racconto *La veste lunga*, pubblicato sulla «Stampa» il 9 febbraio 1937, nel cuore dell'era fascista. L'*incipit* è di quelli che non dimenticano facilmente: «Perché non balli nuda, Anna?». Si capirà che Anna è una ballerina e che la richiesta le viene dal marito, suo compagno di ballo. I due sono profughi da un paese dell'Est, in cui facevano una vita agia-

ta, da professionisti: ora sono costretti a ballare in uno spettacolo teatrale per vivere. Lei, però, per un estremo atto di pudore, balla coperta da una veste lunga. Si capirà anche che il marito non è un perverso sfruttatore delle grazie della moglie, ma un uomo malato di tumore che non riesce più a sollevare sulla mano d'un sol colpo il corpo di lei: se ella ballasse nuda, cioè senza la veste lunga, in abiti di scena, il pubblico non richiederebbe più quel numero, che egli non è più in grado di fare, per mancanza di forze. Si scoprirà anche che lei, per vivere, per amore del marito, per non rinunciare del tutto alla sua dignità, ha deciso di non mangiare più, di dimagrire, per consentire a lui di sollevarla, con l'abito lungo addosso, «sulla palma della mano». Solo alla fine il lettore saprà che il racconto viene fatto da Anna al suo medico: ora «non *pesa* più nulla», ma si è «distrutta senza rimedio»; nasconde anche al marito «la macchia di sangue rosso nel fazzoletto».

La terza sezione, *Anni Quaranta*, comprende sei racconti esistenziali (*Patrizia*, *I piaceri bevuti*, *Leonia segreta*, *Una sera d'estate*, *La voce umana*, *La casa nuova*) di ottima fattura, un godibile racconto sociale-esistenziale (*I suoi occhi*), nonché alcuni, originali racconti brevissimi, di taglio autobiografico, assemblati in due articoli (*Gente che passa* e *Tre di denari*), pubblicati sul «Corriere della Sera».

Sono gli anni che vedono, dapprima, l'entrata in guerra dell'Italia e, quindi, la sconfitta, la caduta del fascismo, la Resistenza e finalmente l'avvento della repubblica e il ritorno della democrazia. Nei racconti dispersi di questo decennio non trapela alcunché di tutto ciò, a meno che non si voglia dare un significato particolare al ritorno dello scrittore a figure della sua terra (il passaggio «dall'esterno verso l'interno, dal piano oggettivo al piano soggettivo, dalla storia all'autobiografia», connota l'ultima stagione di Alvaro, secondo Vincenzo Paladino): il padre malamente inurbato, in uno degli asterischi di *Gente che passa*; l'indimenticabile figlio del fabbro in uno degli asterischi di *Tre di denari*. Alvaro pubblicava all'epoca le novelle di *Incontri d'amore* (1940) e il romanzo della rinascita, *L'età breve* (1946), affidando alla saggistica (*L'Italia rinunzia?* del 1945), secondo una prassi per lui abituale, i suoi interventi diretti sulla realtà socio-politica del tempo.

La mano del grande affabulatore, che dai particolari visivi risale eideticamente all'anima del personaggio, tenendo legato al testo il lettore in virtù della innata capacità di imprimere al racconto, rigo do-

po rigo, periodo dopo periodo, pagina dopo pagina, una forte tensione narrativa, s'indovina nettamente dietro il terzo degli asterischi di *Tre di denari*.

Si susseguono, con ritmo incalzante, il silenzio del bambino, il suo faccino annerito («Il nero, inviso a suo padre, tra gli occhi celesti, il fondo roseo della pelle, aveva qualcosa del trucco»), la scoperta, «sul colle che sovrastava il tunnel della ferrovia», di «una bomba sganciata da un aereo durante la guerra», la sua volontà di essere riconosciuto «grande» e di aiutare il padre portandogli una montagna di ferro. E il colpo di martello: «Vedeva suo padre come un bambino, e lui invece diventava grande, e capiva tutto; ma soltanto per un istante in cui scorgeva l'infinito». Miracolo, invero, della poesia.

Dell'ultima sezione, *Anni Cinquanta*, fanno parte sette pregevoli racconti esistenziali (*Un'ombra*, *Il fumatore*, *L'abito scollato*, *La protagonista*, *Parole di sera*, *Le ore piccole*, *Il castello*), un racconto sociale (*I briganti*), che affronta in maniera originale il tema della mafia e del suo radicamento nel territorio calabrese, nonché tre racconti filosofici (*L'augurio volante*, *Una finestra in campagna*, *Candido e Melampo*), in cui la componente meditativa trasborda, spesso, sulla debole tensione narrativa, rallentandola ulteriormente.

Alvaro era riuscito a pubblicare, prima della prematura scomparsa, la ricca silloge dei *Settantacinque racconti* e, sul terreno della saggistica, *Il nostro tempo e la speranza. Saggi di vita contemporanea* (1952), nonché quell'opera esemplare, che è per tutti, ancora oggi, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore* (1950).

Ma, forse, il congedo più commosso e partecipe dello scrittore di San Luca ai suoi lettori e ai giovani, cui guardò sempre con paterna sollecitudine, può essere considerato quell'eccezionale racconto esistenziale-sociale che è *La protagonista*: con la maestria che gli è propria, Alvaro procede alla progressiva demistificazione delle certezze di un padre "moderno" (si è lasciato «alle spalle ogni idea tradizionale» e crede solo nel «successo»), svelando l'abisso di sozzura morale cui soggiace la figlia nell'inseguire appunto il successo cinematografico: ridotta a un miserabile oggetto di piacere in un giro di malavitosi, strumentalizzata da una stampa che divora vite in cerca di novità, la bellissima fanciulla, una notte, si uccide. Il padre protervo, nella raccapricciante chiusa, ne contempla ancora la bellezza: «Guar-

datela come è bella. Pare un angelo che dorme! Bella anche nella morte!». Il racconto fu pubblicato sul «Corriere della Sera» del 2 marzo 1954, ma la messa a nudo dei «sordidi e inconfessabili segreti» del basso mondo che ruotava attorno al cinema è impressionante, ove solo si pensi a tutto il fango che l'anno dopo si sarebbe riversato sulla capitale, e non solo, col delitto Montesi.

La Calabria di Alvaro e di Pavese

GENNARO MERCOGLIANO

Ospite addetto tra gli addetti viaggio con Cristina verso Gioiosa Ionica. Venendo giù da Rossano percorro un lungo ed affilato budello che chiamano strada statale, ma che la gente meglio conosce come "la strada della morte" per il numero impressionante d'incidenti e di vittime di cui è continuamente lastricata.

Costeggio la ferrovia. Una striscia di ghiaia più o meno larga la separa dal mare dominante nella distesa visione di un orizzonte familiare. La mente corre leggera come spuma d'onde agli dei e alle ninfe che popolarono i miti della Magna Grecia. La bella pagina alvariana rischiara con la sua luce vivissima l'incanto che si rinnova.

Una felicità come di cose perdute e ritrovate trascorre nell'animo sfiorando il segreto che Alvaro carpì ai suoni del mare e della nostra terra ferace in una esclamazione densa di malinconia senza limiti:

> O paese della mia vita, dove vivono ancora le ultime mitologie, rifugiate nelle basse case oscure, misteriose, come botti e come mondi, nelle grotte e negli alberi antichi, nei cuori dimentichi dei tempi. Qui è la terra dove le Veneri greche, appena sbarcate, furono rese madri, come si vede nelle loro statue dai fianchi affaticati… Ed io stesso cosa sono, con la mia incapacità a vivere nel mondo, se non un'immagine fuori del tempo, vivo ricordo dei mondi trascorsi, qui, come in una stretta prigione[1].

La bellezza e il suo mito universale sentiti nella loro massima possibilità espressiva e, al contempo (potenza d'una parola!), come *prigione* della psiche che rilutta alle lettere scissa da quei remoti suggerimenti.

[1] C. ALVARO, *Ermafrodito*, in *L'amata alla finestra*, in *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con introduzione di G. Pampaloni, apparati di G. Pampaloni e P. De Marchi, Milano, Bompiani, 1990, 312.

A Pavese toccherà di sentire il limite materiale della sua fisica *prigione* brancaleonese: il mito non la rischiara, piuttosto la include entro un risentimento ironico del presente che accentua il disagio e il disamore, ridicolizza e deturpa la favola antica non sua. Quanto diversa può risultare la medesima *prigionia* dei medesimi luoghi! È una questione di cuore, non d'intelletto: il caldo cuore mediterraneo e, di contro, la mente di un gelido sofista subalpino, tuttavia confinato per lealtà politica e, forse, per amore[2].

Potente è comunque l'eco d'una immedesimazione. Come poteva Alvaro sottrarsi a tanto annichilente fascino? Come dimenticare questo lembo di memoria fresca e continua andandosene dalla Calabria, percorrendo, col senso della perdita interiore, la strada che dal paese lo portava alla ferrovia lungo i sentieri accidentati e visibili del Buonamico?

Pavese dovrà percorrere, suo malgrado, la medesima linea ferroviaria in senso contrario ma con identico sentimento della perdita, nella stessa direzione che ora ci porta alla sede della prima giornata del Convegno *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*[3]. Gioiosa ne è la sede, per così dire, turistica, moderna, consumistica. Brancaleone è la destinazione tragica, però letterariamente fer-

[2] Com'è noto, Cesare Pavese, nel 1935, fu condannato, per motivi politici, a tre anni di confino a Brancaleone Calabro, in seguito all'arresto suo e di altri sette intellettuali «per la subdola azione di fiancheggiamento del movimento di Giustizia e Libertà». Di questi tre anni, due gli furono condonati, ma quasi uno ve lo trascorse successivamente al suo trasferimento dal carcere di Regina Coeli in Roma. Disponiamo di una interessante corrispondenza epistolare che si riferisce al confino brancaleonese dello scrittore e che va, con diversi destinatari, dal 5 agosto 1935 al 17 marzo 1936. All'epistolario di Pavese relativo al periodo (C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966), comprensivo di codeste lettere, faremo particolare riferimento nel presente saggio. Altre importanti annotazioni, ma che riguardano in generale il lavoro poetico di Pavese, non già la sua condizione di confinato politico, un diario dell'opera più che un diario personale, si possono leggere in C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, con nuova introduzione di C. Segre, Torino, Einaudi, 1999. Di tale "dissociazione", tra lo sviluppo di teorie sull'opera, in particolare poetica di Pavese, e la condizione umana dello scrittore dà conto la finissima introduzione di Marziano Guglielminetti (*ibidem*).

[3] Tale è il titolo dell'importante Convegno itinerante tenutosi il 26, 27 e 28 aprile 2002 a Marina di Gioiosa, San Luca e Brancaleone, voluto e patrocinato dalla Fondazione "Corrado Alvaro" dopo il non meno importante Convegno alvariano di Mappano (Torino). Entrambe le iniziative rispondono all'esigenza, non più procrastina-

tile e umanamente ricca, del carcere-confino di Cesare Pavese. San Luca è l'epicentro dal quale si staccò dolorosa la sua più fulgida stella. La topografia del Convegno non poteva essere più significativa per la storia e i simboli che rappresenta. Quei luoghi ci parlano ancora di Pavese e di Alvaro.

Alvaro e Pavese. Uno va uno viene, entrambi stretti dalla necessità: di vivere, anzi di sopravvivere alla dimenticanza o alla politica, comunque alla letteratura: a un imperativo cogente di divenire grande nel nome di poeta; oppure di vivere e resistere alla sopraffazione politica, di sopravvivere ad una storia di libertà negate che la letteratura doveva testimoniare. La coscienza della tradizione e dell'identità con una aspirazione paterna; il senso della santa libertà da affermare anche politicamente.

E sempre col mare negli occhi. Dolce dolorosa consolazione, il mare, a fronte della povertà della terra! Oppure della sua ricchezza. Dipende dai punti di vista e dalla condizione, eterna o contingente che sia.

A monte lo spettacolo è di una desolazione spaventosa, meccanica, ripetitiva: qualche casa sparsa qua e là. Una natura brulla che di tanto in tanto timidamente si accende di vivido selvaggio stupore, come se non credesse a se stessa. Rari uomini attraversano la strada dentro i paesi, qualcuno rifà i tratturi che riportano sopra come a ripetere un rito, inutile eppure sostanziale alla vita.

«Ostico e vuoto era proprio il vivere della gente: parole e fogge di una sciatta realtà, che snaturavano i resti di un remoto impenetrabile», scriverà impietosamente Pavese a contatto con quella vita così diversa dalla sua, manifestando una sensazione d'insufficienza relativa ad ambienti e persone. In quel microcosmo della diversità storica ed etnica Pavese presentiva un che di misterioso ed arcano che lo interessava come *reporter* d'una forse mai sopita mentalità positivistica ma che sostanzialmente risultava a lui repellente: «Di questi incontri

bile, d'una ripresa seria degli studi sull'autore calabrese, uno dei più importanti scrittori italiani ed europei sul quale era recentemente calato come un ingiustificato muro di silenzio. Va ascritto a merito della Fondazione e dei suoi presidenti, prima Stefano De Fiores e ora Aldo Maria Morace, aver dato nuovo impulso a questo grande capitolo della nostra letteratura, attraverso un ritmo progressivo e crescente di iniziative fuori e dentro la Calabria, di livello specialistico e di ampio respiro culturale.

non provavo sazietà. Questa era gente ignota, che viveva sulla sua terra la sua vita»[4].

Mi capiterà domani di procedere oltre, verso Brancaleone. Qui si apre, dopo un paio di curve, la spaurente bellezza dell'insenatura selvaggia, biancoazzurra. Il mare solleva in alto le onde per richiamarle subito al nuovo assalto alla battigia. La strada si snoda alta sul mare, lo spettacolo è dei più suggestivi e perfetti. Altro che le curve montane di Sereni per la strada di Ceva, che pure catturarono una volta la nostra immaginazione. Qui si convive col sublime kantiano e con l'infinito poetico di Eliot: terribilmente bello, terribilmente desolato.

I miei occhi incontrano per un attimo quelli di Cristina, il tanto che basta a comunicarci un sentimento antico che si rinnova alla fresca potente linfa della natura.

Quando rifacciamo questo tratto di strada, il giorno dopo, con noi ci sono Bianca Garufi[5] (che fu amicissima di Pavese) e l'amico Antonio Zappia, tra i principali organizzatori del Convegno. Quei luoghi ora rivivono in una dimensione letteraria nella quale Alvaro e Pavese sono numi e per diverse penne. Ma sento che tra loro molto c'è di comune nella rielaborazione letteraria della esperienza sentimentale della Calabria. Esperienza che, se pur tanto diversa nella durata, nei tempi di fruizione e soprattutto nello *spleen* che produce l'opera, attende comunque di essere sciolta, criticamente confrontata e verificata.

Per ora l'incanto che si rinnova non appartiene più alla vita, si consegna intero a un assoluto della memoria e del dolore che è quasi la morte: la letteratura, questo fardello inerte d'operose carte cui demmo la vita, la parte migliore di noi, questo mirabile mondo trascorso

[4] Il primo approccio letterario all'esperienza di quel coatto domicilio calabrese è consegnato ad un breve scritto del 1936, *Terra d'esilio*. Il racconto sarà poi ripreso dall'autore e steso tra il 27 novembre del 1938 e il 16 aprile 1939 col titolo *Memorie di due stagioni*. È del 1948 la pubblicazione de *Il carcere* insieme a *La casa in collina* in unico volume sotto il titolo di *Prima che il gallo canti*. La citazione a testo si riferisce all'edizione più recente de *Il carcere*, Torino, Einaudi, 1999, che comprende in appendice, per opportunità di collazione, il primo scritto, *Terra d'esilio*, donde appunto la citazione è cavata, 94-99 e ss.

[5] Cfr. L. MONDO, *La Circe di Pavese*, «La Stampa», 25 maggio 2002, che è anche un resoconto del citato Convegno su Alvaro e Pavese e dove l'estensore della pagina produce sulla Calabria qualche apprezzamento di troppo, pregiudizievole, con cui ovviamente non siamo d'accordo.

che continua a parlarci tuttavia e che istituisce legami simbiotici con autori distanti tra loro e da noi.

All'eco d'una passione che spinge così lontano, oggi sono con noi Marziano Guglieminetti, maestro impareggiabile di cose gozzaniane, oltre che moderno interprete di Pavese, e Lorenzo Mondo, che finalmente esce da un suo lungo silenzio.

Ma è ora di entrare *in medias res* facendo ricorso a una pagina alvariana dell'*Uomo nel labirinto*: quella finale del *nostos* dopo la delusione dell'urbe, di May, di tutto. Alvaro torna contadino, uomo della sua terra, appende, secondo l'atavico costume, «la valigia a un bastone a tracolla» e rifà i sentieri di sempre:

> Aveva preso la strada d'un tempo sui margini del torrente. L'alba cominciò a schiarire: il vento notturno cessò; alberi e piante restarono immobili, gli odori della terra si attutivano sopraffatti dal freddo, le acque del torrente non interamente fermato riprendevano la voce solita come disciolta allora dai nevai. Anche il cielo che s'illuminava senza una macchia pareva fluido e allora disciolto. Ecco le macchie dei monti e dei colli appena accennate e quasi increate. L'alba era penosa nella vallata che emergeva lentamente dal silenzio. Se non fossero stati alcuni riflessi che si accendevano nella massa confusa del torrente plumbeo sarebbe sembrata eterna. Rami e virgulti cominciarono a tremare, ma d'un battito regolato e breve, come se da oriente un alito precursore fosse giunto e li avesse urtati. Le masse dei monti rimanevano atone e prostrate. Nella massa nera dei monti, gli scogli per prima si schiarivano come grandi palazzi[6].

La mitica cosmologia della terra alvariana si dispiega ricca di stilemi comparativi, l'ordito è dei più evocativi ed eletti. E le parole? Le parole vivono di quella convulsa frenesia che è la vibrazione interiore, pretendono il loro posto preciso, sontuoso nella pagina. Superata l'emozione, questo avviene non senza un suo intimo dramma fatto di sensazioni altalenanti in cui Alvaro è interamente compreso. In tale frangimento dello spirito l'autore quasi regredisce ai primi approcci con esse, all'infanzia vittoriosa sulla presentita ecolalìa e sulla balbuzie che sopravviene dinanzi alle cose care e grandiose:

[6] C. ALVARO, *L'uomo nel labirinto*, introduzione di N. Tedesco, Milano, Bompiani, 1963, 85-6.

> Le parole gli si ripresentavano alla mente scomposte, con la successione inerte delle lettere come se fossero tracciate su una lavagna di scuole elementari. Perdevano quasi ogni significato e ne avevano uno che risultava dai suoni delle sillabe assolutamente lontano da quello reale. Era come vedere i cenni d'un muto che si sforzi di parlare. Altre volte lo commuovevano solo a pronunziarle, destate dal profondo dei suoi ricordi, cariche di tutte le passioni del mondo che vi si erano affidate da centinaia d'anni[7].

Per Pavese non era affatto così e non poteva esserlo, diciamo per sentimento e per scuola. Niente stupore, nessuna balbuzie, piuttosto chiara visione oggettiva, anche minuziosa e sollecita, del paesaggio e di ciò che di volta in volta lo popola, con risentimenti psicologici piuttosto neutrali ed asettici, deliberatamente negati ad una forma estetica coinvolgente e compiuta. Ma qui occorre spiegarsi.

È nota la sua avversione per il mare e la lettera ad Augusto Monti, da Brancaleone 11 settembre 1935, ne è testimonianza inconfutabile. Tale avversione si concretizza nella coscienza oppositiva della sua natura di langarolo, al massimo indulgente verso l'utile Po, strumentalizzato a fini pratici:

> Stare non sto benissimo e peggio starò nell'inverno che qui dicono ventoso, umido, rebarbarativo. Lei sa come io odi il mare; mi piace nuotare, però mi serviva molto meglio il Po. Ma, a parte il nuotare, che del resto è già finito, trovo indegno della gravità d'uno spirito contemplativo quel perenne giochetto delle onde sulla riva e quel basso orizzonte odor di pesce[8].

Talassofobia o pregiudizio, in verità alquanto ingeneroso con la Calabria, ai limiti d'una insospettabile insensibilità alla bellezza da parte di uno che sta elaborando discorsi e teorie di poetica[9], di cui anche il venerando fiume di Torino finisce per fare le spese:

[7] *Ivi*, 86.

[8] C. PAVESE, *Lettere*…, 423.

[9] C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*…, particolarmente lo scritto introduttivo di Marziano Guglielminetti, *Attraverso "Il mestiere di vivere"*, dove la dicotomia pavesiana tra scrittura e vita, sottolineata dal critico, è per produrre quasi esclusivamente materiali teorici di supporto e di chiarificazione all'opera poetica di Pavese, a *Lavorare stanca*, segnatamente, e anche all'opera poetica successiva (*Ivi*, XXXI-LII).

> La spiaggia è sul Mar Jonio, che somiglia a tutti gli altri e vale quasi il Po[10].

L'incanto che provammo al passaggio per quelle contrade, giustificato, se vuoi, anche da una condizione d'entusiasmo per l'iniziativa alvariana, è, dal confinato Cesare Pavese, abbassato ai seguenti livelli d'indifferenza e ripulsa nella precisione topografica:

> La mia stanza ha davanti un cortiletto, poi la ferrovia, poi il mare. Cinque o sei volte al giorno (e la notte) mi si rinnova così la nostalgia dietro i treni che passano. Indifferente mi lasciano invece i piroscafi all'orizzonte e la luna sul mare, che con tutti i suoi chiarori mi fa pensare solo al pesce fritto. Inutile, il mare è una gran vaccata[11].

E ancora:

> Del mare ho fatto la mia sputacchiera. Lo costeggio e mi ci spurgo, provocandolo a drizzare le corna e inabissare tutto il continente. Ma lui, carogna, mi lecca i piedi[12].

L'avversione per il mare è davvero smisurata, ma s'intende abbastanza bene che, a parte una certa ostilità connaturata a chi è nato e vissuto fra le montagne, tale idiosincrasia è da collegarsi anche alla malfamata ed ingiusta considerazione che si ha della condizione igienica delle persone in quella terra d'esilio, sulle cui ancestrali abitudini s'accende simpatica l'ironia e anche l'autoironia dello scrittore solissimo:

> Qui, sono l'unico confinato. Che qui siano sporchi è una leggenda. Sono cotti dal sole. Le donne si pettinano in strada, ma viceversa tutti fanno il bagno. Ci sono molti maiali, e le anfore si portano in bilico sulla testa. Imparerò anch'io e un giorno mi guadagnerò la vita nei varietà di Torino[13].

[10] C. Pavese, *Lettere*….
[11] *Ibidem*.
[12] *Ibidem*.
[13] *Ibidem*.

Anche Alvaro, che Pavese tiene in grande considerazione, e col quale intrattiene una sua corrispondenza letteraria di politica editoriale e sindacale[14], perde all'idea che l'unisce a quei luoghi. Ma la curiosità di vedere e "sentire" il paese di Alvaro è intrisa di un certo desiderio di liberazione, caratterizzata quasi da un bisogno e come da un contenuto entusiasmo libresco destinato ad esitare in una aspettativa delusa: non per il nome e il prestigio dell'autore, ma per il profilo delle persone e per l'ambiente fisico della terra di Calabria, tanto intimamente alvariana quanto lontana dall'immaginario di Pavese e, diremmo, dalla sua struttura antropologica e culturale:

> E finalmente sono a pochi chilometri dal paese di Corrado Alvaro. Ma lo preferivo nei libri[15].

Questo è il diario epistolare di Cesare Pavese, la cronaca, raccontata di giorno in giorno alla sorella Maria e agli amici, del suo mortale consistere in una terra e per una sorte che non accetta.

Le cose cambiano, però, se questo stesso lacerto della vita di Pavese diviene materiale destinato a confluire nell'opera letteraria. La trasposizione letteraria della esperienza, infatti, dovendo fare ricorso alla memoria e all'immaginazione, esce per così dire lenita da questo filtro e dal tempo e sarà dunque altra cosa.

Scrive Marziano Guglielminetti, riferendosi al *Mestiere di vivere* e agli appunti in esso contenuti e coevi al periodo di confino: «È palese, insomma, che il confino in terra lontana dal Piemonte, pur non consegnato alla pagina del diario, favorisce la nascita di quelle e altre pagine;

[14] A parte una lettera di Pavese ad Alvaro, da Torino, 4 aprile 1947, che Alvaro riscontra il successivo 25 aprile dello stesso anno, avente ad oggetto la questione della denuncia all'editore Giulio Einaudi «per oltraggio al pudore» a causa della pubblicazione de *Il muro* di Sartre (Pavese, insieme ad altri, si rivolgeva ad Alvaro e alla sua qualità di presidente del Sindacato Nazionale Scrittori), esistono nelle citate *Lettere* di Pavese diverse altre missive in cui si parla di Alvaro come di autore affermato ed importante, in grado di determinare scelte editoriali e di dirimere questioni letterarie, in un tempo in cui scrivere era veramente un mestiere e con esso ci si procurava da vivere, soprattutto traducendo dalle letterature straniere. Il che evidentemente procurava, anche dopo il fascismo, non poche difficoltà e pregiudizi.

[15] Ad Augusto Monti, da Brancaleone, 11 settembre 1935, in C. PAVESE, *Lettere*…, 435.

le quali, a loro volta, rimarginano, per così dire, la ferita del confino»[16]. E dice bene, perché la riflessione di Pavese è di fatto incentrata sulla rifinitura di *Lavorare stanca*, in corso di pubblicazione per «Solaria», e in generale diretta al lavoro poetico successivo. Ma tale opera "balsamica", senz'altro efficace nei confronti della poesia di Pavese, lo è non meno nei confronti della trasposizione in prosa di quel doloroso vissuto. Pavese, cioè, nel momento in cui porrà mano prima al racconto *Terra d'esilio*, subito dopo il suo ritorno a Torino nel 1936, e poi, martellandogli il tema le tempie, alle *Memorie di due stagioni*, ha già chiaro nella sua coscienza di scrittore lo scarto che ci deve essere tra la dura esperienza patita sulle proprie carni e la rielaborazione artistica di quella lancinante realtà.

Anche il racconto è «vita che patisce»[17], non la poesia soltanto. E credo che questo senso ampio Guglielminetti abbia voluto annettere al fatto che quell'esilio «favorisce la nascita di quelle e altre pagine», valutando ciò che di poesia può esservi anche nella prosa di un autore di sincera ispirazione. Vale la pena ricordare, per inciso, che per Leopardi la distinzione non aveva ragione di esistere, essendo il poeta tutto nello stile, non nella forma che è una componente dello stile ma non coincide con esso.

Leggiamo ora cosa dice Pavese nell'atto di scriverne. Si tratta di una confessione assai sincera, però macerata in lontananza e già disposta in una forma che alleggerisce di molto l'asprezza di quelle prime impressioni dirette e quasi vi stende il velo della pietà e di una certa medesimezza:

> Sbalzato per strane vicende di lavoro proprio in fondo all'Italia, mi sentivo assai solo e consideravo quello sporco paesello un po' come un castigo, quale attende, una volta almeno nella vita, ciascuno di noi, un po' come un buon ritiro dove raccogliermi e fare bizzarre esperienze. E castigo fu, per tutti i mesi che ci stetti; mentre di osservazioni esotiche andai non poco deluso. Io sono un piemontese e guardavo con occhi tanto scontrosi le cose di laggiù, che il loro probabile significato mi sfuggiva. Mentre, gli asinelli, le brocche alla finestra, le salse screziate, gli urli

[16] M. GUGLIELMINETTI, *Attraverso "Il mestiere di vivere"*, in C. PAVESE, *Il mestiere di vivere…*, XXXVI.

[17] *Ivi*, XXXVII.

> delle vecchiacce e i pezzenti, tutto ricordo ora, in modo così violento e misterioso, che davvero rimpiango di non avervi messo un'attenzione più cordiale. E se ripenso all'intensità con cui allora rimpiangevo i cieli e le strade del Piemonte, dove ora vivo tanto inquieto, non posso concludere altro che così siamo fatti: solo ciò che è trascorso o mutato o scomparso ci rivela il suo volto reale[18].

La trasposizione letteraria di quella lancinante *tranche de vie* consente, infatti, una via di sviluppo all'esperienza autobiografica, scaturita quasi da un pentimento: «rimpiango di non avervi messo un'attenzione più cordiale». Così il profilo miserando del confinato politico volge verso quello che sarà poi, nel *Carcere*, il cortese e popolare (più cortese che popolare) figurino dell'ingegnere Stefano, capitato in Calabria per motivi di lavoro e qui capace d'accendersi anche di qualche passione.

Anche l'*incipit* del *Carcere* testimonia questo sostanziale mutamento: un po' perché l'uomo ha preso le distanze da un drammatico lacerto della propria vita; di più perché al procedimento artistico serve generalizzare e umanizzare, trovare le ragioni della poesia insita nelle cose. Così quell'orribile mare e tutto ciò che lo circonda non più accentua i caratteri repellenti segnati nel diario, ma li giustifica e quasi li riscatta come realtà che esistono in universale e che, guardati dall'alto del magistero letterario, si lasciano plasmare e quasi amorevolmente possedere. Quel romitorio non ha più nulla di strano nella rielaborazione letteraria dello scrittore, e tutto esce come trasfigurato da una penna amorosa intinta nei colori della poesia:

> Stefano sapeva che quel paese non aveva niente di strano, e che la gente ci viveva, a giorno a giorno, e la terra buttava e il mare era il mare, come su qualunque spiaggia. Stefano era *felice* del mare: venendoci lo immaginava come la quarta parete della sua *prigione*, una vasta parete di *colori* e di *frescura*, dentro la quale avrebbe potuto inoltrarsi e scordare la *cella*. I primi giorni si riempì il fazzoletto di *ciottoli* e di *conchiglie*[19].

È in questo àmbito contraddittorio, fatto di allettamenti e di ripulse, di cui l'adozione di un lessico oppositivo (*prigione*, *cella*, *colo-*

[18] C. Pavese, *Terra d'esilio*…, 91.
[19] C. Pavese, *Il carcere*…, 5-6.

ri, frescura, ciottoli, conchiglie) è l'evidente spia, in quanto elemento strutturale di stile, che la letteratura vive e si afferma, appunto, come risarcimento e «difesa contro le offese della vita»[20].

Se n'era già accorto Sergio Solmi, che svolse una profonda riflessione su quella dura, e per certi versi premonitrice, esperienza di Cesare Pavese. Uno scrittore per molti versi a lui congeniale, che il critico riconduce al piano generale della sua indagine volta ad affermare la fonte psicologica della creatività umana, che trova nell'opera la sua naturale compensazione, pur rimanendo tale il fondo doloroso da cui si origina il fatto artistico:

> Se, come è stato detto, la creazione letteraria e artistica ha la radice psicologica in un segreto scompenso dell'equilibrio individuale, e il romanziere esprime in uno svolgimento narrativo non già, come talora si crede, sogni di riuscita e di felicità, ma il fondo anelito a un'azione o passione, ad una fluenza vitale che il destino vieta sul piano pratico, ci apparirà almeno oscuratamente una ragione di questo pertinace sforzo di annientamento, di dissolvimento intellettuale, esercitato sulla vita attorno e su se stesso[21].

Tornando al testo di Pavese e volendo utilizzare lo strumento dell'indagine psicologica dalla quale muoveva Solmi, i corsivi, che sono nostri, evidenziano, dunque, la opposizione insita tra i lessemi *prigione* e *cella* e i più fidenti *felice, colori, frescura, ciottoli, conchiglie*. Tale opposizione dà conto del mutato sentire di Pavese per luoghi poc'anzi odiati, e ora addirittura assunti come pretesto di dimenticanza di una situazione avvilente. Così il dolente eremitaggio di Pavese si fa miniera di cose care e ricordevoli, diviene addirittura spunto sentimentale di amena felicità materiata di aria pura e vividi paesaggi.

Una volta lo scrittore è persino tentato di fare la poesia di quei luoghi, di risalire alle fonti mitiche del dio nascosto. Ed è l'unica volta che *Il mestiere di vivere*, il suo *Diario,* si apre allo scritto testimoniale, e alla Calabria sarebbero dischiusi i cieli negati della poesia:

[20] «La letteratura è una difesa contro le offese della vita»: l'espressione, di Pavese, è assunta emblematicamente in *exergo* dalla citata introduzione di Marziano Guglielminetti a *Il mestiere di vivere*…, XXXI.

[21] S. SOLMI, «Lo spettatore italiano», marzo 1953.

> Questa sera, sotto le rosse rocce lunari, pensavo come sarebbe di una grande poesia mostrare il dio incarnato in questo luogo, con tutte le allusioni di immagini che simile tratto consentirebbe[22].

È solo un inutile conato, una tentazione per così dire "allotria" di cui lo scrittore presto si libera considerando il soggetto non di sua pertinenza e perché il suo cuore sta altrove, nelle Langhe, nel suo forse più prosaico Piemonte, senza mare e senza quelle rocce rosse:

> Subito mi sorprese la coscienza che questo dio non c'è, che io lo so, ne sono convinto, e quindi altri avrebbe potuto fare questa poesia, non io […] Se queste rocce fossero in Piemonte, saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro un significato[23].

Questo di Pavese non è dunque amore del luogo. È consapevolezza di una diversità che non chiama alla poesia, di una identità che non appartiene a lui e che giustifica le sue riserve umane e poetiche, le quali rimangono nonostante la trasfigurazione letteraria, che può solo e unicamente intendersi come immaginario risarcimento in nome dell'arte.

Ma è proprio per amore dell'arte che l'autore vince e trionfa sopra se stesso divenendo autore di un libro nel quale la trasposizione fantastica d'una esperienza opera demiurgicamente su una topografia lucidamente avvertita come desolante, tale rimanendo per Pavese in ogni chiara memoria razionale successiva, vale a dire distinta dal procedimento estetico.

La vita, cioè, sta pagando il suo prezzo alla letteratura e, lungi dall'uscirne riscattata provvidenzialmente, se ne finge un'altra. Così si tinge di colori nuovi, profila e rileva aspetti contrastanti, li osserva come da una riva meno drammatica e maggiormente disponibile a un lavoro letterario illuminato da una poetica che getta sulle cose la luce della memoria. Assumono perciò forma diversa quegli stessi oggetti e persone e paesaggi che Pavese aveva prima guardato con occhio ostile in quanto condizionato da un chiuso sentimento di rivolta contro la sua stessa sorte, nonché da un miserevole stato di psichica depressione presentemente vissuto.

[22] C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*…, 10.
[23] *Ibidem*.

Tutto quanto è oggetto del narrare, così come confluisce nel *Carcere*, soggiace, dunque, ad un'opera di reinvenzione letteraria di cui occorre comprendere il significato, anche in ordine alle polemiche del tempo sui contenuti e sulle forme del romanzo, e, direi, più in generale, sulla opzione dello stile da adottare. Ne escono così esteticamente riabilitati quasi tutti gli elementi connotativi che sorreggono il flusso diegetico in modo abbastanza vivace e con assoluto guadagno poetico.

A chi legga l'agile libello dall'autore dedicato al breve periodo di confino calabrese appariranno ora diversi, nel ricordo che ne ha l'ingegnere Stefano, quello stesso insostenibile mare e la fidente luce del sole; la miseria di abitazioni prossime alla battigia, insieme al mistero e alla curiosità di quel che può indovinarvisi dentro; il nero vestito di donne mute, camuse, basse e la splendida bellezza fisica di fanciulle primigenie; una idea o intenzione di amore fisico, non si sa quanto concretamente realizzata, ma che serve all'economia del racconto come il pane al povero, come la libertà al prigioniero, come la donna all'uomo, come la storia al racconto, come la vita alla letteratura.

In sede di riflessione postuma, intesa a forzare il limite del realismo fotografico, a Pavese è chiarissimo anche lo scarto tra quella che Svevo definiva «la vita orrida vera» e il frutto comunque gratificante di un'opera compiuta:

> Ma *ora* succede che proprio il raccontare un fatto e un personaggio, è fare l'oziosa creazione fantastica perché a questo raccontare si riduce il concetto tradizionale di poesia. Per scrivere mirando a *qualche altro* scopo, ora bisogna proprio lavorare di stile, cercare cioè di creare un modo d'intendere la *vita* […] che sia una nuova conoscenza. In questo senso va accettata la mia antica mania di fare argomento della composizione l'immagine, di raccontare il pensiero, di uscire dal naturalismo[24].

Lo scritto teorico di Pavese (i corsivi son suoi) chiarisce punti fondamentali del discorso che si sta facendo. In modo particolare l'importante annotazione finisce per precisare i due cardini sui quali si regge il presente saggio: la diversità dello scrittore Pavese dallo scrittore Alvaro, nel comune àmbito del realismo, e la dicotomia tra l'uo-

[24] *Ibidem*.

mo Pavese e lo scrittore Pavese impegnato nella questione del neorealismo e deciso a "uscire dal naturalismo".

Riguardo a quest'ultimo punto non va trascurata, infatti, la polemica che lo stesso Pavese ingaggiò coi fautori del realismo *tout court*, nella prevalente versione neorealistica degli anni quaranta e cinquanta, in uno scritto dal titolo emblematico *Hanno ragione i letterati* che afferisce a quanto qui si sta dimostrando. In quella pagina, a ben vedere, può leggersi anche una lontana, ma non per questo meno franta eco del tempo brancaleonese:

> È illusorio cercare nell'appoggio diretto dei fatti, nella scuola della dura esperienza, nell'*avventura vissuta*, quella serietà e quella precisione di fantasia che nascono soltanto, quando nascono, dalla lenta consuetudine e dalla lenta maturazione della vita interiore. Che ciascuno di noi – anche lo scrittore – sia radicato in una data situazione, in una classe, in uno storico conflitto inevitabile, è vero. Ma è vero altrettanto che, quando si prende in mano la penna per narrare sul serio, *tutto è già accaduto*, si chiudono gli occhi e si ascolta una voce che è fuori dal tempo[25].

Lasciamo stare le implicazioni politiche di tale posizione matura di Pavese nei confronti di una moda *letteraria* che pretendeva di cambiare il mondo con la sola referenza oggettiva della recente storia vissuta, col racconto nudo e crudo dei fatti della Resistenza e dell'antifascismo militante. E tralasciamo pure quel *tutto è già accaduto* (corsivi nostri), così tanto alvariano e sul quale, come su altre corrispondenze lessicali e, in genere, espressive, andrebbe condotta una ricerca a parte, attenta alla considerazione puntuale dei tempi e dei rapporti letterari tra autori, sfuggendo il più delle volte a una data precisa l'epoca della lettura che uno fa dell'altro e l'eventuale utilizzo di frasi e spogli altrui nel proprio laboratorio di scrittura.

A noi interessa ora comprendere la evoluzione del sentimento pavesiano della Calabria e giustificarlo a fronte d'una premessa teorica che nel contempo lo avvicina e lo allontana da Alvaro. Lo avvicina ad Alvaro per quel *surplus* di elementi fantastici che Pavese scientemente inserisce nella narrazione, arricchendo, già nel 1936, la sua griglia

[25] C. PAVESE, *Hanno ragione i letterati*, in *Letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, 120.

neorealistica di elementi immaginativi e d'*inventio* che forse meriterebbero un aggettivo. Lo allontana da Alvaro perché mai Pavese raggiunse, né lo raggiunge col *Carcere*, la soglia del realismo magico. Poetica convinta e condivisa dallo scrittore sanluchese, per un determinato periodo, e che certa critica, che si attendeva da Alvaro l'adeguamento a una moda *engagée*, ha ingiustamente considerato un limite, rendendoglielo pesante come un macigno.

Infatti, il mutamento prodotto nella narrazione, in termini di slancio fantastico, dal predetto scarto tra letteratura e vita non risulta, in Pavese, di entità rilevante rispetto alla profonda tristezza e desolazione e al senso dominante della morte che copre e graffia la pagina.

Infatti resta profondamente impresso nell'animo, come una colpa da noi immeritata, il fastidio pavesiano del mare e quel cattivo odore di pesce e di fritto, tanto Pavese lo intride di vera e repellente umanità. Lo stesso dicasi del tanfo dei maiali e dell'orrenda visione degli scarafaggi, e soprattutto di quella «quarta parete del nulla» che il mare è e rimane nella sua esistenza speculare alla stessa nullità e prostrazione dell'autore. Mutamento contenuto, perciò, che determina una diversa e più pregnante opzione stilistica in virtù della quale il pertinace e tedioso senso pavesiano della vita che si assottiglia e si annichilisce esita, per metafore di foglie e di fibre, in un sentimento panico dell'esistenza che è tra i risultati migliori raggiunti da Pavese nell'arte del narrare:

> La spiaggia era *desolata*, ma *non repellente*. *Volentieri* – tanta era la *noia* nel paese – vi camminavo, al mattino o verso sera, seguendo la zona dei *ciottoli* per non faticare nella *sabbia*; e mi sforzavo di vedere i *cespuglietti* di *geranio fiorito* o le *foglie potenti d'agave*. Ogni volta m'indisponeva il *tallo sabbioso* di qualche ficodindia *divelto o sconquassato*, dove la *polpa verde* di certe foglie era *disseccata* e rivelava il reticolo delle fibre[26].

E anche su questo frammento, tanto obiettivo quanto emotivamente pregnante, ci sarebbe da condurre la medesima analisi di tipo lessicale e psicologico che lasciamo implicita nei consueti corsivi, anche se all'appello i reperti oppositivi risultano più numerosi che altrove.

[26] C. PAVESE, *Il carcere*…, 91.

Terra madre per Alvaro, la Calabria è la regione in cui lo spirito sente e riconosce la suprema immacolata bellezza dove le vergini greche divennero miracolosamente madri, protese a generare la vita del tutto in un sentimento ugualmente panico, religioso e pagano della natura. Terra d'esilio per Pavese, allo scrittore piemontese la Calabria non potrà dischiudere, suo malgrado, le fidenti e consolatrici aure del mito. Egli non saprà immaginare per sé, in questa terra meravigliosa ed amara, niente più che il profilo di un ironico Ulisse o un sarcastico sé protagonista di improbabili ludi circensi, esercitantesi nel ridicolo, funambolico numero dell'anfora sulla testa, così tanto essenziale alla vita delle persone in Calabria.

Eppure erano comuni ai due, oltre all'esperienza della Calabria, se pur con diversi profili di fruizione e di durata, drammatiche tensioni di annichilimento e di timor panico dell'esistenza. Un dramma continuo come il dolore, da consegnare alla scrittura intesa come fatto testimoniale dell'insignificanza umana sulla terra e della vita stessa sentita come offesa della storia. Parimenti li accomunava un sentimento d'insoddisfazione totale della società, costretta da ritmi consumistici alienanti e contrari alla loro ancora comune formazione umanistica, che cercava nel mondo contemporaneo sbocchi di lealtà e di giustizia e di serena pace interiore.

Era diversa in loro la concezione del narrare. Moderna e americanizzante quella di Cesare Pavese, tentato ma non sopraffatto dalla dittatura del realismo; ugualmente moderna ma radicata nella grande tradizione nazionale ed europea la visione alvariana del romanzo, secondo la quale quella stessa America del realismo che Pavese cercava come modello nei libri di Melville, di Faulkner, di Dos Passos, Alvaro la riconosceva incarnata nell'esemplare lezione di maestri come Pirandello e Verga.

E se a Pirandello, fatto oggetto di numerose visite e incontri, egli non si rivolgerà mai se non con l'appellativo di maestro, dinnanzi alla gloria postuma di Verga, di gran lunga maggiore rispetto ai pur notevoli riconoscimenti in vita, Alvaro così scriveva e proprio con riferimento ai prevalenti modelli americani di cui forse Pavese aveva abusato, fino alla parziale abiura del naturalismo di cui più sopra si è discusso.

Alvaro riconosceva senz'altro valore di novità alla letteratura americana tradotta in quegli anni da Pavese e da Vittorini in Italia: «A un

certo punto la migliore e più vera letteratura americana è nata da questo ceppo: Anderson, Faulkner, Saroyan, Caldwell»[27]. Ma a quella letteratura, fatta di «grattacieli e profonde strade urbane», volta "verso la campagna e la regione e la terra, allo sforzo dei poveri, dei miseri e dei reietti» non era disposto a riconoscere il primato rispetto ai modelli della nostra tradizione letteraria, Verga *in primis*, considerato da lui "un prototipo" per la seconda generazione dei nostri narratori emigranti:

> Accade, e non di rado, che in Italia nascano i prototipi di una qualche arte, o scienza, o disciplina, e che il modello ne sia tanto arduo, che vi sarà bisogno di trovarselo poi ritradotto o raffigurato da modelli più semplici e più accessibili. Questo, forse, è accaduto per Verga[28].

Rimane, per Alvaro, la questione del realismo magico. Ma si sa che quell'esperienza, o meglio l'accentuazione di quell'esperienza, relativa rispetto al suo perenne sperimentare, fu una parentesi legata al sodalizio con Bontempelli, rimanendo Alvaro uno scrittore elegante per conto suo, tale essendo nato e forgiato alle letture dei grandi maestri russi, Tolstoj e Dostoevskji soprattutto. Quanta importanza egli poi annettesse all'opera incompiuta e alla necessità di sperimentare vie nuove nelle infinite possibilità della scrittura e di percorrerle fino alla rinuncia a pubblicare il meglio di sé, lasciandolo allo stato di ultima e mai conclusa rifinitura, Alvaro lo dice espressamente in una delle sue ultime pagine, scritte per il «Corriere della sera» il 14 gennaio del 1956, anno della sua morte:

> Quegli artisti che non hanno avuto il modo e il tempo di svolgere un pensiero o un'opera se non a frammenti e a baleni, diventano facilmente precursori, o sono reputati tali. Il frammento e l'incompiuto hanno un potere suggestivo non soltanto nell'arte ma nella vita. Lasciano immaginare chissà quali stupendi svolgimenti, solo che l'autore o l'individuo avesse potuto compiere la sua opera, o la sua vita. È l'acerbo rimpianto che accompagna

[27] C. ALVARO, *Vecchia copia de I Malavoglia*, in *Scritti dispersi 1921-1956*, introduzione di W. Pedullà, a cura e con postfazione di M. Strati, Milano, Bompiani, 1995, 687.

[28] *Ibidem*.

le vite non vissute. Un'opera compiuta, di qualunque ordine e di qualunque grandezza, è una limitazione dell'autore, cioè ne stabilisce i confini e le possibilità; per quanto sublime, contiene sempre quel tanto di detriti che appartengono all'opera d'arte, come il carbone e la cenere appartengono al fuoco. Il potere suggestivo dell'incompiuto è tale, che oggi gli scultori presentano opere mutile o acefale come quelle che vengono fuori dagli scavi. È un omaggio alla vita che noi rendiamo col culto delle vite troncate e delle opere incompiute, e un omaggio ai culmini irraggiungibili dell'arte. Pure, sappiamo che cosa riserba la vita; conosciamo l'impossibilità contro cui urta l'artista nella sua più compiuta espressione, l'impossibilità di superarsi; e la vecchiezza che conclude l'opera più intrepida dell'uomo[29].

È strano che la critica non abbia considerato questa pagina fondamentale dello *spleen* alvariano, tragicamente risolutivo della vita e della scrittura. E che, per esempio, non abbia capito che l'incompiutezza di capolavori come *Mastrangelina* e *Tutto è accaduto* andava ricondotta a pensieri come questi, non all'incapacità dell'autore o a suoi presunti mezzi moderni deficienti: alla volontà, cioè, di trovare il *quid* assertivo, valido in universale, per sempre e per tutti, nella prassi sperimentale del gran mare dell'essere che per lui era rappresentato dall'esistenziale progetto della sua inconclusa opera ciclica[30].

Per il resto Alvaro è attentissimo agli sviluppi della narrativa moderna in quanto *res sua agitur*. E certa americanizzazione, tanto nella vita civile quanto nell'arte, egli non la vide mai con occhio benevolo, come testimoniano le pagine scritte già al cadere degli anni venti a Berlino[31] e anche in tempi successivi, quando ritornò in Germania, sempre come corrispondente giornalista, munito di memoria comparativa e intenzione analitica sui più recenti sviluppi della letteratura universale.

In quanto alla terra, alla Calabria, noi sappiamo con quale amore colpevole d'abbandono egli, diversamente dallo schifiltoso Pavese, la sentisse dentro di sé come elemento essenziale della sua poetica, per-

[29] C. ALVARO, *Pagine diverse*, in *Scritti dispersi*…, 1258.

[30] Su tale feconda linea interpretativa si muove A. MERCOGLIANO, *Corrado Alvaro. Storia del mondo sommerso*, Cosenza, Periferia, 1997, nel capitolo finale del saggio, *L'opera "aperta": una riserva morale*, 113-26.

[31] Una compiuta analisi di questa esperienza alvariana è ancora in A. MERCOGLIANO, *Corrado Alvaro*…, 37-54.

ché alla Calabria è votata in sostanza tutta la vita e tutta l'esperienza della scrittura alvariana in cui la vita risulta interamente travasata sul filo delle memorie e alla ricerca di quel mistero dell'esistenza che sempre drammaticamente gli sfuggì, mai sulla pagina.

In sintonia con Pavese sul concetto della inevitabile polverizzazione del tutto e della vita umana, della stessa nostra civiltà millenaria, Alvaro sapeva, più di quel rampollo di seconda generazione (tale dovette considerarlo), come fosse dovere dello scrittore salvare con l'opera quanto ineluttabilmente era destinato a perdersi. E oggetto di tale strenua resistenza all'olocausto del tutto non poteva che essere per lui solo e sempre la Calabria, colta, in sede di riflessione intima totalizzante, in un passaggio di annichilimento e di rivalsa in cui è concentrata e racchiusa, virilmente e gelosamente, la sua poetica:

> Come al contatto dell'aria le antiche mummie si polverizzano, si polverizzò così questa vita. È una civiltà che scompare, e su di essa non c'è da piangere, ma bisogna trarre, chi c'è nato, il maggior numero di memorie[32].

Chi ci è nato, appunto. Chi vi è confinato non vi è costretto.

Corrado Alvaro questo lo sapeva bene. Ed è significativo che lo stesso pensiero sulla poetica della terra e della memoria si legge, con qualche variante, in una prosa giornalistica per «La Stampa» del 10 settembre 1926. Una di queste varianti conferisce al nostro discorso una giustificazione in più.

Leggiamo il testo:

> Come al contatto dell'aria le antiche mummie si polverizzano, si polverizzerà così questa vita di paese. È una civiltà che scompare, sulla quale non v'è da piangere, ma di cui bisognerebbe trarre il maggior numero di documenti per la memoria[33].

La variante che ci consente di capire meglio riguarda non tanto il tempo del racconto rispetto all'attualità della corrispondenza di giornale (*polverizzò/polverizzerà*), e nemmeno l'espressione *il maggior numero di memorie*, senz'altro più poetica rispetto al prosaico *maggior*

[32] C. Alvaro, *Gente in Aspromonte*, in *Opere*…, 354.
[33] C. Alvaro, *Scritti dispersi*…, 153.

numero di elementi per la memoria. Riguarda invece il più cogente *bisogna* rispetto a *bisognerebbe* e soprattutto l'aggiunta, in *Gente d'Aspromonte*, posteriore di quattro anni a quella corrispondenza, dell'espressione *chi ci è nato*.

Nel che sta la nuova rivendicazione del senso dell'appartenenza alla terra e del diritto di scriverne, in termini di verità, a chi in quella terra sente impastate le proprie carni e radicata la propria storia. Anche Pavese, d'altronde, come abbiamo visto, aveva sostenuto identico concetto a proposito del *deus absconditus* che sfuggiva a una poesia della Calabria, eventualmente pensata e realizzata da lui, ma che non sarebbe sfuggito, quel dio, a una poesia dei suoi luoghi e del suo paese.

Occorre infine ricordare, non importa con quale possibile distinguo da Pavese, che per Alvaro il diritto di scrivere era anche e soprattutto un dovere. Una questione morale, delle sue, che lo impegnava in termini di modernità in quanto esigenza di comunicazione d'una scrittura d'appartenenza che non doveva eccedere nell'imitazione degli stranieri (quando i massimi esempi di un'arte *à la page* si trovassero da noi) e che era chiamata a resistere ad una forma nuova in quanto tale, a soppesarla prima di adottarla entusiasticamente e forse per un tempo provvisorio, privo di durata.

Resistere a una forma era per Alvaro rivendicare l'autonomia e quasi l'eternità dell'arte, se al nuovo egli giammai consentì di soppiantare la tradizione e di distruggere la civiltà col pretesto della innovazione ad ogni costo, di spezzare cioè il ritmo antico del cuore umano, che è corda tesa sull'universo a svelare il mistero della vita e a parlare il linguaggio della verità storica e del documento.

Cristina Campo: l'ultima, lunga notte di Corrado Alvaro

GIANNI CARTERI

La ricchezza dell'anima arcaica, la naturalezza e la spontaneità delle passioni della vecchia civiltà che Corrado Alvaro interpreta e fissa in una scrittura trasparente e imbevuta di mito, di immagini allusive e simboliche, mi riportano ad una pagina di una poetessa dalla cultura straordinaria, dalla esistenza breve e intensa: Cristina Campo, che conobbe lo scrittore sanluchese negli ultimi due mesi della sua esistenza, finendo con l'essere travolta.

Un numero monografico dedicatole dalla rivista «Humanitas» mi aveva sollecitato lo scorso dicembre ad entrare nella libreria Rizzoli a Milano per fare incetta di «una delle più originali scritture del Novecento italiano […], una scrittura ove la grazia della voce s'è fatta, insieme, ricerca ascetica e rarefatta della perfezione, ed ascolto – inquieto – del mistero della parola»[1].

Nel denso saggio *In Medio Coeli* la Campo dopo aver sottolineato il privilegio di chi nasce in campagna, il che lo porterà a conservare per tutta la vita «il sentimento di un arcano e pure preciso linguaggio», così proseguiva:

> In Toscana la fiaba fu sempre chiamata 'la novella' proprio come tra i popoli furono detti i Vangeli. Mentre al raccontafiabe era riserbata la casa, il fuoco al centro della casa – antico luogo d'incontro con i morti, con gli spiriti della stirpe – il cantastorie, storico di gesta laiche, era ascoltato in piazza. […] Ma il raccontafiabe, sdegnoso di strofette, di cartelloni patetici, passava misteriosamente di casa in casa come un portatore di tesori. I bambini se lo raffiguravano volentieri come un sacco pieno di parole, in tutto simile al sacco del sonno dispensatore di sogni[2].

[1] S. MINELLI, «Humanitas», LVI, 3 (giugno 2001), numero monografico dedicato a Cristina Campo, a cura di Enzo Bianchi e Pietro Gibellini.

[2] C. CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971, 18-9.

Proprio leggendo molte delle novelle di Alvaro ci rendiamo conto che «solo ciò che rimane in eterno può essere ricatturato […], trasformato nell'eterno presente del mito»[3]. Questa annotazione critica rivolta da Leslie A. Fiedler all'opera pavesiana mi illumina su una frase che il mai troppo compianto Geno Pampaloni mi disse in un piovigginoso pomeriggio dell'aprile 1994 nella sua splendida casa di Bagno a Ripoli: «Pavese deve molto ad Alvaro. Entrambi appartengono alla stessa famiglia dei realisti lirici, sensualmente religiosi, tutt'altro che estranei alla suggestione di D'Annunzio».

Molte delle pagine di *Incontri d'amore* e *Parole di notte* ci ammaliano da subito, ci circondano di silenzi improvvisi e ipnotici; abbandoniamo ogni difesa, sospesi sul filo dei giorni e degli anni: questo visionario calabrese pare porsi accanto a noi con la sua pipa di coccio e vive e fa vivere con la sua parola che trae linfa dalle cose occulte, dallo spettacolo della natura, «dai cieli bianchi, quasi calcinati, nei giorni canicolari, dai greti deserti dei nostri torrenti, che paiono vie abbandonate da secoli, dalle abbaglianti solitudini delle nostre spiagge […], ma soprattutto dal fondo dionisiaco dell'anima calabrese»[4]. Non poteva essere diversamente per chi è nato in terra di miti, in piena Magna Grecia.

Aggiunse ancora nello stesso saggio Cristina Campo, in perfetta sintonia con Alvaro:

> Una di quelle fotografie che solo ai laici del ricordo, possono sembrare ingiallite, perché, chi vi si affacci come a un quadro vivo, quel giallo è il puro miele della luce, e tutti quei mattini abbacinati e ombrosi, soavemente trafitti da richiami, fruscii, ronzo d'api, bagliore di chiare vesti lontane, voci assorte, nell'aria lucida come ghiaccio. Tutto un ordito di fili della Vergine teso dentro lo spazio scintillante[5].

Ne deriva un riconoscimento a chi aveva fatto della memoria d'infanzia la linfa segreta, filtrata da uno sguardo riverberato in attimi fissati al massimo del loro splendore:

[3] L.A. Fiedler, *Introduzione a Cesare Pavese*, in *Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba. Omaggio a Cesare Pavese,* Alessandria, Ed. Dell'Orso, 2001, 12.

[4] F. Perri, *Commemorazione di Corrado Alvaro*, «La fiera letteraria», 21 ottobre 1956.

[5] C. Campo, *Il flauto…*, 25.

> Uno scrittore dotato di arcano, Corrado Alvaro, assimilò la fiaba dell'infanzia del mondo, quando i viaggi si compivano a piedi o sul dorso di animali. Che cos'erano gli antri, i boschi, i mondi sotterranei, se non i luoghi intravisti nei faticosi cammini? […] Il mezzo […] ingigantiva il paesaggio, creava una conoscenza più stretta e insieme più misteriosa con le cose […] e gli stessi animali che ci portavano aumentavano il mistero con le loro improvvise paure, la loro ripugnanza a proseguire, la loro attrazione verso certe strade e certi luoghi, gli improvvisi galoppi e le impennate. Allora la strada si animava di remore presenze, di orrori, di timori, di liete liberazioni. Questo ritmo di viaggio rapinoso e lentissimo – questo ritmo eterno – è proprio della fiaba come di quegli scritti spirituali che prestano e riprendono di continuo alla fiaba le sue esatte iperboli, i suoi precisi impossibili[6].

È un'atmosfera che apre la novella alvariana *La cavalla nera*, che in alcuni passaggi era stata anticipata dal racconto *Ermafrodito*: «Abbracciati nelle mangiatoie guardavamo la stalla divenire immensa in ogni piccola parte, come il labirinto di una fiaba […], le cose trascorse erano fra noi come sogni ed incubi sofferti negli antri materni, prima della nascita»[7].

Prima di analizzare più a fondo la novella che apre i *75 racconti*, per doverosa completezza di informazione vorrei ricordare che Cristina Campo conobbe Alvaro nel mese di aprile del 1956: il «mese più crudele […] mischia memoria e desiderio, turba pigre radice con acque di primavera» (Eliot).

Alvaro le era stato presentato da Margherita Dalmati che aveva tradotto *Lunga notte di Medea*[8].

[6] *Ivi*, 26-7.

[7] C. ALVARO, *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con introduzione di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1990, 314.

[8] *Lunga notte di Medea* – considerata dalla critica il vero capolavoro di Alvaro – è una tragedia in due tempi, scritta, rappresentata e pubblicata nel 1949. Scrisse Alvaro: «La mia Medea non uccide i figli per distruggere il seme di Giasone, ma per salvarli dalla degradazione della miseria, dai pericoli della strada». Tutta la tragedia alvariana riporta atmosfere aspromontane che affondano nella cultura magnogreca. Alvaro fa dire a Nosside: «Vergine implacabile che non perdoni a chi ti offende. Che distruggi le messi. Che fai abortire i semi nel ventre della terra». Medea è vendicativa, superba, pericolosa, prodigiosa, malvagia e infida. Nota Aldo Maria Morace: «La rielaborazione del mito tragico richiede la sua modernizzazione cioè una rilettura

Le non molte pagine lasciate dalla Campo su questa amicizia sono di una purezza e profondità sconcertanti e tali da lasciare un segno inequivocabile di «musicale testimonianza»; quasi una fiaba incarnata in una rete di simboli e di sottili corrispondenze di veri e propri stati spirituali, che toccano le linee di due esistenze nelle quali «le antitesi si conciliano» in una limpidezza di scrittura accecante.

Le pochissime lettere (tutte indirizzate a Margherita Pieracci, amica del cuore) dove si parla di Alvaro ci danno un ritratto intenso e partecipato dello scrittore di San Luca. In una del 13 maggio 1956 scrive:

> Cara Mita, nulla di nuovo nella casa della Trinità. Un giorno cupo e uno meno cupo, quando tenebra e quando un lume, dietro la persiana che guardo sempre la sera… Queste sere di maggio, dolci e tremende, che sembrano scritte da Corrado Alvaro. Tutto questo tempo, del resto sembra scritto da Corrado Alvaro. Non solo la sua casa, sua moglie, il suo silenzio, ma tutta la città è la primavera […]. Io siedo sui gradini, al centro di quel racconto fluido e intricato; e dietro la persiana c'è la soluzione del geroglifico, c'è la risposta a tutte le mie domande. Ma continua, sera per sera, il silenzio.

La Campo conosceva bene le tante descrizioni delle atmosfere romane presenti nell'opera di Alvaro, convinto più che mai che «meridionali e settentrionali hanno portato a Roma il loro paesaggio interiore; i meridionali il loro bisogno di espansione e di avventura, i settentrionali il loro senso della vita stabile e sociale»[9].

Guardando i monumenti e i resti dell'antica civiltà romana era un po' per entrambi come «incarnarsi in qualcosa che vincesse il tempo».

Significativa un'altra lettera a Margherita Pieracci del 28 maggio dello stesso anno:

> Cara Mita […] Alvaro non sta né meglio né peggio. Vado ogni giorno a vederlo. Spesso l'affidano a me, nel pomeriggio. Non parla che poco, ma

condotta con gli occhi del presente. E Alvaro lo reinterpreta alla luce di uno spunto offertogli dalla cronaca minuta: una elefantessa del giardino zoologico aveva ucciso il suo cucciolo nato in cattività […] l'elefantessa non concepisce di uccidersi, ma capisce che il suo amore di madre – aveva annotato Alvaro sulla Stampa nel settembre del 1948 – sta nel sopprimere il suo nato per sottrarlo alla schiavitù» (*Orbite novecentesche*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 94-5).

[9] C. Alvaro, *Itinerario italiano* [1941], Milano, Bompiani, 1995, 13.

> ci intendiamo con gli occhi. Ciò che riesce a dire è importante […]. Anch'io gli dico certe cose. Spesso lo faccio ridere: e quando ride chiude gli occhi ed è bello – come un intaglio cinese – quelle poche parole che dice sono scelte, da scrittori. Quando gli do un sorso d'acqua e gli chiedo se è fresca mi sussurra: "Perfetta" […]. Dorme con un sorriso un po' ironico, sapiente. Io, nella poltrona, leggo un suo libro. Da un lato il corpo, assopito, lontano. Dall'altra lo spirito appassionato che parla. Tutto è come un papiro lacerato, un frammento: lo spazio vuoto terza dimensione e ciò che rimane di una eloquenza, una forza da far tremare.

Lo scrittore era lì ad aspettare il suo turno, ad aspettare quella morte che per tutti ha uno sguardo. Alvaro aveva avuto occhi eroici e consapevoli «che hanno guardato – come scrive la Campo – la bellezza e non ne sono fuggiti». Mano nella mano, il suo sguardo sapiente su una donna che aveva fatto della filocalia lo strumento più adeguato per aspirare alla perfezione, considerando la poesia un qualcosa che riempisse il vuoto di luce e che ogni parola fosse caricata del suo massimo significato[10].

C'è il sapore di una fiaba intrisa di mito, che affonda nel silenzio delle origini; si incrociano due destini in una commistione sapiente di tempo arcaico e cultura europea. Una scrittura «che diventa confessione e preghiera, itinerario esistenziale e mentale, luogo di metamorfosi e di rigenerazione»[11]. Si possiede il destino camminando sicuri alla scoperta di se stessi e del significato del proprio esistere.

[10] In una intervista concessa allo scrittore calabrese Antonio Altomonte, pubblicata sul «Tempo» il 16 aprile 1972, gli ricordava che sul risvolto di copertina di *Il flauto e il tappeto* si legge che «lei ha scritto poco e le piacerebbe avere scritto meno». Cristina Campo così risponde: «È esattamente così. La parola è un tremendo pericolo, soprattutto per chi l'adopera, ed è scritto che di ciascuna dovremo rendere conto».

[11] G. Tesio, *La prosa di Cristina Campo*, «Humanitas», LVI, 3 (giugno 2001). Opportunamente Tesio nel suo saggio riporta un pensiero della Campo apparso nel contesto di *Gli imperdonabili* (Milano, Adelphi, 1987, 80): «In Italia, l'ultimo critico fu, mi sembra, Leopardi; con De Sanctis la pura disposizione dello spirito contemplante fu definitivamente perturbata e distorta dall'ossessione storica. Leopardi fu l'ultimo a esaminare una pagina come si deve, al modo cioè di un paleografo, su cinque o sei piani insieme: dal sentimento dei destini all'opportunità di evitare il concorso delle vocali. La esaminò, vale a dire, da scrittore. […] Tutto ciò che non si presti ad una lettura multipla, egli lo ignora. Evito di pensare al suo esame di una pagina contemporanea».

La franchezza e scioltezza sono tipiche di Alvaro: c'era una civiltà in via d'estinzione che non voleva separarsi da lui e lui stesso non voleva separarsi. E così la sua «spezzatura»? per dirla con la Campo ? «è un ritmo morale, è la musica di una grazia interiore», è in ultima analisi lo stile che si riverbera in un uso sapiente del linguaggio.

Ne fa fede il mondo di *La cavalla nera*, il cui *incipit* ha un sapore mitologico: «Il mio vicino pareva un uomo di coccio; anch'io sembro di coccio; tutti al mio paese sembriamo di coccio, come quelle figurine che vengono su dagli scavi, o di quei pupazzi che si fanno ancora con la creta: il tipo di vecchio uomo di vecchio seme»[12].

È istintivo per lo scrittore crearsi uno schermo, un interlocutore su cui rinfrangere la sua voglia di confessarsi, di guardarsi meglio dentro per far capire a se stesso e agli altri il Sud del mondo, tutto racchiuso nel portamento impettito, nel modo di mangiare la frutta, in quel figurarsi le cose come vorremmo che fossero, nel modo tutto originale di intendere il significato di possesso, di proprietà di un bene materiale[13].

[12] C. ALVARO, *La cavalla nera*, in *Opere. Romanzi*…, 133.

[13] C. ALVARO, *Il Sud del mondo*, in *Un treno nel Sud*, Milano, Bompiani, 1958, 8: «L'Italia, a sua volta, è il Sud del mondo, vale a dire quella dimensione sentimentale che significa ancora vita legata alla natura, predominio dell'istinto, antichi mestieri e atteggiamenti, passato e tradizione, una civiltà particolare dove il bisogno crea forme progredite di cultura, o almeno alla tradizione d'una cultura». In una lettera del 12 giugno 1958, Cristina Campo sollecita Margherita Pieracci a scrivere una nota sul *Treno nel Sud* per l'«Approdo»: «Carissima, […]) nessuno come lei ha capito il Sud e lo ha vissuto. Quattro o cinque pagine citando Alvaro, senza chiamare in causa troppi altri (le cose si mettono in contatto da sé, implicitamente), dicendo lei stessa quel che ha da dire del Sud» (*Lettere a Mita*, Milano, Adelphi, 1999, 101). La Pieracci scrisse undici cartelle che non furono mai pubblicate, e proprio tenendo conto dei suggerimenti dell'amica. In questi giorni ce le ha spedite da Chicago dove risiede. Si legge, tra l'altro: «A due anni dalla scomparsa di Corrado Alvaro la sua voce torna a farsi udire col timbro che conoscevamo, con quella ricchezza e con quella forza che allo scrittore calabrese deriva dalla penetrazione attenta degli uomini e delle cose. […] Allo scrittore chiediamo che riscatti gli aspetti del mondo scoloriti dall'abitudine, dalla nostra disattenzione e incomprensione, e che ci restituisca la gioia della bellezza, che è poi la gioia stessa del vivere, l'amore, la pietà e il coraggio dell'azione. […] Il meridionale, magnanimo ospite con gli antichi, si inchina al forestiero, e a noi, in senso classico meno civile, accade talvolta di sentirci più grandi per questa generosità altrui, quindi più fermi nella strana presunzione del giudicare. […] Ma questo medesimo popolo è anche sventurato, e la sventura assume talora il volto

Non a caso l'amico che l'accompagna in questo viaggio di ritorno alle origini si chiama Bosso. Il bosso è un legno duro e compatto, è il simbolo della fermezza, della perseveranza, dell'immortalità. È l'immagine del ciclo della vita.

Il Bosso sul dorso di una mula nera, appena arrivava in paese, cercava con lo sguardo una donna dagli occhi neri e la fronte dritta che, con impudicizia, gli lanciava sguardi saettanti, ad attestare che si sentiva viva più che mai, nonostante le dure convenzioni dei costumi paesani.

I due amici verso mezzogiorno decidono di andare in direzione del prato inerte e, a mano a mano che si avvicinano, l'ora calda e fulgida rendeva angosciante la solitudine facendoli sentire leggeri e infiammabili; ad un tratto compare una cavalla, nera come la pece e dallo sguardo fulvo che «faceva divampare tutto quel nero». Quasi ad attestare una comune condizione tra mondo umano e mondo animale. Scrive Alvaro:

> Il mio compagno Bosso la inseguì. Lo persi di vista quando discese il gradino dell'altipiano. Per un pezzo sentii quel galoppo; poi si confuse col battito di un mulino. Non avemmo più notizie del Bosso. E intanto si disse che era scomparsa anche la donna vestita di nero. […] Così disparve il Bosso e non lo rividi mai più[14].

della corruzione. […] L'antica splendida madre di biade è, in larghe zone, divenuta sterile, la terra è arida, l'acqua precipita nei torrenti, straripa e inghiotte gli uliveti. I meridionali fuggono all'estero, al Nord, evadono in traccia di pane e di dignità – della dignità questo popolo ha un bisogno estremo, vitale, come del pane –. Evadono con dolore come si va via con rimpianto dalla casa paterna troppo povera, ci si guarda indietro, ma non si oserà tornare. […] Talvolta l'evasione è nell'illegalità, in un fantastico arbitrio ove le forme di una convivenza primitiva, violenta e paradossale giustizia si alleano alla ricerca di un pane più saporoso e abbondante; il rispetto di sé si riconquista facendosi giustizia, ridivenendo arbitri della vita pubblica per la mediazione della "onorata società". […] Alvaro sa quale sia il suo annunzio. La terra scossa dalle invenzioni degli uomini, questa nostra Atlantide, ha un giardino segreto, ove si custodiscono pani tondi come pietre: ove è dato chinare la testa dinanzi a una donna di sedici anni, incinta, con un bambino in braccio, e scoprire un'antica maestà, ma in tono lieve, minore, nel passo d'una bambina con l'orcio; ove gli uomini sanno stare immobili, come le lucertole al sole, dopo una stremante fatica. […] "Immobili come le lucertole al sole, li vediamo accanto a una croce. Il mattino e la sera sono le grandi ore di questa terra. Il luogo per tali ore è laddove, all'ingresso di ogni paese dell'interno, sono erette le tre croci del Calvario, e che Calvario si chiama"».

[14] C. ALVARO, *La cavalla nera*, in *Opere. Romanzi*…, 147-48.

Anche lo scrittore fa un viaggio simile sul dorso di un asino, accompagnato da una giovane scalza che con la sua mano scura e breve, il piede magro e polveroso, la fronte dritta e stretta, i fianchi stretti come un orcio, è imparentata certamente alle figure del mito (viene quasi spontaneo l'accostamento alla Concia del romanzo pavesiano *Il carcere*, trasposizione dell'esperienza al confino di Brancaleone Calabro dello scrittore di Santo Stefano Belbo).

Di fronte alla disarmonia della vita moderna è rassicurante rivivere i secolari valori del mondo delle origini. Scrive Alvaro:

> Mi riposava starle vicino, e ad ogni sguardo la riconoscevo come un me stesso femminile, […] era la stessa, nei pomeriggi bruciati dal sole, una donna curva su di me bambino arruffato; io stavo con la testa sulle ginocchia dure d'una giovane come lei, il pettine fitto mi passava tra i capelli con un sordo e vago rumore trascorrente, accanto era la bacinella di rame piena d'acqua, in cui oscillava il sole; quel respiro lento, profondo, uguale, era su di me e mi stordiva, il sole della bacinella mi abbagliava […]. Prima di arrivare in paese la donna volle scendere. Mentre davo una scrollata a stendardo, la donna mi disse mettendosi la mano davanti alla bocca: «Il vostro amico Bosso vi saluta, e vi manda a dire che si trova bene». «Dove» le chiesi. Ma ella era già sparita alla mia vista[15].

Leggendo questo finale della novella si ha come l'illusione di ritornare bambini, all'infanzia del mito, «bevendo con voluttà e tremore alla fontana della memoria». Quasi ascoltassimo il vecchio uomo con la sua pipa di coccio pronto a svelarci il labirinto della vita[16].

Per me che sono nato su una rupe sovrastante la Marina Jonica è naturale portare per tutta la vita il sentimento di questo arcano linguaggio; e lo stesso paesaggio amato assumeva ed assume ogni volta profondità inaudite, popolandosi di presenze impensabili che subivano nella nostra fantasia di bambini metamorfosi eccelse e talora sconvolgenti.

[15] *Ivi*, 151.

[16] Scrive Cristina Campo nel saggio *Parco dei cervi* in *Fiaba e mistero* (Milano, Adelphi, 1987, 151): «Eppure amo il mio tempo perché è il tempo in cui tutto vien meno ed è forse, proprio per questo, il vero tempo della fiaba. E certo non intendo con questo l'era dei tappeti volanti e degli specchi magici, che l'uomo ha distrutto per sempre nell'atto di fabbricarli, ma l'era della bellezza in fuga, della grazia e del mistero sul punto di scomparire, come le apparizioni e i segni arcani della fiaba».

L'Alvaro raccontafiabe si ripropone con forza in un'altra novella, *Tirati in là con gli scarponi*, viaggio di un visionario artista in paradiso, con scarponi e mantellina da soldato in compagnia di un Angelo sceso apposta sulla terra e dal viso di adolescente che aveva molto sofferto. Il Paradiso messo in scena da Alvaro assomiglia alla terra che aveva lasciata:

> Le stagioni si svolgevano regolarmente, le mattine si affacciavano brumose e avvolgevano di mistero la città, la luna faceva l'antico viaggio, le costellazioni il loro giro, […] il tempo passava: tutto era bello come sulla terra[17].

Pur abitando in una casa semplice, che tutti sembrava la rifiutassero, il giorno della festa grande la sua preghiera ignara è semplice. *Tirati in là con gli scarponi* acquistò una musica soavissima, l'annunzio di una gioia nuova che ammaliò tutti. Il risveglio lo riporta alla quotidianità e alla durezza della sua povera vita di artista, appagata dal sapore del pane, per lui sempre nuovo e tale da trattenere anche l'Angelo in terra.

Le atmosfere incantarono Cristina Campo che invano, a due anni dalla morte di Alvaro, sperava di finire il *Requiem di primavera*, iniziato nel maggio con tanta gioia e trasporto. In parte lo aveva scritto un paio di anni prima, in una lettera del 25 giugno 1956, e costituisce una testimonianza toccante del "passo d'addio" di uno tra i più alti testimoni del secolo 'breve' e che, pur nella sua drammaticità, assume i toni di «una lenta salmodia ammaliante»:

> Cara Mita, mi scusi se ho tardato a risponderle. Ho voluto vedere quasi ogni giorno la Signora Alvaro. Di Alvaro mi è sempre più difficile dire. Tento appena di decifrare questa storia, che mi ha travolto in due mesi fino al limite di una vita.
> Ero là tutta l'ultima notte, per molte ore sola con lui. La Signora, quella notte, non era in grado di assisterlo. Ebbe il grande eroismo (per una donna della sua tempra) di rimanere quasi sempre distesa, nella sua stanza, pregando.

[17] C. Alvaro, *Tirati in là con gli scarponi*, in *Opere. Romanzi*…, 358.

> Fu una notte molto lunga, ho ancora negli orecchi il brusio della pioggia e il tuono del suo respiro fino alle 4,50. […] Non so dirle «se se n'è andato sereno». Dalle 20,30 non era più cosciente (non almeno alla nostra presenza). Se n'è andato ad occhi chiusi, dopo una lotta che appariva una suprema concentrazione. Certo l'agonia non è che il simbolo di ben altro e non sapremo, finché viviamo, in quale zona si svolga.
> Aveva, quando è spirato, la febbre a 41,7. Lo tenevo tra le mie braccia, già esanime mentre la donna che ci aiutava gl'infilava il pigiama azzurro: e ancora bruciava, bruciava tutto come i bambini che dormono con la febbre…
> All'alba tutto era in ordine. La Signora ha potuto vederlo nella sua bellezza, giovane come ai tempi del loro matrimonio. Lo ricopriva una coperta bianca, il sole giocava fra le rose sul comodino. I ragazzi già si rincorrevano, sui gradini della Trinità dei Monti.
> Qualcuna ha preso la maschera del suo viso. Ma lei lo troverà in un suo racconto, come l'ho visto io: «Come un luogo sacro e amato, qualcosa di terribile e maestoso che ci ha fatto soffrire…». La Signora lo baciava sulle labbra, gli diceva con un sorriso: «arrivederci caro»[18].

Corrado Alvaro morì all'età di 61 anni e si può dire che anche per lui la malattia fu unicamente «qualcosa che Dio ha da dirci».

Certamente egli ci aiuta a non essere condizionati dai miti del tempo, una sorta di dissidenza dal gioco delle forze imperanti sullo sviluppo dell'uomo, oggi più che mai tempo di maledizione che esorcizza la gioia vera e la vera bellezza. Meglio andare allora in esilio, in un 'altrove' più umano facendo valere la propria «spezzatura»[19] e leggendo la melodia del proprio destino con un occhio-ape che vola liberamente, correndo certezze inquietanti e approdando alla vera liberazione data dal mito delle origini, dal paesaggio, dai riti ancestrali imbevuti di religiosità adamantina, dal linguaggio misterioso, simbolico e arcano di una civiltà che scompare e pur ancora arroccata, come un'eco solitaria, nella montagna d'Aspromonte, nei pochi sentieri

[18] C. CAMPO, *Lettere a Mita…*, 22-3.

[19] Scrive la Campo in *Il flauto e il tappeto…*, 126-28: «Sprezzatura è un ritmo morale, è la musica di una grazia interiore; […] è una briosa gentile impenetrabilità all'altrui violenza e bassezza […], capacità di volare incontro alla critica con impeto sorridente, con la graziosa enfasi dell'incuranza di sé».

che possono percorre gli ingenui visionari e gli iniziati alla vera poesia, come certamente fu Corrado Alvaro.

Capace di stupirsi insieme a Cristina Campo delle figure di coccio che animano le atmosfere della *Cavalla nera*, quasi un riverbero di quelle donne di Bagnara che con il «loro passo lungo sul piede nudo posato a terra» erano capaci di risvegliare «lo stesso turbamento d'una immagine di dea pellegrina».

Certamente un regno chiuso che diffida di tutto ma in grado di rinnovare un mondo di ricordi, il mondo delle donne che portano pesi da un paese all'altro[20].

Come ci ricorda il profeta Elia in fondo Dio parla anche attraverso queste creature, nei loro silenzi spesso trattenuti, nei piccoli aliti ansimanti per la fatica.

Di questo mondo Corrado Alvaro è stato l'impareggiabile cantore[21].

[20] In una lettera a Margherita Pieracci del 26 giugno 1956 Cristina Campo così scrive: «Mia cara, avrà ricevuto la mia lettera del 25. A lei sola ho parlato di Alvaro in un certo modo e so che non lo farò una seconda volta. Le ho spedito anche i *Racconti*. Vorrei che leggesse *Madre di paese* e *Cesarino è grande*, subito dopo *La cavalla nera*. E anche *Due voci, due ombre* che è tutto un racconto d'echi, come la loro casa. Così avrà conosciuto tutti: Corrado, Laura, Massimo, la nonna e la casa. La scalinata, e le terribili primavere di Alvaro, le troverà un po' dappertutto; in *Un profumo sottile*, nella *Bambina rapita*, in *Gente di cuore*. […] Non scrivevo perché era tutto ancora troppo vicino, e d'altra parte non avrei saputo non dirle nulla di questo. Dopo c'è stata quella visita, che mi ha distrutta per quattro giorni. Egli ha il dono di realizzare senza saperlo certi sogni delle persone. Così l'ho visto venirmi incontro sulla scalinata, e dopo in un giardino che non sapevo esistesse, ma che avevo immaginato una volta, proprio per lui. Un giardino pieno d'erba, di alveari, di vasi vuoti… Ma lasciamo questo per ora: devo abituarmi a non pensarci più. (Ier sera Angioletti mi ha torturata parlandomi di lui per un quarto d'ora)» (*Lettere a Mita*…, 24).

[21] Scrisse di lui Geno Pampaloni: «I protagonisti dell'Alvaro […] sono degli eterni profughi: come il loro autore […], rimpiangono una patria perduta, e ne cercano un'altra diversa. Hanno i loro dei nel passato e nella poesia delle cose semplici, ma sono condannati a non credere più a quegli dei. Il mondo moderno li respinge e li affascina, vi si trovano in mezzo come in un labirinto, ma il vecchio paese delle madri non possono amarlo che di rancore deluso, di amore disperato. […] L'Alvaro è esattamente al punto in cui il vecchio uomo delle province scende dalle montagne alla conquista del mondo. E più di ogni altro segna con esattezza sofferta il punto di crisi di quel mondo […]. Muore il vecchio "popolo" e sorge l'uomo moderno: questo è il momento storico di cui Alvaro è il rappresentante e il poeta» (*Il critico giornaliero. Scritti militanti di letteratura 1948-1993*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001, 8-9).

P.S. G. B. Angioletti introdusse ad un anno dalla morte un *Omaggio a Corrado Alvaro*, un bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori, con interventi vari della critica del tempo. Nella sezione "L'uomo" viene riportato un pensiero tratto dal diario di Alvaro: «Durante una malattia un individuo rivede la sua vita, e si domanda di che cosa sia stato punito. Vede profondamente i suoi errori, le sue colpe. Decidere se vivere o morire. Vivere per riparare, ecc.. […]. E poi ci si domanda: perché? Credevo che ciò accadesse soltanto alla fine della vita, quando uno vede, a quanto dicono, tutto, come sotto un lampo che illumina per un attimo il paesaggio, e l'occhio percepisce ogni particolare, rivede in un istante quello che aveva notato per lunghi anni, e seguita a percepirlo ancora, come su una lastra fotografica, mentre tutto è ripiombato nell'oscurità. Così uno rivede il passato, fino a ieri, da illusione a illusione, e più nulla ha senso».

Scrisse Leonida Repaci sul bollettino che lo commemorava: «Questi grandi spiriti non si lascian chiudere nelle tombe, ma son liberi di prender qualunque forma, montagna mare stella vigna vento olivo quercia. Diventan natura e canto, erba e luce, risacca bionda e stormire di ulivo alla brezza che viene dal mare. […] Egli farà la croce sul pane che esce caldo dal forno, si chinerà sulla culla a sorridere al bambino che nasce. Poi il giorno che la Calabria-madre si sveglierà dal suo antico incubo, si vedranno le foreste camminare ingemmate e immemori dell'antico incendio di Antonello. Tra queste foreste, in prima fila, quercia o ulivo secolare, sarà Alvaro. Al canto della terra risorta egli unirà la sua voce fatta di un verde sussurrio di foglie» (140-41).

Alvaro e i miti del suo paese

FORTUNATO NOCERA

> O paese della mia vita, dove vivono ancora le ultime mitologie, rifugiate nelle basse case oscure, misteriose come botti e come mondi, nelle grotte e negli alberi antichi, nei cuori dimentichi dei tempi. Qui è la terra dove le Veneri greche, appena sbarcate, furono rese madri, come si vede nelle loro statue dai fianchi affaticati.

Questo è l'*incipit* di uno dei più strani e misteriosi racconti di Alvaro, *Ermafrodito.*

È la storia dolorosa di una ragazza nel corpo della quale il fato aveva voluto la coesistenza dei caratteri genitali di entrambi i sessi e della drammatica presa di coscienza dell'impossibilità che per lei ci possa essere l'amore.

Ancora una volta Alvaro ricorre al mito per rappresentare una storia dei nostri tempi; ed ambienta questa storia nel suo borgo, legandola ai suoi ricordi di fanciullo.

Ma l'autore racconta anche il suo paese e suoi paesani come fossero i continuatori inconsci del mondo della mitologia greca. Ed in effetti la gente vive e si comporta come guidata da un istinto innato che la porta a schemi comportamentali e modi di vivere che hanno le loro radici nel mondo mitico di cui loro, tuttavia, non hanno alcuna conoscenza, ma di cui sono portatori culturali inconsapevoli. Luoghi e persone evocano il mondo fantastico ed onirico, o come dice meglio lo stesso Alvaro:

> Qui la volontà degli uomini, questa invenzione dei moderni contro il Fato, non ha valore, e gli uomini sono trascinati, nel corso d'una breve vita, ai gradi più impossibili delle passioni, personaggi di una tragedia di cui si è perduto il motivo ma che si rappresenta tuttavia.

Proviamo, al di là delle descrizioni poetiche, ad immaginare com'era questo paese poco meno di un secolo addietro, quando Alvaro era bambino o adolescente.

Un paese di poche case, addossate le une alle altre come per sostenersi a vicenda, e di poche anime, chiuso in una valle, senza strade, con dietro un immenso territorio montagnoso, vissuto per secoli sotto il tallone feudale, di cui ancora non si era liberato completamente, ed alla mercé delle cicliche catastrofi naturali, con pochissimi e magri terreni adatti all'agricoltura. Asservito a poche famiglie, da cui dipendeva quasi tutto, nel bene e nel male. Unica risorsa: la pastorizia da esercitare nelle montagne dei padroni ed alle loro condizioni.

L'analfabetismo quasi totale, l'ignoranza, il pregiudizio, l'assuefazione ai soprusi, la religione intesa come superstiziosa paura dell'aldilà e non come elevazione spirituale e consolazione dell'anima, erano i dolorosi retaggi dei tempi passati. Né medici né speziali vi erano in quel paese. Il parroco, che per curiosità aveva letto, in gioventù, qualche trattato di medicina era l'unico a cui ci si poteva rivolgere per i casi meno gravi. Per i casi più gravi c'era spesso la morte.

Ma vi era pure qualche vantaggio: i suoi abitanti non sapevano di guerre. L'unico assalto al paese si ebbe da parte dei francesi nel 1806, con sette morti. Ma non fu ritenuto un atto di guerra, ma di brigantaggio.

Ora c'era la guerra vera, quella del 1911 per la conquista della Libia, che pretese la partenza verso l'*altra sponda* della migliore gioventù; e poi quattro anni dopo, la partenza verso i confini Nord orientali di tanti altri, per difendere una Patria di cui quei giovani ignoravano persino l'esistenza. Trentasei di loro non rividero più i loro famigliari e le loro montagne.

Non sapevano di epidemie (neppure l'ultima epidemia di colera del 1867, che infestò alcuni paesi vicini, toccò il paese). Ed ora, 1918, era arrivata l'epidemia detta *febbre spagnola*, che mieté diecine e diecine di vittime soprattutto tra i bambini.

Gli anni tra la nascita di Corrado Alvaro e la fine del secondo decennio del secolo XX, furono densi anche di altri avvenimenti (due terremoti, l'inizio e sviluppo del movimento migratorio) che mutarono in modo serio il tessuto sociale ed economico del paese, lasciando però intatta la cultura ancestrale.

In questo contesto sociale Alvaro ambientò le sue storie. I personaggi di alcuni dei primi racconti hanno tutti una cifra mitica, che si legge nei loro gesti e nelle loro azioni quotidiane.

A rileggere oggi un racconto come *Ermafrodito* della raccolta *L'amata alla finestra,* pubblicato nel 1929, si ha la netta impressione di inoltrarsi in un mondo magico senza tempo, di assistere allo svolgersi di una storia fantastica nella quale prevale l'irrazionale, ma dove di tanto in tanto compare un potente realismo sociale. I ricordi si intrecciano con il sogno e con il mito:

> Una strega, Parca infagottata nei panni di una popolana, simile agli dei che pellegrinavano in veste di passanti, è stata la mia levatrice, come lo è stata di tutta la mia generazione. Fu costei che un giorno ci voleva incantare per farci rimanere al paese, e non lasciarci andare alla ventura. Ella da lontano fila lo stame della nostra vita da profughi.

Alvaro stesso fa una riflessione su sé stesso come figlio di quella terra, che pur lontano, non può sottrarsi al destino comune di uomo legato al mito:

> Ed io stesso cosa sono, con la mia incapacità a vivere nel mondo, se non un'immagine fuori del tempo, vivo ricordo dei mondi trascorsi, qui, come in una stretta prigione.

Non c'è forse opera di Alvaro che non evidenzi, in maniera netta o velata, la sua propensione a legare la realtà al magico ed al mitico.

Nel *Ritratto di Melusina,* ad esempio, il primo racconto della raccolta citata, il lettore si trova di fronte ad una vicenda strana e singolare, misteriosa ed inquietante, e sente che l'autore, pur dominando la materia, è in qualche modo coinvolto in prima persona, tanto che qualche critico ha avanzato l'ipotesi che in realtà Melusina sia lo stesso Alvaro, con le sue paure, le sue fobie mitiche ed i suoi legami antropologici ancestrali.

Il nome, intanto: Melusina. Nome chiaramente estraneo all'antroponimia della contrada in cui è ambientata la storia. Melusina, è sì un nome mitico, ma non fa parte della tradizione mitologica mediterranea, ma piuttosto di quella nordica; è il nome di una fata che simboleggia l'enigma ed il rapporto dell'uomo con le forze misteriose della natura. L'epilogo della leggenda bretone è la tragedia, lo strazio di entrambi i protagonisti: la bellissima Melusina e il principe di Lusignano, quando si scopre il segreto della fata.

Alvaro ricorre a questo nome forse per accentuare il clima magico della vicenda, che peraltro è ambientata in un paese in rovina, in totale disfacimento ed abbandono, dal quale la vita attiva fugge, per lasciare spazio alle cose vecchie ed inutili. La descrizione di questo borgo è apocalittica e ben si adatta come sfondo del racconto.

Melusina è il solo fiore in tutto questo sfasciume: «quando Melusina si mette sullo scalino della porta, appare l'abitatrice d'un mondo di dove sono scomparsi gli uomini e le generazioni stanno per estinguersi».

Qualcuno ora vuole portarla via, anche se solo in effige.

Nel racconto ora irrompe il realismo alvariano, la condizione sociale di sudditanza assoluta vigente nel luogo. Dice il signore che accompagna il pittore straniero al padre di Melusina: «Tu devi permettere che questo signore faccia il ritratto a tua figlia…». Ed il padre: «"Come volete, come comandate, signore". Chiamò la figlia e la presentò come una bestia riluttante al mercato».

La riluttanza della ragazza ad essere ritratta è un sentimento ancestrale comune a tutti i nativi di questa società pastorale ed è un retaggio antico, in qualche modo legato alla mitologia, ed è la riluttanza stessa dell'autore che nel corso del racconto dice di essere nato da quelle parti e confessa:

> Dico che anch'io soffro di questo ritegno primordiale: mi sembra di posare per qualche cosa di definitivo, prima che lo stampo della vita si spezzi.

E ancora:

> So che molte donne della mia gente non si sono mai fatte ritrarre; basta presentarsi in una delle nostre strade con una macchina da fotografie perché tutte le donne volgano il capo dalla parte del muro.

Che il pudore di affidare la propria immagine nelle mani di altri fosse ben radicata nella cultura popolare dei tempi di cui parla Alvaro, me ne ha dato testimonianza lo scrittore Mario La Cava; egli mi ha raccontato un episodio di cui fu testimone mentre, nelle montagne di San Luca, accompagnava Zanotti Bianco e Rossi Doria. Vicino ad una mandria incontrarono un giovane pastore vestito con il

tipico costume di orbace nero, gli chiesero di posare per una fotografia, il giovane rifiutò dicendo "non posso, sono fidanzato!" come per dire la mia immagine ormai appartiene anche ad un'altra persona.

Ma i timori della ragazza hanno delle motivazioni ancora più arcane, legate oltre che al mito anche alla superstizione:

> Melusina pensava alle streghe, ai ritratti sui quali si fanno i sortilegi, e già si vedeva spogliata delle sue sembianze, della sua vita della sua ventura, le bruciavano gli occhi come se le conficcassero degli spilli vendicatori.

Il racconto si chiude con i singhiozzi accorati della ragazza che è certa ora che qualcosa di irreparabile stia per accaderle, insieme alla perdita della sua immagine.

> Nell'ombra della casa si udì Melusina piangere col pianto lungo, calmo di chi piange una morte e avrà da piangere per molto tempo.

In *Settantacinque racconti* troviamo la novella *La cavalla nera.*

Anche in questo racconto, realtà ed atmosfera magica e mitica si intrecciano e si completano.

Alvaro inizia parlando di alcuni uomini e donne delle sue parti che una volta usciti dai loro paesi e fatte altrove delle esperienze di modernità, fingono «di non conoscere più il dialetto, di non ricordarsi più chi eravamo; insomma, di non essere più quelli». Uno di questi è Bosso l'amico e socio del narrante, che poi sarà coinvolto nell'atmosfera magica del borgo scomparendo misteriosamente. Quel borgo che già al primo impatto con i due commercianti di pelli, si presenta col volto inquietante dei luoghi magici e misteriosi: «Tale era la virtù che dava questo villaggio il continuo pensiero delle cose occulte».

Potamia[1] sorprende non poco i due amici, vissuti lontani dal paese, ma nati qui. Entrambi mancano dal luogo da trent'anni, hanno ricordi remoti che però si ravvivano man mano che si dipana la vicen-

[1] Potamia era il nome di un antico villaggio abbandonato nel XVI secolo, i cui abitanti fondarono San Luca.

da; perché poco o niente è cambiato al loro paese. Ma soprattutto non sono cambiati i loro compaesani patamesi, gente di cattiva fama e «ladri, famosi ladri» per i commercianti della marina. In realtà, dice il narrante con tono assolutorio, «non hanno il senso della proprietà».

Alvaro si sofferma a descrivere alcune caratteriste dei potamesi e delle patamesi, specie quando scendono alla marina per rifornirsi «di roba fatta a macchina e di stoccafissi», ed alcuni modi di fare che li caratterizzano rispetto agli altri abitanti della zona.

Alcune di questi abitudini si sono conservati fino ad anni abbastanza recenti: «vengono avanti in fila per uno» e «si parlano gridando senza girare la testa».

> Le donne formano un'altra fila in fondo, coi corpetti rossi e violacei color di processione coi sacchi vuoti ripiegati sulla testa… tengono dritta la testa piccola sul collo forte lungo e largo, e non si voltano né a destra né a sinistra, né avanti né indietro … non rispondono mai dritto – ma – con proverbi, apologhi, favole, sentenze, strofette e canzoncine.

L'incedere elegante ed altero delle donne di San Luca, specie quando portavano pesi, era una caratteristica unica nella contrada. Nessuna altra donna del popolo dei paesi vicini riusciva ad esprimere camminando, anche con gravosi pesi sul capo, tanta grazia e tanta femminilità.

«Passano scalze le donne di San Luca / le donne dagli occhi di capra / alte snelle come anfore greche/ voltando erette le spalle all'azzurro mare luminoso», così scrisse di loro il poeta toscano Dino Brogi. Ma torniamo al racconto alvariano.

Una scena che sembra presa dalle favole irrompe nella storia. Un pastore potamese passa, diretto verso i monti, suonando tranquillamente il piffero, seguito da un armento di pecore, sotto le finestre di colui che, si saprà poi, essere il padrone del gregge. Vinti dalla calura, i guardiani si erano rifugiati sotto un ponte e non si sono accorti di nulla. È evidente il compiacimento del narrante per l'abilità del potamese, che non smentisce la tradizione. Qui Alvaro strizza l'occhio al mito (Caco che ruba gli armenti ad Ercole, approfittando del suo sonno) e alla favolistica moderna (il pifferaio magico).

La seconda parte del racconto inizia con l'ingresso dei due mercanti di pelli nel paese. Arrivarono a mezzogiorno, un'ora in cui tutti restavano tappati in casa per la grande calura. Il paese apparve come deserto: «c'era d'aver paura come di notte; la stessa solitudine».

Una figura inquietante e misteriosa è l'unica parvenza umana che si manifesta al loro sguardo: una donna dai capelli neri, *quasi turchino,* con occhi grandissimi, vestita di nero.

Il narrante si affretta a dire, immettendo nella storia un ulteriore elemento di mistero, «che a Potamia era ancora viva una famosa strega senza età che, che conosceva molti segreti».

I racconti popolari sono zeppi di streghe, maghi, folletti, spiriti maligni e fate. E a questa cultura contadina attinge Alvaro, forse, nel comporre la strana storia.

Il Bosso che pare sia il predestinato ad essere coinvolto nella storia misteriosa, «una sera […] disse di aver veduto una cavalla nera nell'ombra». Ma la cosa, raccontata nell'osteria del paese, non impressiona nessuno, nessuno crede che possano essere lasciati fuori delle stalle degli animali, ma qualcuno fa intendere di immaginare di chi si tratti, pur senza fare il nome. Poi parla di un certo Cosma che era solito uscire di notte e trasformarsi in porco bianco. Dunque in paese c'erano delle persone capaci di metamorfosi?

In un'atmosfera irreale tra il magico e il fantasmagorico si svolge la scena principale del racconto: l'apparizione della cavalla nera come la pece, il suo nitrito selvaggio, la sua fuga verso l'ignoto. Bosso come impazzito segue, anzi insegue il quadrupede e scompare anche lui. E per sempre. «E intanto si disse che era scomparsa anche la donna vestita di nero». Dopo averlo preparato sapientemente con allusioni dirette ed indirette, l'epilogo non poteva che essere la metamorfosi, tanto cara ai narratori di *cunti* aspromontani.

Il racconto si chiude con l'apparizione di una giovane donna, madida e sorridente, che accetta di percorrere il cammino fino al paese in groppa ad un'asina, con lui. È una figura anch'essa ambigua, virile e materna ad un tempo. «Mi riposava starle vicino, e ad ogni sguardo la riconoscevo come un me stesso femminile».

La vicinanza con la donna, il contatto con essa, il suo odore, le sue forme, il respiro lento e profondo lo fanno ritornare bambino, coccolato e vezzeggiato dalla madre, con la testa appoggiata alle sue

ginocchia. Ma non è la sua mamma, quella donna, è la fata che sa del suo amico Bosso: «Il vostro amico Bosso vi saluta, e vi manda a dire che si trova bene».

Il racconto è naturalmente irto di metafore e di allusioni, ma ciò che più di tutto traspare è il profondo amore dell'autore per la sua gente, per il suo paese e per i miti e le leggende che in esso ancora si conservavano al tempo della sua infanzia e giovinezza.



Franca Valeri Oliveri, *San Luca - Le Langhe* - Mappano, acquerello su cartoncino (cm 70 x 100), 2005

Al confino nel mito.
Cesare Pavese e la Calabria

Saluto del Sindaco di Brancaleone

DOMENICO MALARA

Nella mia qualità di sindaco di questa cittadina desidero rivolgere, a nome della cittadinanza e mio personale, il saluto più cordiale agli insigni studiosi, agli ospiti provenienti da tante parti d'Italia, ai colleghi amministratori dei comuni di Santo Stefano Belbo, di Marina di Gioiosa Ionica, di San Luca, di Caselle, agli assessori alla cultura delle Province di Torino e di Reggio Calabria, al direttore del centro Studi "Cesare Pavese", a tutti i rappresentanti istituzionali qui presenti e al numeroso e competente pubblico che oggi affolla questa sala, ai giornalisti.

Un saluto ed un ringraziamento particolari vanno alla Fondazione Corrado Alvaro ed al suo Presidente prof. Aldo Maria Morace, al Comune di Caselle Torinese ed al suo dinamico Presidente del Consiglio Antonio Zappia, le due benemerite istituzioni che hanno ideato, concertato e realizzato il progetto di questo Convegno di studi.

Brancaleone ebbe la ventura di ospitare, per sette mesi, il giovane scrittore piemontese durante il suo forzato soggiorno in terra di Calabria. Questo involontario incontro tra la nostra comunità e l'uomo di lettere ha lasciato segni indelebili sia negli abitanti del paese che nella vita e nell'opera letteraria dello scrittore.

Per alcuni brancaleonesi, aver conosciuto personalmente Pavese rappresentò l'opportunità di scoprire l'affascinante mondo delle lettere e di avvicinarsi ad esso con umile ma determinato approccio. Pavese all'epoca del suo confino calabro era ancora sconosciuto come autore; solamente i più informati sapevano della sua attività di saggista, di traduttore di autori americani e della sua collaborazione, divenuta poi direzione, con la neonata Casa Editrice Einaudi.

Ma la sua spiccata personalità di uomo di cultura, non passò inosservata, nonostante la sua riservatezza, al limite della scontrosità. Alcuni giovani di allora, dei quali sopravvive soltanto qualcuno, si avvicinarono al poeta cercando di instaurare con lui un dialogo, che pur

tra tante difficoltà si è realizzato, come è testimoniato nella stessa opera di Pavese *Il carcere:* personaggi come Vincenzino, Giannino, Gaetano, Concia, Elena, l'anarchico, esistettero davvero, sebbene con altri nomi.

Per il professore, venuto da *un altro mondo,* il soggiorno sulle rive dell'*inutile mare* non fu particolarmente felice; troppa differenza tra i luoghi della sua infanzia e della sua giovinezza, ameni ed operosi, e la nostra brulla contrada ricca soltanto di mare e di sole, dove inizialmente si scontrarono la naturale ritrosia dello scrittore e quella rispettosa della gente di Brancaleone.

La cittadina, che in alcuni momenti sembrò che gli si *avventasse addosso*; in realtà, a parte gli immancabili *vizi* di provincia; pettegolezzo, pregiudizio ed incomunicabilità dovuta alla notevole distanza culturale, si dimostrò presto cordiale e lo accolse con deferente stima.

La permanenza di Cesare Pavese nel nostro paese ebbe conseguenze positive, sia per la cultura che per la visibilità. Infatti chi parla di Pavese non può fare a meno di nominare Brancaleone e la nostra piccola comunità. Chi legge *Il Carcere* riconosce il nostro paese come palcoscenico della dolorosa e umanissima vicenda di Stefano.

Tra i nostri concittadini vi sono non pochi buoni conoscitori e qualche importante studioso dell'opera del poeta del Belbo. Sono parimenti sicuro, che la forzata permanenza dello scrittore, qui a Brancaleone, gli abbia dato notevoli spunti anche per la stesura di altre sue opere.

Lo stesso fatto che oggi sono qui riuniti i maggiori studiosi del grande autore e che la Signora Bianca Garufi abbia onorato questo convegno con la sua graditissima presenza, è significativo del lustro che la nostra cittadina ha conseguito dalla casuale permanenza di Pavese a Brancaleone.

Il convegno itinerante è dedicato a due grandi della letteratura italiana ai quali si rende giustamente merito: Pavese ed Alvaro.

Credo che l'accostamento delle figure letterarie, pur apparentemente così lontane per formazione, non sia casuale.

Il calabrese Corrado Alvaro ebbe una vita non meno travagliata del piemontese Pavese. Egli subì la persecuzione fascista, le minacce e le percosse delle '*squadracce*', ed anche se non fu condannato al con-

fino politico, fu costretto all'esilio volontario per quasi tre anni in Germania, ed al soggiorno clandestino sotto falso nome durante l'occupazione tedesca, lavorò sempre sotto la spada di Damocle della censura del regime.

Sono convinto che questo convegno, iniziato sotto i migliori auspici ieri a Marina di Gioiosa Jonica, per la sua perfetta organizzazione, per le qualificatissime presenze dei relatori, per la qualità delle tematiche proposte, sarà un evento culturale importante e ricordevole; per cui sono lieto di esprimere, anche a nome della popolazione di Brancaleone, i sentimenti di gratitudine e di ringraziamento agli organizzatori che hanno voluto coinvolgere attivamente nel progetto la nostra cittadina. Grazie ancora.

Un saluto al convegno

WALTER GIULIANO, Assessore alla Cultura della Provincia di Torino

Brancaleone Calabro.

Da anni è un nome che prima che una località nella geografia della nostra penisola è suggestione letteraria.

Sono qui, all'estremo della mia terra d'origine ai confini di Francia.

È lì che ho avuto la folgorazione giovanile per Cesare Pavese, conosciuto alle scuole medie.

Dal piccolo commercio degli amati fumetti rimediai la somma sufficiente per acquistare alla cartolibreria *Il compagno*. Comincia con un incidente automobilistico ad Avigliana, terra conosciuta e confidente.

Da quel primo incontro fu facile viaggiare verso le terre di Langa, e approfondire poi, piano piano, tutta l'opera letteraria, fino alla corposa raccolta di lettere.

Appunti rivelatori.

Frasi, riflessioni, pensieri, densi di una carica di irrequieto pensare cui mi sento spesso vicino.

In una sintonia che insegue il bisogno di risposte rivelatrici che forse non sono nel possibile.

«Uomo solo, davanti all'inutile mare» è uno scandire di impressioni che non mi ha mai abbandonato, ogni qualvolta sono dinnanzi alla distesa apparentemente infinita delle acque.

Un inseguirsi di onde vitali che sono una delle manifestazioni della vita e della sua impermanenza, del suo continuo mutare nel manifestarsi, che lo fa sentire tutt'altro che inutile a uno come me, con solide radici sulle Alpi dove pure, in analogia, il bianco dei ghiacciai sembra non prevedere orizzonti…

Sono qui, davanti all'inutile mare.

Scendo con una sorta di curiosa reverenzialità alla casa del confino.

Ne visito ogni angolo, grato della serena ospitalità e accoglienza di chi oggi la abita.

Due giovani magistrati emigrati a fare gavetta al nord e tornati per il senso innato di giustizia che li pervade e che vorrebbero veder affermato anche nelle loro terre di origine.

Cerco di passare, in ogni luogo dell'abitazione affacciata sulla ferrovia, che dà verso il mare, nella mia solitudine, con l'unica compagnia dei miei pensieri che si sviluppano in un vortice che ben presto si avvicina alla confusione.

Mi si affollano in testa immagini, frasi, pensieri, in un filo diretto con ciò che di Pavese ho letto.

È in questo stato d'animo che quando mi fermo negli scantinati, in cui trovo accatastate, alla rinfusa, pile di libri, nella mia immaginazione prendo in mano – e non è detto che non sia così – quei testi che al confino arrivarono a Pavese – su specifica richiesta e allegato elenco – dai suoi amici piemontesi.

Ho tra le mie mani, impolverati, alcuni testi classici e mi percuote un senso di vertigine nell'immaginare che possano essere stati sfogliati… e letti… e studiati, dal poeta di Santo Stefano Belbo.

Sono contento che a condividere questa emozione non detta – perché impossibile a dirsi… perché delle mie supposizioni irrazionali mi vergognerei – ci sia la mia compagna, cui basta un incrociarsi di sguardi per cogliere i nostri sentimenti, la nostra scelta di tacere, la voglia di parlare, i miei bisogni di silenzi...

Ma l'emozione più forte deve ancora venire.

Ha il nome di Bianca Garufi, la sorgente di ispirazione per i *Dialoghi con Leucò*, e poi la corrispondente spirituale ed emotiva di *Fuoco grande*, per quel che è stato possibile scriverne.

Compare come una regina, la sua aura di mistero intatta nel tempo, la sua vivace intelligenza immutata, come l'arguzia delle argomentazioni che inserirà nella conversazione che si sviluppa dopo il suo intervento nel corso del convegno.

Bianca, a sorpresa, mi fa un regalo istintivo e prezioso.

Chiede sia io a leggere il suo intervento. Pagine dattiloscritte, in corpo grande, su fogli A4 divisi a metà, che ho conservato come una reliquia e che ho poi consegnato, in fotocopia, a Lorenzo Mondo, per la loro pubblicazione su «La Stampa» sotto il titolo felice di *Una passione rovente e infelice: la donna scontrosa che permeò "La terra e la morte"* («Tuttolibri», 25 maggio 2002).

Leggo, con tutta la professionalità e l'impegno di cui sono capace. Ho affrettatamente già letto e riletto, non senza ansia, il testo prima di essere chiamato a esporlo ai convenuti.

Lo leggo e intorno non c'è più nessuno.

Leggo e guardo Bianca; e parlo con Leucò; e mi sento un po' Pavese…

Gli applausi che seguono l'intervento di Bianca, cui ho dato voce, li sento un po' anche miei.

Ringrazio del privilegio che mi è stato dato; e di tutta la magia che per qualche minuto mi ha avvolto, sovvertendo realtà e fantasia, spazi e tempi.

Poi penso a *Fuoco grande* pubblicato nel '59, esperimento di narrazione a due mani di straordinaria suggestione.

Comprendo che, di fronte a Bianca, lo scrittore di Langa non poté che pagare l'inevitabile prezzo della sua ispirazione, cedendo all'ammaliante seduzione intellettuale, prima ancora che sentimentale, di simile "apparizione".

Dopo, anche il mare può sembrare inutile.

Esco e cammino verso l'inutile mare.

Vi scorgo quella sagoma di uomo troppo esile per stare dentro un vestito, di cui sembra possibile vedere solo gli occhiali

Ma anche questa è suggestione.

Sono dentro un sogno, o un racconto, ma non mi importa.

A volte sono più vere le persone che incontriamo lì, che quelle che frequentiamo.

Gli incontri, in questo viaggio che ha collegato Pavese ad Alvaro, sono stati tanti e ognuno varrebbe un racconto.

Dai ragazzi in scooter che nei pressi della casa natale di Alvaro ci hanno chiesto «I undi siti?», inconsapevoli depositari, attraverso la lingua, di una classicità antica, che è cultura e storia di questa Italia che arriva dalla Magna Grecia.

Ai commissari del Comune di San Luca suo luogo nativo, che sono qui per portare l'annuncio di una civiltà in cui l'uomo non è più *homini lupus*.

Al custode del Santuario della Madonna di Polsi, nel cuore dell'Aspromonte, personaggio antico nella sua arcaica purezza di pensiero, come nella sua dignitosa riservatezza di analfabeta di-

nanzi all'impossibilità di scriverci il recapito dei figli emigrati a Torino.

Un universo raccolto nell'estremo sud della nostra penisola, che conserva la possibilità di fare viaggi nello spazio e nel tempo, passando dal primitivo al moderno, in una sintesi di quell'*Itinerario italiano*, in cui ho ritrovato una sempre attuale definizione di quello che Alvaro disse essere il «carattere dei calabresi, primitivo e raffinato, patriarcale e avventuroso, suscettibile di ogni perfezionamento, di ogni slancio verso l'inconoscibile e il cielo, come spiegano le feroci passioni e insieme il discettare più filosofico e cavilloso, e la loro antica tradizione monacale».

Da questo universo ho tratto la convinzione della necessità di un dialogo sempre più approfondito tra le realtà di un paese, il nostro, che finge di conoscersi ma che ha ancora tanto da offrire alla scoperta degli uni e degli altri. Non per inseguire impossibili e tutto sommato indesiderabili integrazioni, quanto per far emergere il valore e la ricchezza di una diversità tanto tangibile quanto preziosa e troppo poco conosciuta.

L'esperienza di questo convegno itinerante tra gli universi poetici e i luoghi di Cesare Pavese e Corrado Alvaro ha avuto proprio il merito di cogliere questa intuizione, candidando la cultura a mezzo insostituibile di ambasciatrice per la conoscenza tra le nostre comunità nell'affermazione orgogliosa delle loro specificità.

Un grazie di cuore a tutti coloro che si sono adoperati per garantirne l'organizzazione e la riuscita.

Pavese, il mito, la psicanalisi

Testimonianza di Bianca Garufi

Pavese era per me un amico, un grande amico, e ho avuto molti riguardi per lui, per la sua vita, la sua sofferenza, la sua introversione, il suo orgoglio, le sue paure. Non lo utilizzerei in nessun modo, neanche per farne un personaggio da romanzo, e nemmeno riferirmi a lui in una poesia. Raramente ho rotto in passato questo riserbo nei suoi riguardi, ho fatto qualche eccezione per i giovani studenti che dovevano laurearsi con una tesi su Pavese e si rivolgevano a me, venivano – e vengono ancora – a casa mia per intervistarmi, per raccogliere la mia testimonianza. Non ho voluto privare questi giovani studiosi del mio apporto, perché erano animati da grande entusiasmo, che non volevo deludere, e, inoltre, perché credo che dai giovani per il loro interesse, per la loro passione, possano venire studi seri, non strumentali o dominati dal "sensazionalismo", dalle "tinte rosa", sull'opera di Cesare Pavese. Molti di questi giovani si sono fatti strada, hanno proseguito i loro studi pavesiani in Italia e all'estero, ottenendo dottorati o cattedre universitarie. Questo dimostra che la fiducia, in loro riposta, era meritata.

Il mio non vuole essere un intervento critico sull'opera di Pavese, perché questo compito è demandato agli studiosi oggi presenti tra noi, bensì la testimonianza di un'amica, di una persona che lo ha conosciuto, ha goduto della sua stima e ne è stata ricambiata, che ha lavorato accanto a lui e che, quindi, ha avuto l'opportunità di approfondire la sua personalità. Ho conosciuto Cesare Pavese nell'ottobre del 1944, nella sede romana della Casa Editrice Einaudi, allora in Via Uffici del Vicario, dove io lavoravo come segretaria generale e Pavese come consulente, insieme ad altri interessanti e simpatici personaggi, come Carlo Salinari, che poi diventò professore di Letteratura Italiana all'Università di Roma, La Sapienza, Carlo Dionisotti, anche lui un intellettuale di grande sensibilità e intelligenza, ed altri, come Carlo Muscetta, Natalia Ginzburg, Antonio Giolitti, che dirigeva la rivi-

sta «Passato e presente». Si lavorava con grande entusiasmo (consideriamo l'epoca, la fine della guerra, la nuova vita, ecc.) e con una grossa apertura per gli argomenti che di volta in volta ci premevano da dentro e da fuori. Pavese l'ho conosciuto lì, io ero già in analisi con Ernest Bernhard, uno psicanalista berlinese che aveva introdotto in Italia la psicologia di Carl Gustav Jung, la quale, come molti sanno, è anche una psicologia interessata ai miti. Quando Pavese, che aveva già una forte attenzione verso questo tema, mi ha conosciuta, parlando assieme (si faceva una vita abbastanza comunitaria in casa editrice, spesso la sera si andava a cena insieme dopo il lavoro, insomma esisteva una bella atmosfera culturale, molto fervida e molto amichevole), si è reso conto che in me c'era un interesse per i miti. Pavese si interessava inoltre all'antropologia, aveva preso contatto con De Martino. Già pensava a una collana particolare sull'argomento, che poi si è concretizzata nella "collana viola" einaudiana, alla quale in quegli anni ho collaborato. Così pian piano si è sviluppato questo interesse comune per la mitologia, che in seguito si estese in Pavese fino a scrivere i *Dialoghi con Leucò* (dove Leucò sta per Bianca).

Quasi contemporaneamente nasceva *Fuoco grande*, il libro che ho scritto a quattro mani con Pavese. «Fuoco grande» è un'espressione frequente nella parlata siculo-calabrese (focurandi), viene usata per esprimere situazioni, concrete ed emotive, difficili, complicate. Pavese mi mandava spesso, insieme ai capitoli di *Fuoco grande* anche dei dialoghi di contenuto mitico, che chiamava "dialoghetti", e sui quali chiedeva il mio parere. L'idea di *Fuoco grande* è nata mentre eravamo entrambi a Roma. Poi è andata avanti, Pavese si spostava, mi spostavo io, quindi dovevamo inviarci reciprocamente, per posta, un capitolo dopo l'altro. C'era un breve scambio di riflessioni su ciò che avevamo scritto, per lettera o per telefono, anche perché all'inizio volevamo anche tener conto di una breve lista di temi che avremmo dovuto man mano sviluppare. Una lista non lunga, una paginetta. Il resto era assolutamente affidato alla fantasia e alla scrittura di ognuno di noi; seguendo il finale del capitolo precedente ci si riagganciava, andando poi avanti ognuno a modo proprio. I temi, comunque, erano stati scelti insieme. Ne ricordo qualcuno: il viaggio, la discesa al Sud, la madre… L'atmosfera e il paesaggio sono piuttosto miei, perché ho origini siciliane, e quindi del Sud, ma appartengono in parte

anche a Pavese per il confino che subì nel ’35 in un paese del Sud, proprio qui a Brancaleone Calabro. Anche se del confino nel libro non parla, il confino, ai fini del libro, rappresenta per lui un’esperienza importante, come per me le mie origini: io sono nata e vissuta a Roma, ma il Sud è forte in me, e spesso si fa sentire. Così è stato: un paesaggio che ricordavamo con un occhio un po’ nostalgico, un po’ critico, e nel contempo diventato per entrambi interesse sociologico, politico e psicologico. La storia narrata non è autobiografica. Io non ho avuto nessun figlio; mia madre era un po’ come è descritta nel libro, nel senso che era una donna bella e forte, ma l’autobiografia c’entra molto poco, se non nelle profondità psicologiche e romanzate. Questo almeno per quanto mi concerne.

Pavese in una lettera a me scrive (inviata da Roma alla fine del 1946, a p. 61 del libro): «Sapevo bene imbarcandomi in questo libro che questa impresa avrebbe portato a galla tutto il “pus” che abbiamo dentro, e non mi spavento delle parole, ma so che queste parole esprimono un subconscio che ha avuto ed ha per noi un significato non soltanto letterario». Fra me e lui c’era una differenza, perché il cosiddetto “pus” che abbiamo dentro, ossia i ricordi penosi, le aggressività non espresse, e tante altre cose, io li rivivevo in quel periodo in un’analisi molto interessante e intensa, mentre Pavese non aveva mai fatto un lavoro analitico su se stesso come avevo la fortuna di fare e di aver fatto io. A proposito dell’analisi Pavese mi prendeva un po’ in giro, mi diceva che mi ero messa il camice bianco, anche se lui in fondo con l’idea di fare analisi un po’ flirtava, malgrado la palese aggressività delle sue osservazioni, a volte ho pensato che in qualche modo l’interesse per me come amica derivasse in gran parte dal fatto che io lavoravo sull’inconscio.

Di Pavese è stato detto spesso che era uno studioso di psicanalisi, ma, in realtà, non l’accettava, ne aveva paura. Personalmente, ho incontrato (ho riscontrato) spesso questa paura nei letterati, negli artisti, la paura di portare alla luce i propri contenuti inconsci, perché temono, facendo ciò, di esaurire la sorgente della loro creatività. Personalmente ritengo che questo timore sia infondato, non corrisponda a realtà, ritengo piuttosto che una strada di trasformazione individuale si ottenga soltanto attraverso l’elaborazione dei propri contenuti inconsci. Al contrario, anzi, sono spesso i contenuti inconsci non ela-

borati che bloccano la creatività. Che Pavese si difendesse dal lavoro sui contenuti inconsci lo si può vedere anche nelle lettere editoriali a me indirizzate: c'è sempre una vena un po' ironica su questo mio lavoro psicologico, l'analisi, cosa che lui non avrebbe mai potuto accettare, anche se ne era, come io credo, enormemente attratto. Questa attrazione si è concretizzata, poi ha trovato una sbocco, a mio avviso, nel suo interesse per l'antropologia, l'etnologia, lo sguardo verso il passato, i miti.

L'opera stessa di Pavese non può essere letta solo in chiave psicanalitica. Ho conosciuto molto bene Dominique Fernandez a Parigi, quando lavorava dall'Editore Grasset, abbiamo parlato spesso di Pavese, però il libro che Fernandez ha scritto su di lui, *L'échec de Pavese*, basato sull'interpretazione psicanalitica dell'uomo e dello scrittore Pavese, l'ho sentito sempre molto riduttivo. Parlare di un artista in termini solo di psicanalisi, di un pittore, ad esempio, dicendo «Quel rosso significa questo, quell'azzurro quest'altro», è riduttivo. Forse c'è questo livello, ma poi rimane l'artista, con il suo genio o *daimon* interno, con il suo «nucleo mitico», come dice Pavese, o con la sua «ghianda», come dice Hillman, e l'artista è molto più complesso e meno analizzabile psicoanaliticamente, nel bene e nel male, nella sofferenza e nel piacere.

Pavese si è appassionato ad uno scrittore che era tutto il suo opposto, Walt Whitman, un poeta della vitalità. Potrei dire, con grande presunzione, che è lo stesso motivo per cui Pavese si è interessato alla mia personalità e al mio stile. Chi, come me, ha scritto un libro di poesie, il cui titolo è *Se non la vita*, è senza dubbio una persona che ha amore e rispetto per la vita. Esiste in ognuno di noi il bisogno e la spinta ad integrare il proprio opposto, ciò che ci manca, l'Altro. Il mio punto di vista umano, intellettuale e di psicologa junghiana è che nell'amore, nell'interesse, negli amici, si cerca l'opposto, perché è ciò di cui siamo sprovvisti. La necessità per noi è di unirci con ciò che l'altro possiede, e che a noi del tutto o quasi del tutto manca. Siamo convinti che gli incontri significativi si basino su amore, simpatia, affinità, a seconda dei casi, ma in sostanza si tratta della ricerca, inarrestabile, di una maggiore interezza, di una rotondità.

Dialoghi con Leucò è nato perché era mia intenzione scrivere un libro sulla figura di Circe. Mi interessava molto questo personaggio

mitologico, quest'immagine, e così ne parlavamo insieme Pavese ed io: «Vorrei consultare questo, vorrei fare questo, comincerò a scriverlo domani o dopodomani…». E un bel giorno vedo entrare Pavese nel salone della Einaudi dove io lavoravo sempre, al mio grande tavolo. Non c'era nessuno quel giorno in quella stanza, in genere c'erano anche altri colleghi. Pavese entrò con il braccio teso sventolando trionfante alcuni fogli e dicendo, con voce anch'essa trionfante, un po' fra rimprovero e dispetto: «Eccoti qua! Ti ho fatto Circe». E così nacque il dialogo, poi pubblicato nel libro, che riguarda il personaggio di Circe. Per tutta risposta, ricordo che esclamai, scherzando e forse un po' risentita: «Ladro! Mi hai rubacchiato l'idea!». Poi lessi il dialogo, mi piacque e a Circe non pensai più.

La letteratura era per Pavese qualcosa di molto serio, molto più serio di quanto non fosse per me. Ciò che mi piaceva era scrivere, ma non avevo ancora un'idea sistematica della letteratura, ora ovviamente ce l'ho più di prima. Infatti, se oggi scrivo, so già che questo non è soltanto scrivere, ma è anche fare letteratura, qualcosa che può e anche deve rimanere: allora scrivevo e basta. Pavese invece era assolutamente conscio di essere uno scrittore e voleva esserlo, tanto è vero che nel suo archivio hanno ritrovato copia di tutto ciò che aveva scritto, persino alcune cartoline. E io che, per fedeltà all'amico, ho negato a Giulio Einaudi (e di questo me ne volle un po') le lettere che Pavese mi scriveva, mi sono ritrovata di fronte al fatto che tutto era già stato scritto da Pavese e conservato nel suo archivio personale. Persino una sua lettera molto intima rispetto a se stesso a me scritta e che nella raccolta di lettere pubblicata da Einaudi viene riportata senza il mio nome come "lettera a un'amica". Quando l'ho ricevuta, portava segni di lacrime qua e là: persino quella lettera, scritta da lui con l'emozione più autentica, era già nel suo archivio. Perché? Perché Pavese aveva un forte senso di se stesso come letterato.

Nella mia opera di scrittrice sono stata influenzata più da Vittorini che da Pavese. Con Vittorini tanto coscienzioso, questa coscienza io l'avevo già in parte assimilata pian piano lavorando in casa editrice. La mia personalità, quando ho conosciuto Pavese, era già formata, ho scritto la mia prima poesia forse a 13, 14 anni, una poesia molto buffa in cui l'autrice sembra ne abbia novanta (qualche volta l'ho anche recitata per far divertire gli amici riguardo a ciò che può scri-

vere una ragazzina). Avevo già pubblicato poesie. Pavese forse mi ha resa più conscia – ma questo è merito anche della casa editrice – del fatto che quello che uno scrive, oltre che tenerlo nel cassetto, non solo può ma a volte deve anche mostrarlo in pubblico, agli altri. Avevamo un rapporto molto alla pari, la mia personalità era già maturata attraverso le mie letture, l'analisi. È importante avere amici, amori, però l'analisi è il rapporto con la propria psiche, è un rapporto con se stessi; è questo rapporto che trasforma, che dà forza e che nel contempo è un appoggio, un grande stimolo energetico e culturale.

Qualche volta ho pensato a una sorta di competizione tra Pavese e Vittorini. Vittorini risultava avere più successo, era più famoso, la gente scrivendo lo imitava; Vittorini aveva imposto il suo stile in quel tempo. Lo stile di Pavese si era imposto molto meno. Era molto letto e amato, interessava molti, giovani specialmente, che avevano più o meno le stesse problematiche, però non so, ho l'impressione che Vittorini sia stato qualcosa di più, ha avuto una diffusione letteraria, stilistica maggiore. Non si è parlato di Pavese tanto quanto di Vittorini. Pavese non ha diretto come Vittorini una rivista che ha avuto molto successo. Anche fra i poeti, la sua poesia non ha raggiunto la fama di altri, ad esempio Montale, Quasimodo, Ungaretti. Insomma: Pavese è stato ed è principalmente un discorso privato fra lettore e scrittore. Anche se poi Pavese e Vittorini si sono interessati entrambi alla letteratura più innovativa, come ad esempio quella americana. Due scrittori, due pietre miliari a quel tempo. Vittorini è stato per me un grande ispiratore, come stile, Pavese forse meno. Non credo di avere preso molto da Pavese, se non ciò che lui ha cercato di inculcarmi: una maggiore continuità, una maggiore sicurezza in me e nel lavoro. Scrivere, lavorare, tradurre. Invece Vittorini è entrato, è passato nella mia scrittura, come del resto alcuni altri: Eliot, Garcìa Lorca, i lirici greci, questi sono stati i miei ispiratori. Pavese era quello che mi diceva: «Ragazza, muoviti e lavora!».

Noto con piacere che oggi c'è un ritorno di interesse intorno alla figura di Pavese, non solo a livello nazionale, ma anche a livello internazionale. A Santo Stefano Belbo è nato un "Osservatorio permanente sugli studi pavesiani nel mondo", diretto, nell'ambito del "Centro Pavesiano Museo casa natale" (CE.PA.M.), dal dott. Antonio Catàlfamo. Lo scopo di questo organismo è quello di "monitorare" il pa-

norama letterario internazionale per individuare nuovi studi su Cesare Pavese. I risultati di questo monitoraggio sono molto sorprendenti, perché è emerso che l'opera pavesiana è tradotta e studiata anche in paesi lontani dalla nostra cultura: Vietnam, Giappone, Corea del Sud, Macedonia. Gli studi riguardano anche la fase trascorsa da Pavese a Brancaleone Calabro, che a volte è considerata dalla critica una fase di stasi. Da Santo Stefano Belbo mi anticipano, invece, studi critici che sottolineano il mutamento di poetica intervenuta in Pavese proprio nella fase del confino a Brancaleone Calabro. Ne sapremo di più nei prossimi mesi, quando questi studi, come mi preannunciano, saranno pubblicati.

Il quaderno del confino

LORENZO MONDO

Le lettere di Pavese dal confino di Brancaleone (che costituiscono un *unicum* nella sua corrispondenza per estensione e compattezza) si prestano a diverse possibilità di lettura. A un primo livello si impone ovviamente la testimonianza biografica: peraltro arricchita e metabolizzata dalle successive rivelazioni e ricerche. Sicché oggi risultano più fruttuosi sia il raffronto del quaderno con gli altri scritti coevi, o comunque ispirati all'esperienza di Brancaleone, sia l'assunzione delle lettere ad una autonoma prova di stile. Va da sé che tutti questi motivi e occasioni sono saldamente intrecciati, ma proverò per comodità di esposizione a distinguere i tre piani di lettura.

L'importanza del quaderno per ricostruire gli accadimenti esteriori, anche quelli velati a suo tempo dal riserbo dello scrittore, dall'opportunismo degli esegeti, è indiscutibile ma ormai accertata. Vale soltanto la pena di lumeggiarne qualche tratto. Già in una lettera del 5 agosto 1935 alla sorella Maria, Cesare chiede una provvigione di libri (un *leitmotiv* che ricorre in tutto il periodo del confino) insieme alle irrinunciabili pipe. Chiede anche un paio di mutandine rigorosamente "nere" per fare il bagno e una cuffia per proteggersi dalle nevralgie.

Alloggia provvisoriamente all'albergo Roma, prima di trasferirsi in una povera stanza d'affitto. Subito dopo, il 7 agosto, pensa alle poesie di *Lavorare stanca*, che stanno per essere pubblicate nelle edizioni di «Solaria». Chiede al direttore Alberto Carocci quando usciranno, suggerisce di escludere *Generazione* che, per le sue implicazioni politiche, potrebbe comprometterlo. L'8 agosto – si tenga conto di questa serrata scansione – fa istanza al Ministero dell'Interno perché gli venga corrisposto il sussidio previsto dalla legge non avendo a Brancaleone la possibilità di mantenersi. Impostate le linee della sua strategia in vista di un lungo soggiorno (è stato condannato a tre anni), dopo essersi preoccupato del cibo spirituale e materiale, comincia a

guardarsi intorno. Avverte la presenza di gente buona, premurosa, e in pochi tratti ne coglie i costumi pittoreschi. Dice di essere il solo confinato. In realtà, sappiamo (grazie alle accurate ricerche di Gianni Carteri) che ce n'erano altri cinque. Forse Pavese, nei primi giorni, non poteva saperlo, e successivamente non ne fece cenno per prudenza (solo nel romanzo *Il carcere* introdurrà un anarchico che abita nella parte alta del paese, una componente di quel disagio che sfocerà nel dittico di *Prima che il gallo canti*). Così, nelle lettere, non parla dei rapporti che ebbe con varie persone del luogo e dei brevi spostamenti che gli furono concessi. Secondo una testimonianza di Mario La Cava, arrivò a Bovalino e lui stesso lascia intendere di essere stato a San Luca («… sono a pochi chilometri dal paese di Corrado Alvaro. Ma lo preferivo nei libri»). Oltre alla sorella Maria, vera figura tutelare, intrattiene rapporti privilegiati con il professore Augusto Monti, che gli è stato maestro di scuola e di vita, e con Mario Sturani, il compagno della prima giovinezza con il quale ha stretto una forte fratellanza d'arte (non può scrivere a Massimo Mila, che gli è altrettanto caro ma è stato arrestato come Pavese il 15 maggio e si trova in carcere). Quanto a Tina, alla quale indirizza una straziata dichiarazione d'amore che vorrebbe atteggiarsi a virile stoicismo, sarà un'ombra sempre invocata ma riluttante, sfuggente («non penso ad altro»). Si attende che legga le sue poesie, vorrebbe poterle dire «che di tutte vale qualcosa soltanto quella intitolata *Dopo*». È la poesia, del '34, ispirata a un convegno d'amore, alla quale si affida come se fosse un talismano (quella che comincia: «La collina è distesa e la pioggia impregna in silenzio»). Pavese allude più volte alla «sciocchezza che non ha nome», il malinteso al quale deve la sua condanna (ha prestato il suo recapito alle lettere di un antifascista che proprio a Tina erano destinate). Nell'eco di un sostanziale disimpegno dalla politica, apprendiamo che è stato iscritto al partito fascista (sia pure per poter insegnare nelle scuole pubbliche). Dopo l'arresto è stato espulso per ignominia, sicché ora chiede alla sorella di restituire alla federazione tessera e distintivo. E, sia pure di malavoglia, si piega a chiedere ripetutamente il condono a Mussolini.

Questa la cornice essenziale delle lettere. Meno esplorati e meno vulgati i riferimenti al suo impegno creativo ispirato non solo occasionalmente dal soggiorno calabrese. Innanzi tutto le poesie. A Bran-

caleone ne compone sedici, cinque delle quali faranno in tempo a confluire nella prima edizione di *Lavorare stanca*. Le lettere danno soltanto i titoli, ma leggendole si trovano precisi rimandi a situazioni ed emozioni documentati nelle missive. Scrive, ad esempio, nel suo primo approccio alla realtà di Brancaleone, con sguardo sgombro da pregiudizi: «Che qui siano sporchi è una leggenda. Sono cotti dal sole. Le donne si pettinano in strada, ma viceversa tutti fanno il bagno. Ci sono molti maiali, e le anfore le portano in bilico sulla testa. Imparerò anch'io e un giorno mi guadagnerò la vita nei varietà di Torino». Nella poesia *Donne appassionate* saranno «le scure ragazze» a bagnarsi nel mare ed a ritrarsene, in una vaga aura stregonesca, per paura di essere sghermite dalle alghe sepolte. Il motivo dell'anfora, ricomposta in una grazia da vaso attico, compare nelle *Parole del politico*: «Belle fino le donne dall'anfora in capo – ulivigna, foggiata sulla forma dei fianchi – mollemente…». In *Tolleranza*, centrata sulla figura della prostituta venuta da fuori (che ispirerà un capitolo del romanzo *Il carcere*) troviamo «la pioggia scoppiettante sui molti bracieri», ventilati dalle donne del paese quasi per esorcizzare la presenza nefasta della straniera (e con il braciere, il suo fuoco e il suo fumo, combatte anche Pavese, per di più afflitto dall'asma, in una gustosa lettera). In *Paternità*, «l'uomo solo davanti all'inutile mare... che sa tutto il tedio del mare», sembrerebbe rispondere a una certa disaffezione espressa dalle lettere nei confronti appunto del mare («La spiaggia è sul Mar Jonio, che somiglia a tutti gli altri e vale quasi il Po»; «Il mare, già così antipatico d'estate, d'inverno è poi innominabile: alla riva, tutto giallo di sabbia smossa; al largo, un verde tenerello che fa rabbia. E pensare che è quello d'Ulisse: figurarsi gli altri»). Questo Pavese protestatario non va preso alla lettera. Ad esempio, nella poesia *Lo steddazzu* il mare lenisce con il suo «sommesso sciacquio» l'irruzione di un'alba «in cui nulla accadrà». È facile rilevare, in altre parole, che lo spunto impressionistico o deliberatamente polemico-malinconico delle lettere viene utilizzato nelle poesie per dare l'idea di un mistero naturale, insieme marino e tellurico; per elaborare una immagine di stuporosa, donnesca eleganza; per esprimere una solitudine che unisce la sorte della prostituta a quella del confinato. Una solitudine che accenna perfino a diventare cosmica («Pende stanca nel cielo una stella verdognola, sorpresa dall'alba». È un passo della poesia *Lo steddazzu*

di cui, nell'immagine e nel sentimento, si ricorderà il romanzo: «nell'ombra saliva dal mare come un alito che accompagnava il vacillio delle stelle»). Ho segnalato i contatti più evidenti tra il vissuto delle lettere e le poesie. Ben più ricco sarà il recupero nel romanzo, per quanto sia stato scritto anni dopo, tra il '38 e il '39. Basti rammentare, come riferimenti puntuali sul respiro dello sfondo, il capitolo già citato sulla puttana di passo o la figura del vagabondo che la moglie ha tradito e piantato (scriveva in una lettera: «Abbiamo qui un pezzente, certo Ciccio – un tempo primo cameriere a Reggio – dagli occhi vivissimi e faccia ricciuta da negus. Da sei anni è matto, dorme per terra e le elemosine le spende tutte in fumo e vino»).

Ma, se vedo bene, più sostanziosa, anche se può passare inavvertita, è la rispondenza tra le lettere e il romanzo. Si tratta di una intuizione che va ben aldilà delle schegge impressionistiche, dei reperti del colore locale. Ho ricordato che nei primi giorni osserva con curiosità gli abitanti di Brancaleone. Più avanti non mancherà di commuoversi, con la consueta bruschezza, per le «pie donne» che compiangono la sorte del confinato, tanto più amara nelle festività natalizie passate lontano da casa. E il Pavese poeta si curverà, con apprezzamento, su qualche tratto di melopea vernacolare. Ma si ribella, con un fare scanzonato che maschera l'irritazione, a Mario Sturani che cerca di confortarlo parlandogli delle possibili risorse poetiche offerte dalla Magna Grecia. La curiosità, l'umana simpatia per quel Sud estremo, urtano contro una sostanziale alterità. Ribatte di sentirsi «un Odisseo, senza Circe, che sospira il dolce ritorno», non in un'isola mediterranea, ma nella città in cui pulsa la vita moderna. Incidentalmente, a proposito di grecità, confida a Monti che sta studiando per la terza volta il greco. Traduce Omero, Platone, Lisia e Sofocle, ma non vuol darla vinta al professore, proclama che si tratta di una detestabile lingua morta. Sembrerebbe trasferire su altri binari la polemica sulla vanità, sulla irrecuperabilità – in senso artistico e umano – dell'esilio. Ma nella lettera del 27 dicembre a Maria, tra le sue più belle, si avverte una svolta, dovuta a un cambiamento di umore, a una riflessione più matura e arresa. In questa, che definisce «la lettera della serenità», torna a parlare dell'umanità di Brancaleone: «La gente di questi paesi è di un tratto e di una cortesia che hanno una sola spiegazione: qui una volta la civiltà era greca. Persino le donne che, a ve-

dermi disteso in un campo come un morto, dicono "Este ù confinatu", lo fanno con una tale cadenza ellenica che io mi immagino di essere Ibico e sono bell'e contento». E ancora:

> Fa piacere leggere la poesia greca in terre dove, a parte le infiltrazioni medioevali, tutto ricorda i tempi che le ragazze 'udreuoùsai' si piantavano l'anfora in testa e tornavano a casa a passo di cratère. E dato che il passato greco si presenta attualmente come rovina sterile – una colonna spezzata, un frammento di poesia, un appellativo senza significato – niente è più greco di queste regioni abbandonate. I colori della campagna sono greci. Rocce gialle o rosse, verde chiaro di fichindiani e agavi, rosa di leandri e gerani, a fasci dappertutto, nei campi e lungo la ferrata, e colline spelacchiate brunoliva. Persino la cornamusa – il nefando strumento natalizio – ripete la voce tra di organo e di arpa che accompagnava gli ozi di Paride…

(Si noti la presenza di quegli appellativi – verdechiaro, fichindiani, brunoliva – che tradiscono la consuetudine con Omero e i suoi raddoppiamenti lessicali). È un brano che, proprio perché interrompe la deriva ludica del discorso, sembra acquistare una diversa responsabilità. Pavese ha tutta l'aria di fare pace, non soltanto con la lingua greca, ma con quanto di ellenico affiora dal substrato calabrese.

A questo punto, prende a ronzarmi nella memoria una figura del romanzo *Il carcere*, la servetta Concia. È quella che più accende la fantasia di Stefano, il protagonista, che lo risarcisce in parte della solitudine e rimuove il rimorso che prova per la sua egoistica chiusura nei confronti del prossimo (Elena che gli concede materna, senza nulla chiedere, le sue mature grazie; l'altro confinato che inutilmente cerca di corrispondere con lui). Questa ragazza spregiata da tutti, cammina «con passo scattante e contenuto, quasi una danza impertinente, levando erta sui fianchi il viso bruno e caprino con una sicurezza ch'era un sorriso». Concia si impadronisce dei pensieri e delle sensazioni di Stefano. Lisciandosi i fianchi magri, pensa a quelli della ragazza. La riconosce nelle curve sensuose dell'anfora che ha il colore carnicino di una «guancia esotica» e versa un'acqua dal sapore di terra. Perfino lo scuro tabacco con cui inzeppa la pipa e lo scarlatto dei gerani sentono di lei. È assimilata, con erotico eufemismo, alla quaglia abbattuta dall'amico Giannino. Al culmine di una serie di appros-

simazioni, Concia esibisce la natura ancipite della capra e di un'arcaica scultura fittile. Certo è indizio di disimpegno etico, di corruzione, ma è anche, per la tipica ambivalenza pavesiana, una seducente proiezione mitica, quella consentita dalla desolazione di una terra che pure fu Grecia. Non c'è mortificazione che comprometta la sua impassibilità, quella di una pur degradata ninfa ctonia. E la sua sopravvivenza è più forte, viene da più lontano di «una colonna spezzata, un frammento di poesia, un appellativo senza significato»: tutti relitti a cui, in qualche misura, si apparenta. Su questa strada, d'altronde avviata con le poesie agresti di *Lavorare stanca*, Pavese, com'è noto, andrà molto lontano, fino ai *Dialoghi con Leucò*. Dove puntino i suoi più forti interessi lo rivela, con quel titolo flagrante, la poesia *Mito*, scritta a Brancaleone, anche se si stenta abitualmente a ricordarlo perché fu pubblicata soltanto nell'edizione definitiva di *Lavorare stanca*, nel 1943. Una poesia che esprime la nostalgia del giovane dio («non saprà più dov'erano le spiagge di un tempo») per la perduta infanzia di se stesso e del mondo. Nel diario che prende a scrivere proprio a Brancaleone, siamo colpiti ancora una volta da una citatissima annotazione: «Questa sera sotto le rocce rosse lunari, pensavo come sarebbe di una grande poesia mostrare il dio incarnato in questo luogo». Una operazione impossibile, prosegue Pavese, perché quelle rocce «non riflettono nulla di mio, tranne uno scarno turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia. Se queste rocce fossero in Piemonte, saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro un significato». Ma si direbbe che, ad onta della premesse psicologiche e teoriche, sia pure astraendo dalle «rosse rocce lunari», Pavese nel *Carcere* abbia affrontato la scommessa: di incarnare oscuramente il mito in una terra aliena.

Va rilevato, di passata, che nel romanzo esiste, rispetto alle lettere, una divaricazione. Sappiamo che *Il carcere* avrebbe dovuto intitolarsi originariamente *Memoria di due stagioni*. Un titolo, tutto sommato, inspiegabile. Ci si poteva magari attendere che una stagione si riferisse alle esperienze del protagonista nella sua innominata città del Nord. Ma il continuo, seducente, richiamo a quella che nelle lettere si chiama Torino, è venuto a mancare. Questa amputazione del passato, compresa la condanna per una colpa che rimane misteriosa, rappresenta oggettivamente un limite; ma la concentrazione sul mon-

do dell'esilio finisce per allargarne il senso, quasi il tentativo di murare Stefano in una più aspra, esistenziale solitudine.

Il quaderno del confino, al di là delle esigenze pratiche e comunicative, può essere letto tuttavia come un esercizio di stile. Sappiamo che Pavese dall'età di sedici anni aveva cominciato a conservare le minute delle sue lettere. Come ho già avuto occasione di dire altrove (in Cesare Pavese, *Vita attraverso le lettere*) le scriveva in primo luogo per sé, per «scoprirvi le tracce frastagliate di un destino; ma per quel tanto di esibizione che si trova al fondo di ogni narcisismo, egli scriveva anche per accreditare presso gli altri l'immagine che andava costruendo di sé. Il suo diventa così un diario in pubblico, sia pure nutrito dei succhi e fermenti della più gelosa intimità. E tanto più imperiosa è questa esigenza, in quanto l'arte costituisce la suprema scommessa della sua vita: Pavese ha bisogno di uscire allo scoperto per impegnare maggiormente se stesso, di esibire le avare riuscite, di cogliere nell'assenso degli amici il presagio di una poesia che si fa anche attraverso le lettere». Il discorso, beninteso, vale specialmente per gli anni dell'esordio, delle sue tenzoni poetiche con l'amico Sturani. Ma questo *habitus* dura nel tempo, anche nelle lettere dal confino. È lui stesso a esprimere il suo bisogno di scrittura rivolgendosi ai suoi interlocutori letterari, Sturani e Monti. Il professore, riferendosi all'effusione delle sue smanie e querele, gli dà del "commediante": «se non mi restasse almeno il conforto di recitare una parte, mi sarei già trucidato da un pezzo». Più esplicita la risposta a Sturani, che gli rimprovera un atteggiamento insofferente e astioso che sfiora la mania di persecuzione: «Non capisci che mi diverto? Tanto ridendo, tanto lamentandomi? E che qualunque cosa scriva, è per me sempre materia di piacere? E che se dovessi scrivere esclusivamente per dare notizie, non mi scomoderei nemmeno?». In effetti, per ogni situazione o stato d'animo, anche il più doloroso, adotta come ubbidendo a una seconda natura un filtro letterario. Nel racconto della sua traduzione in manette da Roma a Brancaleone fa ironicamente appello alla letteratura risorgimentale: «A Sapri, pernottamento senza la spigolatrice» (e prima, dal carcere di Regina Coeli, aveva fatto il verso al Pellico delle *Mie prigioni*: «In questa prigione non manca niente. C'è persino un ragno che conto di addomesticare, e, se Dio vuole che ci resti, quest'estate acchiappargli le mosche. Fra poco coltiverò una pianticella sul davanzale»). Si identifica con altri poeti esiliati per

un fallo amoroso, travolti da tempestosi amori, come Ovidio, Saffo o Ibico. Si sente simile a Giobbe che, vittima della sfortuna, viene per di più giudicato severamente dai familiari. Legge Shakespeare o Isaia, e «a questi Mani dedico l'anima feroce». Il «guerresco bacile di rame», il braciere con sui si trova a lottare per scaldarsi senza affumicarsi, diventa un arnese da poema eroicomico (come il Flit o la Fulminatrice con cui insegue gli scarafaggi). Ma è l'impronta stilistica che soprattutto si impone nelle lettere più "scritte": il tono distesamente ludico che trapassa in tetro umorismo, la parodica sostenutezza che si apre alla contaminazione goliardica o gergale, l'autoironia che cede alla lamentazione irosa o litaniante.

La completezza delle lettere da Brancaleone, la suggestione stessa del quaderno che le custodisce in esclusiva, invita a considerarle inoltre come un libro unitario. Dove si impone il contrappunto delle due stagioni accennate. La stagione torinese, segnata da un amore impervio e svanente nella lontananza, dal senso forte dell'amicizia che si prolunga in una piccola bohème, anche questa irrecuperabile; dal mito alternativo della città moderna, esemplata nei dipinti futuristi di Sturani, con il cinema, i libri americani, le vogate sul Po inseguendo una domestica Balena Bianca. E la stagione di Brancaleone, intormentita dall'isolamento e dal rimpianto, che soltanto i libri riescono a lenire, insieme a un rivolo di poesia, a nuove immagini e impressioni da affidare alla memoria complice. Fanno capitolo a sé in queste lettere certi interni borghesi, abitati da parenti di Torino, in primo luogo la sorella, e da conoscenti vari: tutto un mondo assettato e perbene che esorta Cesare alla rassegnazione, alla docilità, alla saggezza, al rientro nei ranghi, e che lui si adopera a scandalizzare per divertimento, per rabbia, per una vena di capriccioso sadismo. Nel contesto, perfino i telegrammi acquistano un senso, con la loro perentorietà, con gli stacchi brucianti della sofferenza e del disincanto. Incalzanti quelli che chiedono notizie della "signorina" che si è fatta muta. Fino al telegramma del 17 marzo 1936: «Inutile appoggiare domanda. Niente da fare». Si riferisce questa volta al condono (che risulterà invece imminente) ma sembra allungare l'ombra dello scacco, di una delusione più fonda, ben oltre l'esperienza confinaria. E qui si chiude quello che, con qualche azzardo, possiamo definire il romanzo epistolare di Cesare Pavese.

Leggere classici al confino

ANTONINO ZUMBO

Lo scaffale della 'biblioteca' dei classici greci e latini di Cesare Pavese al confino di Brancaleone Calabro (5 agosto 1935-15 marzo 1936)[1] è ricostruibile dalle lettere da lui spedite da questa località[2], a partire dalla missiva alla sorella del 5 agosto 1935[3], con la quale, omettendo ogni convenevole di cortesia, perentoriamente così si esprime: «Cara Maria, ho subito bisogno di una cassetta coi libri, per la cassetta e per i libri». Segue immediatamente la lista: "LIBRI MIEI", ben tredici (W. Shakspeare – *in primis* –, J. Milton, F. Rabelais, A. Chenier, Doni, Vocabolari inglese e francese), tra i quali ai punti «10. Le *Odi* di Orazio (un vol. non legato, con fregi in bleu, e molte note nelle pagine. Al primo piano in alto, tra i libri della scuola) […] 12. *Bucoliche e Georgiche* di Virgilio (un volumetto sottile sottile, ed. Paravia, foderato in carta bianca, con ricalcato il titolo a penna, nel mucchio degli autori latini) […]». E ancora tra i 'libri da comprare': «Virgilio, *Eneide* (Testo e Commento del Lipparini) Collezione Romana – 3 voll., Rohde, *Psyche* ed. Laterza». Desidera an-

[1] Sul confino di Pavese, minuzioso ed informato G. NERI, *Cesare Pavese in Calabria*, Belvedere (CS), Grisolia, 1989, e E. ROMEO, *La solitudine feconda – Cesare Pavese al confino di Brancaleone (1935-1936)*, Cosenza, Progetto 2000, 1989. Cfr. anche G. CARTERI, *Al Confino del mito (Cesare Pavese e la Calabria)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1991; G. CARTERI – G. NAZARIO, *I gerani di Concia. Cesare Pavese e la Calabria: tra poesia e mito*, Soveria Mannelli, Cittàcalabriaedizioni, 2005.

[2] *Cesare Pavese. Lettere 1926-1950*, I, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966, 268-341 (d'ora in poi: *Lettere 1926-1950*, I). Una diligente compilazione per elenco dei classici greci e latini e di altre opere richiesti e/o citati da Pavese nelle lettere dal confino si legge per cura di G. NAZARIO, *La biblioteca del "Confinatu"*, in G. CARTERI – G. NAZARIO, *I gerani di Concia...*, 65-87. Ma per una sistemazione cronologica delle sue traduzioni dei classici greci dal confino (e oltre), accuratamente riscontrata con autografi e manoscritti pavesiani fondamentale è A. DUGHERA, *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni, 1992, 13-35.

[3] *Lettere 1926-1950*, I, 269-70. Una nitida e meritoria riproduzione della lettera in G. NAZARIO, *La biblioteca...*, 84-87.

che «un *dizionario* latino decente da leggere i classici», per il quale invita la sorella a consultarsi "col professore o con sua figlia". Classici latini dunque, l'Orazio delle *Odi* e il Virgilio 'bucolico e georgico', che sono nella sua libreria, *Eneide* da comprare, assieme ad un classico dello studio del pensiero antico, nella traduzione italiana, *Psyche* del Rohde[4]. Necessita di uno strumento, evidentemente indispensabile «un dizionario latino decente da leggere i classici», per il quale vale il consiglio del suo professore o della figlia[5]. Nel seguito della lettera si ribadisce l'urgenza di avere i testi indicati. Nessuna richiesta di testi greci. Nella successiva del 9 agosto 1935, sempre alla sorella Maria[6], nella quale descrive la sua traduzione a Brancaleone, lamentando di essere passato col buio a Paestum, e di non aver avuto la soddisfazione di vedere i templi greci, tratteggia le usanze del paesino di destinazione, notando tra l'altro che qui «le anfore si portano in bilico sulla testa».

E nel *post scriptum* (p. 274) chiede tra i libri suoi che gli siano mandati «tra le grammatiche i due volumi del Rocci, *Grammatica Greca* e *Esercizi Greci*. Poi un volume: Nozari (?), *Il dialetto omerico*[7]. E finalmente, il *Vocabolario italiano-greco*, verde, rilegato. Ancora: *Forme verbali greche* del Pechenino».

Si tratta, come si vede di strumenti primari per l'apprendimento e l'esercizio linguistico, accompagnati da testi di supporto, di ausilio, più o meno nobili. Richiede il loescheriano Nazari, ma anche il meno nobile repertorio delle forme vebali greche del Pechenino che ancora gli studenti della mia generazione consultavano di nascosto durante la prova scritta di greco. Il tutto è indizio di una conoscenza elementare della lingua greca, della voglia di impadronirsene attraverso stru-

[4] Per i classici latini e greci si tratta di edizioni scolastiche, mentre di rilievo è la richiesta di E. ROHDE, *Psiche. Culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci*, tr. it. a cura di E. Codignola e A. Oberdorfer, I, Bari, Laterza, 1914, II, *ivi*, 1916.

[5] Augusto Monti e la figlia. Per quanto riguarda i rapporti fra Pavese e il 'Professore', cfr. A. DUGHERA, *Monti e Pavese: storia di un'amicizia attraverso le lettere*, in *Tra le carte di Pavese...*, 49-103.

[6] *Lettere 1926-1950*, I, 273-74.

[7] Impreciso (e col dubbio) il ricordo dell'autore e lievemente impreciso anche il titolo: trattasi del classico 'sussidio omerico' loescheriano di O. NAZARI, *Dialetto omerico. Grammatica e vocabolario*, Torino, Loescher, s.d.

menti di base e non disdegnando ausilii che veicolavano una pronta soluzione di eventuali difficoltà.

Ma in questo 'ritorno al classico' pavesiano si ha testimonianza di un repentino cambiamento, come prova la lettera alla sorella Maria del 24 agosto 1935[8]: «Quanto ai libri nuovi, hai fatto bene a non prendere *Psyche*. Costa troppo. Non lo voglio più. Nemmeno l'*Eneide*, se sei ancora in tempo, non prenderla». Al di là della perentorietà, il rifiuto del saggio rohdiano è forse indizio di una riconosciuta inutilità della lettura di un testo difficile che presupporrebbe una conoscenza dei testi originali dal Nostro non perfettamente posseduta, così come l'invito a non acquistare l'*Eneide* significherebbe la professione di un disinteresse per il latino, come si potrebbe pensare dalla lettera ad Augusto Monti dell'11 settembre 1935[9], quando, dopo aver rilevato «qui i paesani mi hanno accolto molto umanamente, spiegandomi che del resto si tratta di una loro tradizione e che fanno così con tutti», dà uno schizzo della sua giornata tipo: «Il giorno lo passo 'dando volta'. Leggicchio, ristudio per la terza volta il greco […]», per poi invece affermare «Capisco molto meglio gli scrittori del secolo di Augusto e non dò più così a vanvera il titolo di buffone a Ovidio. Naturalmente scrivo *ex ponto* le mie [sic!] *Tristia*». Il suo interesse per gli autori latini si ferma a quelli dell'età augustea (aveva richiesto Orazio e Virgilio), rivaluta Ovidio perché poeta esule al par suo, che scrive dal Ponto quei *Tristia* che ora egli scrive *ex ponto* (p minuscolo!), da un paesino di mare, ma *tristia* come quelli del poeta latino.

E ancora, riguardo l'invio dei libri, «accetto qualunque cosa, anche a caso, (ma specialmente classici latini e greci)», magari attingendo alla lista inviata alla sorella. Un parentesi: forse solo in questa lettera si trova esplicita menzione di Corrado Alvaro: «E finalmente sono a pochi km dal paese di Corrado Alvaro. Ma lo preferivo nei libri». Ogni valutazione di questo giudizio sul paese di Alvaro appare inficiata dalla condizione del piemontese confinato in un Sud che sente del tutto a lui antropologicamente estraneo. Almeno in questa fase del confino.

[8] *Lettere 1926-1950*, I, 278.
[9] *Ivi*, 281.

Il rifiuto, il rigetto per la nuova residenza si sente tracimare nella lettera a Mario Sturani del 20 settembre 1935[10]: «In secondo luogo date prova di scarso *bon goût* a parlarmi di poesia. Voi sapete per avermi aiutato nel trasloco che l'Elicona è ormai solo sulla collina di Torino (e le ninfe fanno il bagno nel Po e Diana va a caccia sui corsi e il Partenone è la torre Littoria). Come potete quindi parlarmi di ispirazione in terra d'esilio; o di Magna Grecia, quando di magne io non conosco che le note vostre (votres très bien connues) ispiratrici?». Sono le parole a 'double face' di uno che è fresco di lettura di classici, ma inserito in un contesto ambientale che di classico sembra non avere più nulla. Di conseguenza, più oltre egli, rivolgendosi alla moglie dello Sturani, dà sfogo ad un'amara ironia: «Lei vede in me un miserabile esempio della volubilità della femmina Fortuna. Un Odisseo, senza Circe, che sospira il dolce ritorno. Un Catullo cui morì il passero; un Cavaliere della Triste Figura, un Tristano sulla carretta».

Ma l'Omero non gli è ancora giunto se alla sorella Maria il 2 ottobre1935[11] lo richiede: «Mandami alla prima occasione (con le camice dalle maniche lunghe) i volumetti *miei* dell'*Iliade* e *Odissea* (verdi o bruni con Minerva sopra) in greco».

E tra le sue curiosità enumera ad Alberto Carocci, (lettera del 24 ottobre[12]) l'esegesi biblica, confermata dalla lettura di Isaia nella lettera del 29 ottobre[13] ad Augusto Monti, nella quale la memoria immediata della poesia omerica è evidente là dove afferma: «Se mi paragona ad Achille andiamo bene. Né oceanine, né tette giovano alla mia μῆνις, che ha questo di singolare: dorme magari una settimana e scoppia nel giorno del Signore, beneficiando dell'energia accumulata». E a proposito di libri – al pari del genero – «se anche lei volesse acquistar merito, mi mandi qualche greco. Qui ho trovato *Iliade I*, *Anabasi I*, *Lisia per l'invalido*, Sofocle *Edipo re*, e tutto ho tradotto o sto terminando di tradurre. Gradirei molto qualcosa della Palatina, o meglio ancora il *Convito* platonico, senza pregiudizio di altre cose, nel testo, commentati. Omero pare che me lo mandino i miei. Inutile

[10] *Ivi*, 286-87.
[11] *Ivi*, 289-90
[12] *Ivi*, 293.
[13] *Ivi*, 294.

dire che detesto il greco e chi l'ha inventato[14], trovo che è lingua morta, illogica e artificiosa, che specialmente l'Edipo è una menata da ammazzare un bue, ma tant'è: la nostra sorte è da affrontarsi con animo gagliardo e risoluto». Con chiusa da elegia guerresca!

Oggi possiamo leggere la risposta del Monti a questa richiesta. Trattasi di una cartolina postale dell'8 novembre[15], nella quale il professore concorda con l'allievo nel giudizio su Sofocle: «Anche a me Sofocle, quando lo lessi la prima volta, fece codesta impressione d'insopportabilità: tranne che nel *Filottete*: sai, quello là, quell'eroe greco, abbandonato nell'isola, con nessun'altra compagnia fuor di quel male al piede, feroce, che di quando in quando torna a morderlo; e Filottete, in cospetto del mare innavigato, intona la monodia stupenda: "da un piede, da un piede – vado zoppo – e dall'altro… ecc.". Te la manderò, col resto che mi chiedi, ed altro in soprappiù, appena sarò a Torino». E in chiusa, con paterna ironia: «Voglimi bene: chè io te ne voglio tanto, nonostante il tuo cattivo carattere: ma forse è solo una maschera (*othòne* in greco, e in latino *persona tragica*)». I testi annunciati dal Monti vengono spediti, come testimoniato da una cartolina postale dello stesso del 5 dicembre[16]: «mando un po' di greco. *Antologia*, *Simposio*, ed *Elettra* Euripidea, commentati, difficile trovarli: ma cercherò [...]. Di quel che ti mando l'unico che mi preme riavere poi è quel volumetto delle *Coefore*, per via della dedica del commentatore. Gli altri non mi servono più».

La risposta di Pavese alla ricezione dei testi richiesti il 29 ottobre è del 12 dicembre[17]: «Caro Monti, ho atteso l'arrivo dei testi annunciati dalla cartolina dell'8 novembre per rispondere [...]. Stamattina ho avuto il pacco contenente: Sofocle: *Filottete* e *Elettra*, Platone: *Fedone* e *Critone*, Eschilo: *Coefore*; e *Antologia* del Cammelli[18]». Ma si avverte un fastidio, quasi una saturazione: «Gran fantasticare su quel

[14] «Pavese aveva imparato il greco da autodidatta nell'estate del 1926, terminati gli esami di maturità»: così A. DUGHERA, *Monti e Pavese...*, 69.

[15] *Ivi*, 79.

[16] *Ivi*, 80.

[17] *Lettere 1926-1950*, I, 309.

[18] Si tratta di *Antologia lirica greca: poeti elegiaci, giambici, melici, con odi scelte di Bacchilide e di Pindaro*, testo greco/versione latina e note di G. Cammelli, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1924[2] (giunta alla quinta edizione nel 1929).

“qualcos’altro” che deve fare “per me”: magari vuol dire semplicemente un’altra serqua di scocciatori nati in Grecia: io però mi ostino a interpretarlo nel più radicale e lusinghiero dei sensi». E ancora: «Ho apprezzato lo squarcio su Filottete [...], ma quanto all’*othòne* il mio dizionario spiega ‘pannolino da servire alle donne’. Ho capito però egualmente e, come già scrissi al genero suo, me ne tengo di sapere a tempo e a luogo indossare la persona tragica. Dato che così ci si libera, si produce la catarsi, avviene la contemplazione e si gode. Come a vomitare insomma».

Ma Omero era da tempo richiesto con insistenza, come dalla lettera alla sorella Maria del 29 ottobre[19]: «Mandatemi Omero». La principale sua attività nel tedio della vita a Brancaleone è ancora la traduzione dal greco (lettera del 5 novembre all’amico Adolfo Ruata[20]): «Esercito il più squallido dei passatempi: acchiappo mosche, traduco dal greco […]». Un’eco di letture epiche si riscontra nella descrizione del braciere (alla sorella Maria, 19 novembre[21]): «Costretto dal freddo ho adottato il *braciere*: si tratta di un guerresco bacile di rame munito di maniglie, in cui si mette cenere e, al centro, brace, poi si poggiano i piedi su un orlo, di legno che corre tutt’intorno, e si passa la sera». Fin qua descrizione del «guerresco bacile». Ma ecco il tuffo nel quotidiano: «L’ho adottato con una differenza. Costando troppo il bacile di rame, ho preso un catino di scarto, l’ho riempito di cenere e vi brucio carbonella comprata al mezzo-chilo».

Evidentemente la sorella non ha compreso bene o ben ottemperato alla richiesta perché, sempre riguardo Omero, nella lettera del 20 novembre[22] le scrive stizzito: «Invece di interessarvi alle calze e ai condimenti calabresi, leggete bene quello che scrivo: Omero ve lo chiedevo *in greco*, in tanti volumetti separati che sono nel mio scaffale. Quei due libracci bleu sono inutili». Vale la pena soffermarsi un attimo su questa precisazione, poiché pare evidente che i volumetti chiesti da Pavese dovessero corrispondere ad altrettanti libri di Omero commentati e che i libracci bleu altro non sarebbero se non due traduzioni, ai suoi fini contingenti perfettamente inutili.

[19] *Lettere 1926-1950*, I, 296.
[20] *Ivi*, 299.
[21] *Ivi*, 302.
[22] *Ivi*, 304.

Ancora la lettura di Omero sta dietro la notazione contenuta nella lettera all'amico Sturani del 27 novembre[23] e che riguarda il mare: «Il mare, già così antipatico d'estate, d'inverno è poi innominabile: alla riva, tutto giallo di sabbia smossa; al largo un verde tenerello che fa rabbia. E pensare che è quello d'Ulisse: figurarsi gli altri».

Ed è con lettera del 15 dicembre[24] in risposta a due cartoline postali del Monti del 5[25] (e 8) dicembre, che Pavese invita il professore a non scomodarsi a cercare *Simposio* e *Coefore*[26]: «Per ora ho da lavorare un anno sul ricevuto». Al momento lo scaffale dei classici greci (si badi bene: tutti greci), è pieno. E sul finire del 1935 (lettera a Carocci del 27 dicembre[27]) Pavese afferma «Io mi annoio molto e ritorno al greco, traducendo tutto il giorno Omero [che nel frattempo la sorella ha provveduto a mandargli] e Platone», poeta e prosatore greci per eccellenza.

Ma nello stesso giorno scrive alla sorella Maria «la lettera della serenità», come egli la definisce, dando una lettura antropologica del luogo e della gente tra cui è venuto a trovarsi e dimostrando di aver maturato in qualche modo *in situ*, proprio attraverso l'esperienza, la lettura e l'esercizio versorio di pochi (ma significativi) classici, il proprio giudizio. Vale la pena riprodurre la missiva e chiosarla:

> Cara Maria,
>
> questa è la lettera della serenità. Io ormai mi sono abituato alla fortuna e lascio che passino i giorni, come chi è già bagnato lascia che lo investa la pioggia. Mi sono abituato all'asma, alla solitudine, all'incertezza: vivo – se voglio (a parte il fumare) – con tre lire al giorno, sgranocchio i ricordi come pomigranati[28] e penso che poteva andarmi peggio.

[23] *Ivi*, 305.

[24] *Ivi*, 309.

[25] Pubblicata (e seguita da quella dell'8) da A. DUGHERA, T*ra le carte di Pavese...*, 80.

[26] L'invito a 'non cercare' le *Coefore* (in verità contenute nel 'pacco' e ricevute, come – vd. *supra* – il 12 dicembre) sembra essere un *lapsus memoriae* (o *calami*), di fronte alla difficoltà prospettatagli dal Monti nella cartolina postale dell'8 dicembre di poter reperire commentati *Antologia* [la *Palatina* o quello che della *Palatina* è contenuto in Cammelli?], *Simposio* ed *Elettra* di Euripide. In effetti dalla lista delle richieste e dei testi inviati manca solo il *Simposio* platonico, 'surrogato' da *Critone* e *Fedone*.

[27] *Lettere 1926-1950*, I, 319.

[28] 'Pomigranati' è una neoformazione pavesiana derivante dalla sua assoluta fedeltà alla lettera nel riproporre pedissequamente composti epici, sulla quale cfr. A. DUGHERA, *Tra le carte di Pavese...*, 31.

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. Persino le donne, che a vedermi disteso in un campo come un morto, dicono «Este u' confinatu», lo fanno con una tale cadenza ellenica[29] che io mi immagino di essere Ibico e sono bell'e contento.

Ibico, se v'interessa, è un lirico corale del VI secolo a.C., nato proprio qui nel Reggino, ammazzato sulla strada maestra e autore di questo opportuno frammento[30]:

…E in primavera le mele
cotogne, irrigate dalle correnti
dei fiumi, dov'è delle ninfe
il giardino intatto, e le gemme delle viti,
cresciute sotto i polloni ombrosi
dei pampini, fioriscono; a me invece l'amore
in nessun tempo sopito, a quel modo che tra i fulmini
avvampa
la tracia tramontana, avventandosi da parte di Venere
con aride smanie tenebroso
sfegatato,
vigorosamente dalle fondamenta mi scuote
la ragione…[31]

Non bisogna dimenticare che costui girava, come un'anima persa, Magna Grecia e isole, per amore della pagnotta, che allora si chiamava ospitalità. Ebbene, ancora adesso questa gente è tale e quale e, se non il giardino delle ninfe, l'ospitalità è intatta.

Fa piacere leggere la poesia greca in terre dove, a parte le infiltrazioni medioevali, tutto ricorda i tempi che le ragazze ὑδρεύουσαι[32] si pianta-

[29] *Èste u cònfinàtu*: a tenere conto dell'accentuazione sembra un emistichio omerico!

[30] Traduzione rintracciata e riproposta per primo da F. MOSINO, *Cesare Pavese traduttore di Ibico*, «Calabria Sconosciuta», XII, 43 (gennaio-maggio 1989), 20, e puntualmente già registrata (anche se *ex silentio*) nella sua edizione di Ibico (*Ibico. Testimonianze e Frammenti*, a cura di F. Mosino, Reggio Calabria, Azienda autonoma soggiorno e turismo, 1966, 196, *s. v.*; D. LAJOLO, *Il 'vizio assurdo'. Storia di Cesare Pavese*, Milano, Il Saggiatore, 1964[5], 192-93).

[31] Di questa traduzione esistono due redazioni sulle quali cfr. A. DUGHERA, *Tra le carte di Pavese...*, 20.

[32] Questa forma così stampata è sicuramente errata. Un'ispezione del manoscritto darebbe con sicurezza la forma corretta ὑδρεύουσαι.

vano l'anfora in testa e tornavano a casa a passo di cratere. E dato che il passato greco si presenta attualmente come rovina sterile – una colonna spezzata, un frammento di poesia, un appellativo senza significato – niente è più greco di queste regioni abbandonate. I colori della campagna sono greci. Rocce gialle e rosse, verdechiaro di fichindiani e agavi, rosa di leandri e geranî, a fasci dappertutto, nei campi e lungo la ferrata, e colline spelacchiate brunoliva. Persino la cornamusa – il nefando strumento natalizio – ripete la voce tra di organo e di arpa che accompagnava gli ozî di Paride θεοειδής[33], quando sui pascoli dell'Ida mangiava il formaggio delle sue pecore e sognava gli amori di Ἑλένης λευκωλένου[34]

...ἐν κραναῇ νήσῳ μιγεῖσας...[35]
(congiunta seco lui su di un'isola sassosa)

Ricordo che, in mancanza di meglio, io, valendomi della mia efebica prestanza fisica, quest'estate mi denudavo – quant'è permesso dai regolamenti – il 'candido fiore del corpo'[36] sulla riva del mare e componevo, così, ellenici quadri, che i gerani della spiaggia non dimenticheranno tanto presto.

Insomma, credo nella metempsicosi e sono convinto di reincarnare Ibico, quello delle mele cotogne.

Diceva Saffo:

Tramontata è la luna
e le Pleiadi, è mezza
notte, è passata l'ora:
giaccio sola nel letto[37].

Io invece giaccio in compagnia di certi grilli, che l'umidità della stanza produce spontanea e il letto tenta al calduccio [...].

Se nella lettera Pavese afferma il mutato giudizio sul luogo di confino (ma non al punto da elogiarlo come luogo di villeggiatu-

[33] Epiteto di Paride in Omero, *Iliade*, 3, 16, 30, 37, *al.*

[34] Formula omerica al dativo in Omero, *Iliade*, 3, 121.

[35] Eco di memoria e adattamento di Omero, *Iliade*, 3, 445 νήσῳ δ'ἐν κραναῇ ἐμίγην φιλότητι καὶ εὐνῇ. Si noti la traduzione di μιγεῖσας a mezzo di lambiccata perifrasi.

[36] Sembra traduzione di Platone, *Simposio*, 183 e τὸ τοῦ σώματος ἄνθος.

[37] Traduzione da Saffo, fr. 168B Voigt (ma Pavese, naturalmente, come il frammento di Ibico, aveva davanti l'*Antologia* del Cammelli).

ra[38]!) e spiega il *modus vivendi* di quella realtà umana nella quale è stato coercitivamente catapultato come un portato storico-antropologico dell'antica civiltà greca, che ritrova tanto nella parlata locale, tanto nell'antico poeta Ibico al quale si rapporta e per omologia di condizione e per 'situazione' poetica 'opportunamente' evidenziata dal frammento tradotto, con sincerità, direi fanciullesca, esprime tutto il suo piacere *ora* di leggere la poesia greca in quella terra di antiche *hydrophoroi*, ricca di reperti archeologici e panicamente mediterranea, sentita e vissuta sulla memoria poetica del terzo libro dell'*Iliade*, circolarmente chiusa con l'identificazione con Ibico, antifrasticamente illuminata dalla bella traduzione del celebre frammento di Saffo.

Ed è proprio questo frammento, per un curioso ed analogico accidente, a legare Pavese ed Alvaro nella Calabria del mito. Corrado Alvaro, il cui paese natale Pavese riteneva preferibile nella lettura dell'opera alvariana che nella diretta autopsia, nella *Lunga notte di Medea*, alla fine del fitto dialogo tra Nosside, Medea e Layalè (Primo Tempo, Scena ottava) mette sulla bocca del 'Guardiano di notte' proprio i primi due versi del frammento di Saffo in semplice e tacita traduzione: «Tramontata è la luna e le Pleiadi! È mezza la notte». Una notte insonne per il 'confinatu', una notte tragica per la Medea di Alvaro, anche lei straniera in una terra non sua.

[38] Sulle infelici definizioni dei luoghi di confino o di internamento come «luoghi di vacanza» da parte di personaggi politici dell'oggi, vd. C. S. CAPOGRECO, *I campi del duce. L'internamento civile nell'Italia fascista* (1940-1943), Torino, Einaudi, 2004, 7-8.

Cesare Pavese: antifascismo, confino e nuova poetica

ANTONIO CATALFAMO

Io ho avuto l'opportunità di studiare l'opera di Cesare Pavese da un angolo visuale privilegiato. Dagli inizi del 2001 sono, infatti, coordinatore dell' "Osservatorio permanente sugli studi pavesiani nel mondo", costituito a Santo Stefano Belbo nell'ambito del "Centro Pavesiano Museo casa natale" (CE.PA.M.). Questo organismo si è assunto il compito di "monitorare" il panorama letterario internazionale per individuare nuovi studi sull'opera di Pavese. I risultati di tale monitoraggio sono stati veramente sorprendenti. È emerso che lo scrittore langarolo è studiato non solo nelle aree di tradizionale presenza ed influenza della cultura italiana (Francia, Germania, Inghilterra, Stati Uniti, America Latina), ma anche in Paesi culturalmente lontani dal nostro, come il Vietnam, la Macedonia, il Giappone, la Corea del Sud. In Vietnam sono state tradotte ben tre opere di Pavese (*La luna e i falò*[1], *La bella estate*[2] e *Il compagno*[3]), recentemente si è avuta addirittura una ristampa de *La bella estate*. La traduzione non è stata effettuata sul testo italiano, bensì su traduzioni in russo e in francese. In Macedonia, invece, il "prototesto" è quello italiano, sebbene ci fossero in precedenza traduzioni in serbo-croato, anzi la traduzione macedone è più fedele al testo italiano rispetto a quella in serbo-croato. Tutto ciò testimonia l'interesse sempre maggiore che circonda nel mondo l'opera pavesiana, che è stata studiata con i più svariati metodi critici e dai più diversi punti di vista.

Una gran mole di materiale è pervenuta, sin dalla costituzione, e continua a pervenire al nostro Centro e mi dà il privilegio di seguire l'evoluzione della critica da un angolo visuale più ampio. Personalmente credo che un'opera letteraria debba essere studiata utilizzando tutti

[1] C. PAVESE, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.
[2] C. PAVESE, *La bella estate*, Torino, Einaudi, 1949.
[3] C. PAVESE, *Il compagno*, Torino, Einaudi, 1947.

gli strumenti che il critico ha a disposizione, seguendo quel modello di "critica globale" che ci è stato indicato da un grande maestro, Giuseppe Petronio, che è stato premiato qui in Calabria e che non ha reciso, nonostante gli anni, il cordone ombelicale che lo lega a questa terra[4]. Bisogna tener conto della personalità individuale dello scrittore e del contesto storico-sociale nel quale egli opera, della specificità dell'opera letteraria, del suo essere, cioè, una forma "particolare" di comunicazione col reale, secondo la felice definizione di Galvano Della Volpe, e del suo rapporto con altre discipline, che servono tutte a penetrarne appieno il significato, dall'antropologia all'etnologia, alla sociologia, alla psicanalisi. Questo vale a maggior ragione per Cesare Pavese, vista la vastità della sua cultura e dei suoi interessi, che non sono stati esclusivamente letterari, ma, come testimonia il ruolo decisivo ch'egli ebbe nella definizione della "collana viola" einaudiana, si estesero alle discipline sopra indicate. Bianca Garufi[5] ci ha opportunamente avvertito della "unilateralità" di una lettura in chiave psicanalitica dell'opera pavesiana. Queste affermazioni, provenendo da una psicanalista, potrebbero sbalordire, ma in esse non c'è nulla di scandaloso. Un altro grande psicanalista italiano, Cesare Musatti, purtroppo scomparso, nel suo *Trattato di Psicoanalisi*[6], ha espresso lo stesso concetto, sostenendo che la psicanalisi, essendo scienza, si fonda su giudizi di fatto, non su giudizi di valore, e, conseguentemente, nulla può dirci intorno alla validità di un'opera letteraria. Se in un romanzo è proposto un sogno, la psicanalisi ci può dare indicazioni sulla personalità dell'autore, ma non ci può dire se siamo in presenza di un capolavoro o di una mera esercitazione scolastica. Anche Freud era dello stesso parere.

[4] G. PETRONIO, *Le baracche del Rione Americano. Un uomo e il suo secolo*, Milano, Unicopli, 2001.

[5] A. CATALFAMO, B*ianca Garufi: la siciliana che ispirò il mito pavesiano*, in AA.VV. *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di A. Catalfamo, Santo Stefano Belbo, I Quaderni del CE.PA.M., 2001, 122-23. Il saggio riporta ampi stralci di un'intervista rilasciata dalla Garufi a Isabella Schwamenthal per la tesi di laurea in Psicologia delle Arti, intitolata *Scrittura e psicanalisi: l'esempio di Cesare Pavese* e discussa, nell'anno accademico 1996-1997, alla Facoltà di Lettere e filosofia di Bologna, Corso di laurea in D.A.M.S., relatore il prof. Stefano Ferrari.

[6] C. MUSATTI, *La cosiddetta psicoanalisi dell'arte*, in *Trattato di psicoanalisi*, II, Torino, Boringhieri, 1969, 77 [1949].

Questa premessa non è oziosa, innanzitutto perché ogni studio deve porsi preliminarmente questioni di metodo. In secondo luogo, perché vorrei evidenziare che, negli ultimi anni, la critica pavesiana è stata tutt'altro che "globale", ha trascurato un aspetto fondamentale, quello storico-sociale, ha considerato "autosufficiente" ed "autoreferenziale" il testo letterario, mettendo tra parentesi l'autore, oppure lo ha isolato dai vari contesti (storico, politico, sociale, culturale, letterario) nell'ambito dei quali egli ha operato, trattandolo come una "monade", pretendendo di fare un'analisi "asettica" della sua personalità. Io credo, invece, che il contesto, anzi i contesti, siano importanti per capire Pavese e la sua opera, a partire dalla Torino degli anni Trenta, nella quale egli si formò. Ricostruire il contesto storico è necessario anche per un altro motivo. Roberto Roversi ha scritto che l'Italia è un Paese dai facili entusiasmi e dagli altrettanto rapidi oblii. Per cui è successo che la storia della formazione di Pavese, dell'ambito culturale nel quale egli è cresciuto, delle ragioni che hanno portato al suo arresto e al confino, è stata dimenticata oppure, cosa ancora più grave, è stata travisata. Io credo che si debba partire sempre, nella ricostruzione storica, dai documenti e dalle testimonianze, secondo quel concetto di "etnostoria" portato avanti da un eminente studioso, Aurelio Rigoli, che prevede l'utilizzo, nel fare la storia, di tutte le fonti, di quelle "ufficiali" e di quelle "non ufficiali", comprendendo fra queste ultime soprattutto quelle orali. Stranamente è successo che le testimonianze delle persone che sono state più vicine a Pavese negli anni torinesi, che precedettero e determinarono il confino o che ad esso fecero seguito, sono state dimenticate, quasi oscurate, anche perché, col passare del tempo, certi libri non sono stati più ristampati, mentre altri hanno avuto una diffusione limitata, visto che sono stati pubblicati da piccole case editrici. Altre testimonianze preziose, infine, sono rimaste chiuse negli archivi, ignote non solo al grande pubblico, ma anche a tanti fra gli "addetti ai lavori".

La mia analisi vuole partire proprio da questi documenti, perché, prima di parlare del confino, è necessario stabilire come si è arrivati ad esso. Uno dei luoghi comuni invalsi, che va sfatato, è che Pavese fu arrestato per l'amore di una donna, perché, cioè, in casa sua furono trovate le lettere che la "donna dalla voce rauca", oggi facilmente identificabile con Tina Pizzardo, gli aveva affidato, non potendole tenere

con sé, in quanto persona già sospettata dalla polizia fascista. Si tratterebbe della corrispondenza epistolare tra la stessa Pizzardo e il suo fidanzato dell'epoca, Altiero Spinelli, già in carcere per attività antifascista. Pavese sarebbe stato arrestato per caso, avrebbe accettato a capo chino la condanna per amore della Pizzardo. Casuale, dunque, il suo rapporto con l'antifascismo, casuale l'arresto, il confino, assente l'intento persecutorio da parte del regime fascista, che, una volta inflitta l'inevitabile pena, successivamente ridotta, non si sarebbe più occupato di Pavese, peraltro titolare della tessera del partito fascista.

Mi pare che ci siano in questa storia un po' troppe casualità. Innanzitutto, va precisato che la persecuzione del regime fascista nei confronti di Pavese rimonta ben più indietro nel tempo. Nel 1930 la sua tesi di laurea su Walt Whitman fu rifiutata dal professore di Letteratura inglese, Federico Olivero, che la giudicò pericolosa per il regime, in quanto d'impostazione crociana[7]. Pavese paradossalmente dovette trasformarla in tesi di Letteratura francese, procurarsi tutti gli studi della critica francese su Whitman, contestandoli naturalmente, nell'ambito di una tesi che oggi, sebbene ci appaia datata, vista l'impostazione crociana, che mette tra parentesi l'impegno di Whitman, è senz'altro originale. Pavese beneficiò della compiacenza del titolare della cattedra di Letteratura francese, Ferdinando Neri, direttore di quella rivista «La Cultura» che sarà poi diretta dallo stesso Pavese. Intercedette per lui presso Neri un giovane antifascista, Leone Ginzburg, poi scomparso tragicamente. Pavese non ottenne il massimo dei voti, ma 108/110. Ma le persecuzioni non finiscono qui, perché la sua domanda per un posto di assistente, dopo la laurea, viene bocciata. L'irrequietezza culturale di Pavese viene punita dal regime fascista in maniera inequivocabile, come quella di tanti altri giovani.

A distanza di alcuni anni si ebbe la conferma dell'ottusità di una parte del mondo accademico. Fernanda Pivano racconta, in alcune pagine autobiografiche[8], che Pavese le aveva fatto chiedere al solito pro-

[7] P. POPIÉLA, *La genesi della tesi di Cesare Pavese sull'interpretazione della poesia di Walt Whitman*, in AA.VV., *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana...*, a cura di A. Catalfamo, 105-18.

[8] F. PIVANO, *Cioccolata calda con Moby Dick*, «La Stampa», 17 luglio 2002, 23. Il quotidiano torinese anticipa uno stralcio dell'*Autobiografia* a cui sta lavorando la Pivano. Il brano è relativo al 1938.

fessor Olivero la tesi di laurea su Walt Whitman. L'illustre accademico, in un primo momento, aveva accettato, seppure a malincuore, successivamente aveva rifiutato, sostenendo che Whitman era uno scrittore "scabroso", non adatto a una "brava signorina". E allora Pavese, sghignazzando, aveva suggerito alla Pivano di proporre a Olivero una tesi su *Moby Dick* di Melville, ma il professore non conosceva il libro. Dopo aver letto la copia procuratagli dalla stessa Pivano, Olivero aveva accettato la proposta, a patto che si precisasse nella tesi che la Balena Bianca era "il demonio". Nel 1941, quando Fernanda Pivano è pronta per la laurea, a discutere la tesi è, come per Pavese, il grande francesista Ferdinando Neri, che le dà il massimo dei voti e la dignità di stampa.

L'arresto di Pavese non fu casuale, né dovuto a Tina Pizzardo. Oggi abbiamo la possibilità di leggere il libro autobiografico della "donna dalla voce rauca", *Senza pensarci due volte*[9], nel quale viene dedicata la parte finale ai rapporti della stessa con Cesare Pavese. La Pizzardo rievoca lucidamente l'episodio dell'arresto. Chiarisce che le lettere che furono trovate in casa di Pavese, delle quali lei era destinataria, non riguardavano la corrispondenza con Altiero Spinelli, allora in carcere per attività antifascista. Scrive la Pizzardo:

> A quei tempi la mia corrispondenza passava per la questura che, per esaminarla, la tratteneva qualche giorno, sì che a me arrivava sempre in ritardo. Al ritardo della posta ero abituata, rassegnata: se le lettere di Altiero tardavano non aveva importanza, non avevamo mai nulla di veramente urgente da dirci.
> Un rapido scambio di lettere era necessario solo per combinare le gite sciistiche con gli amici di Milano: le lettere di Bruno me le facevo indirizzare all'YMCA, dove andavo a nuotare tre mattine alla settimana. In aprile, aumentato il numero delle lezioni, per evitare una corsa all'YMCA fuori orario e magari a vuoto, mi sono servita (due o tre volte, non di più) del recapito di Pavese, senza immaginare che, quale direttore de «La Cultura», la sua corrispondenza fosse da qualche tempo sorvegliata al pari della mia. Ed è così che a me destinataria, Bruno mittente, Henek al quale la lettera accennava, è toccato l'onore di essere arrestati con il fior fiore dell'intellighenzia torinese quando l'OVRA è calata su tutto il gruppo della «Cultura»[10].

[9] T. PIZZARDO, *Senza pensarci due volte*, Bologna, il Mulino, 1996, 161-201.
[10] *Ivi*, 172-73.

Bruno, del quale si parla, è Bruno Maffi, Henek è colui che poi diventerà compagno di vita della Pizzardo, Henek Rieser. La testimonianza della Pizzardo dimostra che le lettere, a lei indirizzate, trovate in casa di Pavese, non avevano alcun significato cospirativo e che l'arresto dello scrittore langarolo fu dovuto alla sua identificazione col gruppo di intellettuali che ruotava intorno alla casa editrice Einaudi e alla rivista «La Cultura», da essa edita, della quale Pavese era direttore. La polizia fascista non poteva sbagliare, perché era ben informata, avendo un infiltrato d'eccezione, lo scrittore Pitigrilli[11], al secolo Dino Segre – fiduciario numero 373 – che, in un'informativa del 23 ottobre 1934[12], definisce «La Cultura» «un ago calamitato sul quale si raduna tutta la limatura di ferro dell'antifascismo culturale torinese». D'altra parte, la polizia fascista sente avvalorate le sue operazioni dai fascicoli della nuova serie della rivista «La Cultura», quella curata dall'Einaudi. In due relazioni del prefetto di Torino al Ministero dell'Interno, entrambe del 27 luglio 1935, si sostiene che la pubblicazione della rivista «mascherava un'azione segreta di fiancheggiamento della segreta attività svolta dalla setta 'Giustizia e Libertà'» e che sia «La Cultura» che la casa editrice Einaudi rappresentano il centro di raduno di «una cerchia di intellettuali e di antifascisti», insomma «tutto il cosiddetto ambiente antifascista torinese». Nella scheda informativa della Prefettura di Torino, dedicata a Pavese, del 4 settembre 1935, si ipotizza addirittura che la tessera del Fascio di Torino, presa da Pavese nel luglio 1933 per motivi di quieto vivere, dietro pressioni della famiglia, almeno secondo le testimonianze di amici, in realtà avesse lo scopo di «mascherare la subdola azione favoreggiatrice del movimento antifascista, che fa capo alla setta 'Giustizia e Libertà'». Credo che nessun altro meglio della polizia fascista possa conoscere i motivi per cui Pavese, nel maggio 1935, fu arrestato assieme all'intero gruppo torinese di "Giustizia e Libertà". Nessuna casualità o ragione amorosa, ma un coinvolgimento, meticolosamente documentato, nell'attività politica e culturale della cerchia di intellet-

[11] D. Zucaro, *Lettere di una spia. Pitigrilli e l'OVRA*, Milano, SugarCo, 1977.

[12] Le informative e i documenti di polizia citati d'ora innanzi, già contenuti in diversi archivi, sono ora riportati in A. D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000, 295-98.

tuali che ruotavano intorno alla casa editrice Einaudi e alla rivista «La Cultura», sempre Pavese direttore. Che cosa avrebbe potuto dire davanti ai giudici, invece di reclinare il capo? Che a quelle riunioni di un gruppo clandestino egli fumava solo la pipa? D'altra parte, quella dei giovani torinesi dell'ex Liceo D'Azeglio è stata definita dagli storici «cospirazione alla luce del sole»[13], tanto era scoperta. Era possibile che una persona adulta ed intelligente come Pavese non si rendesse conto dei rischi che correva con quelle frequentazioni e con quelle partecipazioni alle riunioni clandestine?

Tutto ciò riguarda la fase precedente l'arresto di Pavese e il confino a Brancaleone Calabro. Ma, dicevamo, la persecuzione del regime fascista nei suoi confronti non si ferma qui, perché politicamente motivata. Se l'arresto fosse stato casuale, scontata la pena, del resto ridotta, egli sarebbe tornato un cittadino qualunque, avrebbe potuto accedere tranquillamente all'insegnamento nella scuola pubblica. Ma non fu così. A tal proposito, abbiamo rinvenuto, presso l'archivio dell'Istituto "Ludovico Geymonat" di Milano, un testo manoscritto, registrato come "Commemorazione di Cesare Pavese nel 40° anniversario della morte", dettato da Ludovico Geymonat alla moglie Gisèle, come ci ha testimoniato la stessa[14], in cui l'illustre filosofo ricorda l'amico Pavese, suo compagno di classe al ginnasio inferiore del Liceo Sociale di Torino "J. Verne". Geymonat ricorda che nel 1929 Pavese non aveva firmato la famosa lettera in favore di Benedetto Croce, forse perché già segnalato in questura. Ma la rivelazione più importante è che, dopo il confino, Pavese non fu riammesso affatto nella scuola pubblica, ma fu costretto ad insegnare al liceo privato serale "Giacomo Leopardi", del quale erano comproprietari lo stesso Geymonat e i fratelli Carlo e Luigi Massara. Questo istituto era una specie di "lebbrosario", in cui erano confinati gli intellettuali antifascisti che non potevano accedere alla scuola pubblica. Oltre a Geymonat e a Pavese, vi insegnava Leone Ginzburg.

[13] G. De Luna, *Una cospirazione alla luce del sole*, in *Carlo Levi. Un'esperienza culturale e politica nella Torino degli anni Trenta*, Torino, Archivio di Stato, s.d. [1985], 71-86.

[14] Segnatura provvisoria: ALG, cart. 27, fasc. 4. L'intero testo del manoscritto è ora riprodotto in AA. VV., *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana...*, 137-38.

D'altra parte, Pavese non fece nulla per farsi perdonare dal regime fascista, dopo l'esperienza confinaria di Brancaleone Calabro. E qui abbiamo la testimonianza di Paolo Cinanni, un impiegato d'origini calabresi e di sentimenti antifascisti, conosciuto appena tornato dal confino, nell'aprile del 1936. Cinanni fu presentato a Pavese da una giovane professoressa, Eugenia Ruata, perché, avendo ripreso gli studi e volendo conseguire la licenza liceale, gli desse lezioni private di materie letterarie. Pavese si impose di dargli anche lezioni di filosofia. La preziosa testimonianza di Cinanni è contenuta nel volume autobiografico *Il passato presente (Una vita nel PCI)*[15], pubblicato da una piccola casa editrice calabrese, Grisolia, e perciò poco conosciuto, per i problemi di distribuzione che la piccola editoria incontra in un mercato dominato dalle grandi case editrici. Cinanni ricorda che i filosofi preferiti da Pavese erano Platone, Kant e Vico, e ciò conferma le radici culturali che lo orienteranno nella scelta dei testi inseriti nella "collana viola" einaudiana, da lui curata assieme a Ernesto De Martino, che, però, ad un certo punto, prende le distanze. Ma la testimonianza di Cinanni è molto importante soprattutto per un altro motivo, perché dimostra che Pavese, in tutto il periodo della lotta clandestina, faceva parte dell'antifascismo militante. Anche se non professava una particolare fede politica, aveva contatti, oltre che con gli amici antifascisti del periodo scolastico, la mitica "banda del D'Azeglio", come il "maestro" Monti, Mila, Ginzburg, anche con giovani intellettuali, anch'essi antifascisti, come Giaime Pintor e Ludovico Geymonat. Cinanni aveva conosciuto Pintor proprio a casa di Pavese, ove lo scrittore piemontese lo aveva fatto incontrare con tanti antifascisti. Cinanni testimonia ancora che fu Pavese a metterlo in contatto con Geymonat e ad introdurlo negli ambienti dell'antifascismo clandestino: «Ti farò conoscere un professore che cerca la collaborazione di giovani volenterosi come te», mi disse un giorno, dandomi appuntamento per la sera in corso Oporto. Andammo insieme a casa di Ludovico Geymonat, che non era ancora comunista; e fu lui, quando seppe che cercavo il collegamento col Partito Comunista, che mi diede appuntamento, sempre a casa sua, per un'altra sera, in cui mi

[15] P. CINANNI, *L'incontro con Pavese*, in *Il passato presente (Una vita nel PCI)*, con introduzione di M. Geymonat, Marina di Belvedere, Grisolia, 1986, 21-33.

avrebbe fatto fare la conoscenza «con due appartenenti all'Internazionale» (erano poi i compagni Luigi Capriolo e Giovanni Guaita). Da allora mi collegai al loro gruppo, e nelle riunioni più larghe che tenevamo a casa Guaita (quelle della cellula comunista si facevano la domenica mattina a casa di Elvira Pajetta) veniva spesso anche Pavese. Fra i gruppi antifascisti egli stimava di più noi comunisti, che «non facevamo soltanto chiacchiere, che avevamo saputo organizzarci e svolgevamo un'azione concreta in mezzo alla classe operaia»[16]. Cinanni, nella sua testimonianza, esclude che Pavese abbia peccato di "vigliaccheria". D'altra parte, si era esposto più volte. Scrive, infatti, Cinanni: «In tutti gli anni vissuti insieme, prima e durante la guerra, non ho mai visto Pavese indietreggiare davanti ad una responsabilità, davanti a un pericolo o a una intimidazione. Manifestava apertamente il suo disprezzo per il fascismo, non solo per quello che il fascismo era in sé, ma anche perché "costringeva i suoi oppositori a vivere in solitudine"»[17]. Cinanni cita diversi episodi in cui Pavese sfidò apertamente il fascismo: ospitando in casa sua Giaime Pintor; andando a trovare Massimo Mila, appena tornato dal confino, pur sapendo che la sua casa era controllata dalla polizia; inviando un biglietto, firmato con nome e cognome e recante la scritta «sei un porco!», a Marco Ramperti, che aveva pubblicato su «La Stampa» un corsivo indegno, in cui ritraeva una maestrina russa che si spogliava davanti ai suoi scolari, per avvalorare la politica propagandistica del regime fascista contro il "libero amore" in Unione Sovietica. Cinanni ci offre anche un ritratto psicologico di Pavese, che serve a spiegare alcuni suoi atti di debolezza, sui quali oggi si specula, come la presentazione della domanda di grazia a Mussolini durante il confino a Brancaleone Calabro. Secondo Cinanni, questi atti, compresa la fine tragica, vanno spiegati col terrore della solitudine che attanagliava Pavese:

> Non l'abbandono in sé della "donna dalla voce rauca" o dell'attricetta americana, come vorrebbe qualcuno, ma la solitudine che lo assediava, dopo quell'abbandono, scatenava in lui la determinazione della morte. La donna stessa, come l'amicizia, come la militanza successiva, non rappresentavano per lui che un tramite per collegarsi col mondo vivo, in

[16] *Ivi*, 31.
[17] *Ivi*, 28.

> cui non si è più soli: in cui la fantasia trova alimento per la sua opera creatrice. È in questi momenti di più stretti rapporti col mondo che egli scriveva, infatti, le sue pagine più belle; mentre è nei momenti di elucubrazione solitaria che nascevano le meditazioni più sconcertanti di tante pagine del suo diario. Ed è sempre nella solitudine che egli architetta e consuma i suoi gesti negativi: nella solitudine del confino e per sfuggire ad essa egli accetta le sollecitazioni della sorella di chiedere la grazia a Mussolini; così come, al suo rientro da Roma dopo l'8 settembre 1943, quando tutti i suoi amici avevano già lasciato Torino per partecipare attivamente alla guerra di liberazione, ritrovatosi solo, egli sceglie di rifugiarsi presso la sorella in campagna; così come, dopo gli stessi successi letterari, rimasto solo in una stanza dell'albergo "Nazionale" [oggi "Roma Rocca Cavour"] di Torino, dopo ripetuti tentativi di collegarsi con qualcuno, sfugge finalmente alla solitudine col suicidio[18].

Dalla ricostruzione storica dettagliata sin qui condotta, dalle testimonianze delle persone che furono vicine a Pavese, credo che emerga una chiara smentita alle tesi dell'"ambiguità" dello scrittore e dell'uomo nei confronti del regime fascista e che emergano, altresì, le ragioni prettamente politiche che determinarono il suo arresto e il suo trasferimento al confino.

Il periodo trascorso da Pavese a Brancaleone Calabro, dall'agosto 1935 al febbraio 1936, è scarsamente studiato dalla critica, sia italiana che straniera, o considerato negativamente come semplice periodo di stasi, prendendo spunto da alcune dichiarazioni dello stesso Pavese, contenute nel suo diario, *Il mestiere di vivere*. È stato sottolineato che lo scrittore sente come estranea a sé la terra di Calabria, nonostante il suo indiscutibile fascino, come abbia la mente rivolta all'indietro, ritenga, insomma, che il materiale d'ispirazione per la sua futura opera non possa che venire dal suo passato, dalle sue origini, dalla terra di Piemonte alla quale egli è intimamente legato. Tra Pavese e il paesaggio circostante di Brancaleone Calabro, per quanto "mitico" e "selvaggio", non ci sarebbe dialogo: essi non si appartengono, perciò nulla di vivo ne può scaturire. Questa parte della critica fa riferimento, come elemento di conferma alle proprie tesi, a passaggi del diario come il seguente:

[18] *Ivi*, 27.

> Questa sera, sotto le rocce rosse lunari, pensavo come sarebbe di una grande poesia mostrare il dio incarnato in questo luogo, con tutte le allusioni d'immagini che simile tratto consentirebbe. Subito mi sorprese la coscienza che questo dio non c'è, che io lo so, ne sono convinto, e quindi altri avrebbe potuto fare poesia, non io […]. Perché non posso trattare io delle rocce lunari? Ma perché non riflettono nulla di mio, tranne uno scarno turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia (10 ottobre 1935)[19].

Sarebbe, dunque, evidente a Pavese sin da subito che l'unico progresso nella sua arte è indissolubilmente legato al suo paesaggio (le Langhe e Torino) e ai rapporti intimi con la sua terra, la sua gente, la sua lingua, in altre parole, alla sua "mitologia privata".

A tal proposito è necessario fare una netta distinzione, che è sfuggita a questo tipo di critica. Da un lato, è vero che il confino rappresenta per Pavese una fase di stasi creativa, tanto che a Brancaleone Calabro compone solo sedici poesie, di cui cinque incluse nell'edizione «Solaria» di *Lavorare stanca* (1936)[20], grazie ai ritardi, in parte dovuti alla censura fascista, nella pubblicazione della stessa. Questa inclusione dimostra, come lo stesso Pavese del resto afferma nel diario, ch'esse sono omogenee rispetto a quelle scritte nella fase precedente al confino. Dall'altro lato, è necessario sottolineare che, di contro a questa stasi creativa, si registra a Brancaleone Calabro un significativo mutamento di poetica, che influirà sulla successiva produzione artistica di Pavese. È altresì necessario evidenziare che l'attività narrativa di Pavese, una volta scontata la condanna e ritornato a Torino, riprende con un racconto, *Terra d'esilio*[21], e un romanzo, *Il carcere*[22], dedicati entrambi all'esperienza del confino a Brancaleone Calabro; il che non è privo di significato, perché dimostra che, oltre al mutamento di poetica, che pure è molto significativo, in quanto pone i presupposti teorici ed estetici per il passaggio dalla poesia alla

[19] C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 2000, 10, [1952].

[20] C. Pavese, *Lavorare stanca*, Firenze, Solaria, 1936.

[21] C. Pavese, *Terra d'esilio*, in *Racconti*, Torino, Einaudi, 1968 [1960].

[22] C. Pavese, *Il carcere*, in *Prima che il gallo canti*, Milano, Mondadori, 1962 [1949].

prosa, l'esperienza confinaria ha avuto un peso non indifferente anche nella produzione letteraria di Pavese, che si è portato dentro per anni il mondo "mitico" della Magna Grecia. Il fatto ch'egli non abbia utilizzato immediatamente le suggestioni letterarie che gli venivano dall'ambiente è dovuto alla sua convinzione dichiarata che l'opera d'arte può nascere con la fine del dolore. Scrive, infatti, nel diario: «Il futuro verrà da un lungo dolore e un lungo silenzio. […] La nuova opera comincerà soltanto alla fine del dolore. Per ora non posso che almanaccare estetica, il problema dell'unità, e studiare domande per finire il dolore» (16 febbraio 1936)[23]. La produzione letteraria richiede per Pavese distacco, lontananza nel tempo, ritorno, come preciserà più in là nell'elaborazione della teoria del mito.

La crisi creativa di Pavese risale alla fase precedente il confino, e lo scrittore ne è pienamente consapevole, come dimostra il saggio teorico *Il mestiere di poeta*, scritto nel 1934 ed inserito non nell'edizione solariana di *Lavorare stanca*, del '36, ma nell'edizione einaudiana del '43[24]. È altrettanto consapevole della necessità di imprimere alla propria opera una svolta, per passare dal "collasso atroce" alla "maturità". Il suo obiettivo dichiarato è, dunque, quello di utilizzare al meglio il periodo confinario, per avviare una riflessione critica sulla sua opera, per imprimere ad essa un mutamento sostanziale, traendo tutte le conseguenze dalle idee che da tempo lo tormentano, non trovando una sistemazione teorica. Questa consapevolezza emerge chiaramente dalle lettere del periodo confinario e dalle pagine del diario. Non è casuale che queste lettere, le quali costituiscono la parte più cospicua dell'epistolario[25], sono dominate dalla continua richiesta di libri, di ogni genere, ma soprattutto di classici, in particolare greci. Quest'ultima richiesta non è indirizzata alla sorella Maria, ma al prof. Augusto Monti. Evidentemente Pavese sa che la sua biblioteca personale è sfornita di classici, anche perché ha frequentato l'indirizzo "moderno" del ginnasio superiore "Cavour", così definito perché sostituiva allo studio del greco quello delle lingue moderne e successi-

[23] C. Pavese, *Il mestiere di vivere*..., 26.

[24] C. Pavese, *Il mestiere di poeta*, in *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1998, 105-13.

[25] C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1981 [1973].

vamente si è iscritto alla Facoltà di Lettere Moderne. Queste letture dei classici, oltre a consentirgli di approfondire la sua poetica, con particolare riferimento ai poemi omerici, hanno un effetto immediato, come dimostrano le immagini mitiche che Pavese usa in alcune poesie (*Mito*, *Lo steddazzu*) e le riflessioni sul paesaggio e sui costumi calabresi, contenute nelle lettere, in contrasto con la presunta estraneità rinvenuta dalla critica sopra citata:

> Fa piacere leggere la poesia greca in terre dove, a parte le infiltrazioni medievali, tutto ricorda i tempi che le ragazze ὑδρευούσαι si piantavano l'anfora in testa e tornavano a casa a passo di cratère. E dato che il passato greco si presenta attualmente come rovina sterile – una colonna spezzata, un frammento di poesia, un appellativo senza significato – niente è più greco di queste regioni abbandonate. I colori della campagna sono greci. Rocce gialle o rosse, verdechiaro di fichindiani e agavi, rosa di leandri e gerani, a fasci dappertutto, nei campi e lungo la ferrata, e colline spelacchiate brunoliva. Persino la cornamusa – il nefando strumento natalizio – ripete la voce tra di organo e di arpa che accompagnava gli ozi di Paride θεοειδής, quando sui pascoli dell'Ida mangiava il formaggio delle sue pecore (27 dicembre 1935)[26].

Il soggiorno a Brancaleone Calabro porta, dunque, Pavese al recupero della tradizione classica, che affianca il filone modernistico già presente nella sua cultura. È facile sottolineare l'influenza che i classici greci avranno nell'elaborazione della teoria del mito e nella stesura di opere come *Dialoghi con Leucò*[27], l'opera che Pavese più amava, anche se la meno fortunata, tanto da lasciarne una copia accanto al letto sul quale si diede la morte, con la famosa scritta, nella prima pagina: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi».

Non è casuale, inoltre, che il diario sia stato iniziato da Pavese due mesi dopo l'arrivo a Brancaleone Calabro e che sia dedicato, nella parte relativa al confino, prevalentemente a riflessioni di poetica. *Il mestiere di vivere* si apre con una esplicita dichiarazione di crisi creativa:

[26] *Ivi*, 135.
[27] C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947.

> Che qualcuna delle ultime poesie sia convincente, non toglie importanza al fatto che le compongo con sempre maggiore indifferenza e riluttanza. Nemmeno importa molto che la gioia inventiva mi riesca qualche volta oltremodo acuta. […] Conta invece questo, che sempre più inutile e indegno mi pare lo sforzo; e più feconda che non l'insistenza su queste corde, la ricerca, da tempo concepita, di nuove cose da dire e quindi nuove forme da foggiare (6 ottobre 1935)[28].

Nei giorni successivi Pavese rileva che «ci vuole un nuovo punto di partenza», capace di «mutar direzione all'istinto diventato cosa esterna e quindi prepararlo a nuove scoperte» (15 ottobre)[29]. Emerge chiaramente dalle pagine del diario il desiderio di dedicare la fase confinaria allo studio, alla ricerca di una nuova poetica, che apra le porte alla futura poesia: «Dei due, poetare e studiare, trovo maggiore e più costante conforto nel secondo. Non dimentico però che mi piace studiare in vista sempre del poetare. Ma in fondo il poetare è una ferita sempre aperta, donde si sfoga la buona salute del corpo» (29 dicembre)[30].

Pavese, in buona sostanza, riprende il discorso critico che aveva lasciato interrotto nel già citato saggio del '34, *Il mestiere di poeta*. È, dunque, opportuno ritornare per un momento a quest'ultimo, in quanto documenta le varie fasi della poetica pavesiana, le ragioni che le motivarono, le insoddisfazioni che impongono ora una svolta. Pavese è stato critico di sé stesso, ha accompagnato la sua produzione letteraria con costanti riflessioni di poetica, molto interessanti, illuminanti per chi voglia accostarsi alla sua opera, anche se è necessario verificare in che misura le sue dichiarazioni di poetica trovino riscontro nella sua poesia. Pavese individua, ne *Il mestiere di poeta*, una prima fase nella propria produzione poetica, caratterizzata da una poesia «tra di sfogo e di scavo», cioè da una poesia in cui lo scrittore cercava di esprimere la propria soggettività. La prima poesia pavesiana è, dunque, per ammissione dello stesso autore, lirica, incentrata sull' "io" e sul suo travaglio interiore. Una prima svolta avvenne con la composizione de (*I mari del Sud*), preparata dagli studi e

[28] C. PAVESE, *Il mestiere di vivere...*, 7.
[29] *Ivi*, 12.
[30] *Ivi*, 24.

dalle traduzioni dal nordamericano e dalla composizione, in collaborazione con l'amico pittore Mario Sturani, di «certe novellette mezzo dialettali», che costituiscono la cosiddetta «pornoteca», che risultò, per usare le parole dello stesso Pavese, «un corpo di ballate, tragedie, canzoni, poemi in ottave, il tutto vigorosamente sotadico»[31]. Nasce così la poesia-racconto, una poesia oggettiva, che ha spessore reale. Già la lingua conferisce concretezza, attingendo allo "slang" della letteratura americana e al dialetto piemontese. È qui evidente l'intento polemico nei confronti della retorica della produzione poetica precedente, contro la lingua fossilizzata, esangue, del "dannunzianesimo", la "prosa d'arte", la "bella pagina" rondista, la parola-simbolo degli ermetici, innamorata di sé stessa. Pavese, difatti, confessa di considerare «ogni specie di lingua letteraria come un corpo cristallizzato e morto, in cui soltanto a colpi di trasposizioni e d'innesti dall'uso parlato, tecnico e dialettale si può nuovamente far correre il sangue e vivere la vita»[32]. Ma questa poesia è oggettiva, come precisa lo stesso Pavese, anche «in quanto sviluppo oggettivo di casi, sobriamente e quindi […] fantasticamente esposto»[33]. Il poeta immagina, cioè, un caso o un personaggio e lo segue nel suo svolgersi o parlare, facendo di esso l'oggetto del racconto. La critica italiana non ha sottolineato sufficientemente il valore innovativo della "poesia-racconto" pavesiana, il suo carattere di rottura rispetto al resto della produzione poetica del ventennio fascista. Esiste per fortuna qualche eccezione, rappresentata da un calabrese, Antonio Piromalli, uno dei nostri docenti universitari più dotati, che, in una nota critica apparsa nel '63 su «Nuova Antologia», significativamente non citata nelle bibliografie "ufficiali", scrive:

> La vocazione di Pavese è certamente narrativa, con una tensione lirica, che tende ad esercitarsi al di fuori di romanticismi e di melodismi. La novità di queste poesie di Pavese è determinata, soprattutto nelle prime, dalla prosasticità, dal loro carattere quasi narrativo e sperimentale, dalla loro ricerca di un linguaggio che non è quello della tradizione lirica ma che è importante in primo luogo storicamente, come nuovo con-

[31] C. PAVESE, *Il mestiere di poeta...*, 107.
[32] *Ivi*, 108.
[33] *Ibidem*.

> tributo, nell'età storica in cui quelle poesie furono scritte, all'anticonformismo e al convenzionalismo di un linguaggio già scaduto; poi, perché i personaggi di queste poesie non sono ammantati di aulicità ma sono personaggi della vita del lavoro, con i loro non pochi vizi e le loro virtù […] L'uomo è presente ed è l'uomo che non è contento della vita in sé e del lavoro, sia che riposi, sia che fumi [...] Alle donne crepuscolari e false di certa nostra letteratura esistente fino a pochi decenni fa sono sostituite queste donne di Pavese, donne di fabbrica, dei campi, con desideri naturali e senza illusioni; carrettieri, renaioli, barcaioli, ubriachi, uomini soli, vecchi etc. sono i nuovi personaggi, una sorta di avanzata di realtà, di pittura realistica, di malati da romanticismo realistico lombardo ma malati che non si lamentano e che sono scabri, nudi, privi di retorica[34].

La lunga citazione non è oziosa, perché nessuno meglio di Piromalli potrebbe dire di questa poesia oggettiva. Ciononostante Pavese, ne *Il mestiere di poeta*, se ne dichiara insoddisfatto, vagheggia una poesia come «complesso di rapporti fantastici nei quali consista la propria percezione di una realtà»[35].

È questo il *trait d'union* con le dichiarazioni di nuova poetica contenute nel diario e relative alla fase del confino a Brancaleone Calabro. D'altra parte, il titolo del *secretum* pavesiano, *Il mestiere di vivere*, richiama esplicitamente il precedente documento di poetica, *Il mestiere di poeta*, sottolineando la continuità. Pavese si rende conto della difficoltà dell'impresa, prospetta soluzioni, subito superate nelle pagine successive del diario. È significativo ch'egli stesso ponga in relazione la nuova poetica *in fieri* con il soggiorno a Brancaleone Calabro, che, da un lato, gli ha consentito di riflettere e di chiarire il reale significato delle vicende della sua travagliata esistenza e le cause recondite della sua sofferenza, dall'altro lato, gli ha suggerito la soluzione ai problemi tecnico-compositivi sino a quel momento rimasti irrisolti:

> C'è un parallelo tra questo mio anno e la considerazione della poesia. Come la sofferenza atroce non l'ho avuta nei grandi momenti (15 maggio, 15 luglio, 4 agosto, 3 febbraio), ma in certi lassi furtivi dei periodi

[34] A. Piromalli, «Nuova Antologia», agosto 1963, 549-50.
[35] C. Pavese, *Il mestiere di poeta...*, 111.

> intermedi; l'unità del poema non consiste nelle scene-madri, ma nella sottile corrispondenza di tutti gli attimi creativi. Vale a dire, l'unità non deve tanto alla costruzione grandiosa, all'ossatura identificabile della trama quanto all'abilità scherzosa dei piccoli contatti, delle riprese minute e quasi illusorie, alla trama dei ritorni insistenti sotto ogni diversità (28 febbraio 1936)[36].

Pavese ritorna sull'esigenza, già posta ne *Il mestiere di poeta*, dell'unità di una raccolta poetica, che non sia semplicemente somma di stati d'animo. Ponendo quest'esigenza unitaria, prende le distanze dalle teorie estetiche crociane, che considerano la poesia come «intuizione lirica», escludendo qualsiasi intervento di carattere razionale, e dal frammentismo della «Ronda», che fonda tutto sulla «bella pagina», escludendo il concetto di trama.

Pavese, forte dell'approfondimento della tradizione classica che caratterizza, come abbiamo visto attraverso le lettere, il periodo confinario, prende come modello di unità i poemi omerici. A suo avviso, nelle opere di Omero l'unità è assicurata da due elementi concorrenti: «naturale svolgersi di casi […] e successive ed organiche illuminazioni poetiche»(17 febbraio 1936)[37]. Il problema è di vedere come ciò possa ottenersi avendo a che fare, nell'ambito di una raccolta, con poesie separate, non con un poema. La soluzione prospettata da Pavese sta nel «rintracciare in un gruppo di poesie le sottili, e quasi sempre segrete, corrispondenze di *argomento* (unità materiale) e di illuminazione (unità spirituale)»[38]. A questo risultato si può pervenire attraverso una specie di «ponte tra racconto e poesia», cioè conservando nel primo i caratteri di scoperta illuminante della seconda e passando la realtà attraverso il filtro di una coscienza che pervada le singole immagini e le colleghi con costanti ed allusivi rimandi. L'equilibrio tra fatti e illuminazioni si ottiene distribuendo nel racconto, come fa Omero, immagini e "frasi chiave", che non abbiano funzione esornativa, bensì di unificazione interna, facendo sì che l'immagine-simbolo possa «colorare di sé tutto il soggetto e mostrarlo veduto in una certa luce, in un certo significato, che è poi la *verità* da comu-

[36] C. PAVESE, *Il mestiere di vivere...*, 29.
[37] *Ivi*, 27.
[38] *Ibidem*.

nicare» (4 dicembre 1938)[39]. Si tratta di una tecnica simile a quella della pittura: così come il pittore, dipingendo, mette in evidenza i rapporti tra gli elementi del paesaggio, tra oggetti e volumi diversi, tra linee rette e curve, tra superfici e linee e così via, allo stesso modo il poeta, componendo, deve narrare i rapporti da lui scoperti "fantasticamente", cioè nella sua immaginazione, tra gli elementi del racconto, cioè, ad esempio, tra personaggi e paesaggio, tra parti del paesaggio, tra uomini e donne. La differenza rispetto alla poesia-racconto è che, mentre in quest'ultima, oggetto del racconto è la realtà naturalistica, qui esso è costituito, invece, dai "rapporti fantastici" stessi. Ad esempio, se il "rapporto fantastico" individuato è il rapporto tra personaggio e paesaggio, il paesaggio non rappresenta solo la cornice entro cui si muove il personaggio, paesaggio e personaggio diventano gli elementi indifferenziati di un unico tessuto narrativo. La poesia è, dunque, sintesi tra realtà oggettiva e realtà soggettiva, l'elemento oggettivo non viene meno, ma è filtrato attraverso la coscienza del poeta, che interviene individuando sottili corrispondenze, "rapporti fantastici". È questa la tecnica del "pensiero raccontato", del ripensamento soggettivo dei fatti. Potremmo parlare di "realismo simbolico" o, meglio ancora, di "simbolismo dantesco", nel quale convivono ideale e reale: ogni elemento della realtà conserva la propria identità ed oggettività e, nel contempo, assume un significato simbolico, sta per qualcos'altro. La critica raramente ha colto la compresenza tra realtà oggettiva e realtà soggettiva nell'opera pavesiana, spesso ha sottolineato solo la componente soggettiva, contrapponendo Pavese al Realismo e, successivamente, al Neorealismo. Un ulteriore errore è consistito nel considerare il Realismo come semplice mimesi della realtà. Ciò non è avvenuto nel Verismo italiano, che ha assunto caratteristiche proprie, diverse dal Naturalismo francese. Al di là della poetica dichiarata dell' "impersonalità dell'opera d'arte", il Verismo italiano ha soddisfatto quell'esigenza generica di "verità", che fu già propria della Scapigliatura e del secondo Romanticismo. Non abbiamo in Verga una rappresentazione completamente oggettiva della realtà, i sentimenti, le passioni dell'autore trapelano, come nella pagina conclusiva dei *Malavoglia*, in cui lo scrittore siciliano rappresenta il dram-

[39] *Ivi*, 142.

ma di 'Ntoni, che si appresta a lasciare per sempre la casa del nespolo, e, se da un lato, ritiene giusta la sua condanna, per aver violato la "legge dell'ostrica", dall'altro lato, ha compassione per lui. Lo stesso discorso va fatto per il Neorealismo. Giustamente Brecht ha precisato che il "realismo" non consiste nel rappresentare come sono le cose vere, ma nel rappresentare come sono veramente le cose. Esso deve avere una visione ampia della realtà, comprendendo in essa non solo la realtà empirica, ma anche quella interiore, e realizzando una sintesi tra le due.

L'esigenza dell'unità, della "costruzione", inevitabilmente porta Pavese al passaggio dalla poesia alla prosa, nella quale il carattere unitario è assicurato naturalmente dall'elemento narrativo. Questo passaggio è graduale: ad una prima fase, in cui produzione in versi e produzione in prosa convivono, ne segue una seconda in cui quest'ultima prende il sopravvento. Pavese sente l'esigenza di creare un proprio stile narrativo, ha bisogno di tempo per affinarlo, è lungo e travagliato il *labor limae*, come dimostrano gli originali. Dicevamo che non è casuale che, tornato a Torino, Pavese inizi la sua produzione narrativa con un racconto, *Terra d'esilio*, e un romanzo, *Il carcere*, incentrati sull'esperienza del confino. Egli va lentamente elaborando la teoria del mito, come ripetizione di comportamenti, come "eterno ritorno", per cui, solo ritornando con la memoria ad un'esperienza, si può cogliere il suo vero significato. L'*incipit* di *Terra d'esilio* è, in tal senso, indicativo, laddove egli scrive: «Solo ciò che è trascorso o mutato o scomparso ci rivela il suo volto reale»[40]. I *Racconti*, scritti tra il '36 e il '49, pubblicati postumi in unico volume, nel '60, costituiscono una specie di "semenzaio" pavesiano. Lo scrittore langarolo attingerà ad essi a piene mani per dare corpo ai suoi romanzi. Per cui esiste spesso un "rapporto di filiazione" tra un racconto e un romanzo, come accade per *Terra d'esilio* e *Il carcere*. Il primo, che apre il volume dei *Racconti*, disposti in ordine cronologico di composizione, fu scritto dal 5 al 24 luglio 1936 e presenta tutta una serie di concordanze e discordanze rispetto al secondo, scritto tra il novembre '38 e l'aprile '39.

Quanto alle concordanze, il racconto dipana una sequenza di motivi che verranno poi ripresi nel romanzo breve: la solitudine del pro-

[40] C. PAVESE, *Terra d'esilio...*, 7.

tagonista, l'indifferenza all'ambiente circostante, la presenza di un confinato, le passeggiate e gli incontri con gente del luogo, il rapporto con una prostituta venuta da fuori. Quanto alle discordanze, il protagonista di *Terra d'esilio*, a differenza di quello de *Il carcere*, è sì un intellettuale, ma la sua venuta al Sud non ha alcuna motivazione politica: non è un confinato, come Stefano del romanzo breve, ma un ingegnere inviato a dirigere la costruzione di una strada. È presente, anche nel racconto, una figura di confinato, Otino, ma non si tratta di un confinato politico, ma comune. L'assenza dell'argomento politico in *Terra d'esilio* non è dovuta, a mio avviso, ad una sorta di rigetto da parte di Pavese, ad un suo presunto disimpegno, bensì al venire in primo piano del dramma sessuale, in collegamento con le sue vicende biografiche, che, proprio al suo ritorno dal confino, hanno uno svolgimento tragico, in quanto la "donna dalla voce rauca", Tina Pizzardo, sposa un altro, Henek Rieser. Ciò fa sì che il racconto sia monotematico, che il dramma sessuale lo domini quasi totalmente. Esso non riguarda solo Otino, che è stato confinato perché ha aggredito un milite che corteggiava la moglie, ma anche Ciccio, un mendicante diventato scemo perché la moglie è scappata con un altro. Il dramma sessuale viene presentato come elemento che accomuna tutti gli uomini, tanto che, nell' *explicit* del racconto, Pavese presenta Otino e Ciccio in una sorta di abbraccio solidale: «Da quel portico aperto sul mare me ne andai indurito e avvilito. I due che rimasero non erano tipi di gran compagnia. Pure li vidi giorni dopo, in piazza, seduti sul lungo tronco. Non parlavano, ma insomma erano insieme»[41].

Da *Terra d'esilio* emerge la misoginia di Pavese, l'impotenza dell'uomo di fronte al dramma sessuale e al tradimento, tanto che Otino non può neanche vendicarsi della moglie, che lo tradisce, ma viene uccisa da un amante, non da lui, che può solo ripetere ossessivamente: «Quel che mi sta nel gozzo è che non lo posso più far io». A differenza de *Il carcere*, in *Terra d'esilio*, l'ingegnere, narratore omodiegetico, incontra più volte il confinato, che diventa una specie di suo *alter ego*, proiezione di quello che lui stesso, ma in genere qualunque uomo, può divenire. Ancora in materia di discordanze, in *Terra d'esilio* il confino è visto dall'angolo visuale del "dopo", per cui non ab-

[41] *Ivi*, 19.

biamo il sapiente gioco "passato-presente" che caratterizza *Il carcere*, che giunge al culmine di un processo di affinamento stilistico e narrativo, del quale il racconto preparatorio è una tappa intermedia.

Il carcere, appena pubblicato, trasse in inganno quella parte della critica che voleva ad ogni costo contrapporre Pavese al Realismo. Il romanzo fu, infatti, salutato come un benefico allontanamento dal "realismo" di *Paesi tuoi*[42], determinato – si disse – dalla "frequentazione" pavesiana della letteratura americana. Ma l'abbaglio sta nel fatto che *Il carcere*, benché pubblicato dopo, fu composto prima di *Paesi tuoi*. Come abbiamo già scritto, il primo fu composto tra il 27 novembre 1938 e il 16 aprile 1939, mentre la composizione del secondo inizia il 3 giugno 1939 e finisce il 16 agosto successivo. L'illusione ottica fu determinata nella critica meno attenta e, nel contempo, legata a polemiche ed "apriorismi" ideologici, dal fatto che *Paesi tuoi* fu pubblicato nel '41, *Il carcere* nel '49. Né il giudizio della suddetta critica può essere giustificato da modifiche sostanziali al testo, intervenute nell'ampio lasso di tempo che separa composizione e pubblicazione. Lo stesso Pavese testimonia, in una lettera ad Emilio Cecchi del 17 gennaio 1949[43], di avere apportato solo alcune modifiche marginali, per "ragione di discrezione", relative ad alcuni nomi propri: il nome del protagonista troppo autobiografico, visto che Garofolo era uno dei soprannomi (l'altro era "Barone") che veniva dato a Pavese dagli amici della "banda del D'Azeglio", viene modificato dapprima in Corradino e poi in Stefano, mentre Oreste è ribattezzato Giannino. D'altra parte, chi ha la possibilità di controllare l'originale del romanzo può verificare che le cose stanno così.

La realtà e l'autobiografia sono fortemente presenti, anche con il riferimento a particolari minuti, in *Il carcere* così come in *Terra d'esilio*. Solo per fare qualche esempio, nei due testi c'è un costante riferimento al freddo e all'umidità, di cui Pavese si lamenta frequentemente nelle lettere alla sorella Maria: il 19 novembre 1935 scrive che «costretto dal freddo [ha] adottato il braciere»[44]; ne *Il carcere* Stefano osserva che «il braciere […] scaccia l'umidità»[45]. In *Terra d'esilio* è pre-

[42] C. Pavese, *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1941.
[43] C. Pavese, *Vita attraverso le lettere...*, 218.
[44] *Ivi*, 127.
[45] C. Pavese, *Il carcere...*, 56.

sente il personaggio di Ciccio realmente incontrato dall'autore a Brancaleone Calabro, tanto che scrive alla sorella Maria: «Abbiamo qui un pezzente, certo Ciccio, […] da sei anni è matto» (25-28 febbraio 1936)[46]. In un'altra lettera alla sorella Maria del 9 agosto 1935, Pavese evoca, col solito umorismo autolesionista, un momento del suo trasferimento a Brancaleone Calabro: «A Roma, una bambina che va ai bagni, chiede al padre: "Papà, perché nelle manette non fanno passare la corrente elettrica?"»[47]. Ne *Il carcere*, l'autore scrive: «State in guardia, ingegnere. Il maresciallo ha le manette elettriche»[48]. Si potrebbero moltiplicare i riferimenti autobiografici molto precisi, dalle difficoltà ad ottenere un sussidio al modo di portare le anfore, alla negazione della sporcizia della gente del Sud. Tutto ciò dimostra che la narrativa è tutt'altro che staccata dall'esperienza concreta dello scrittore.

Si tratta di vedere come avviene il processo di "transcodificazione" dal codice inerte al codice poetico. E qui le dichiarazioni di poetica, contenute nel diario e relative alla fase confinaria, trovano pieno riscontro nel romanzo. È significativo che Pavese volesse intitolare il romanzo *Memorie di due stagioni*. Il riferimento all'elemento memoriale è molto importante: in Pavese, a differenza di quanto accade nella letteratura sua contemporanea, la memoria non è concepita come fuga dalla realtà o ricerca di conforto, ma ha funzione conoscitiva del reale. Consente, cioè, allo scrittore di filtrare attraverso la sua personalità il passato, di capirlo appieno nella "seconda vista", traendone conclusioni per il presente, oltreché una concezione generale del mondo. La poetica del "pensiero raccontato", del ripensamento soggettivo dei fatti, trova qui una puntuale conferma. Pavese non attribuisce funzione evasiva, consolatoria, o, addirittura, "ludica" alla letteratura, bensì una funzione etico-conoscitiva, la configura come «immagine "chiara" di ciò che nell'esperienza ci è parso 'oscuro', 'misterioso', 'problematico'»[49]. È presente la lezione di Melville, da cui Pavese disse, in un'*Intervista alla radio* (datata nel manoscritto 12 giugno

[46] C. Pavese, *Vita attraverso le lettere*..., 140.
[47] *Ivi*, 117.
[48] C. Pavese, *Il carcere*..., 51.
[49] C. Pavese, *Non ci sono generazioni perdute*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962; ma si cita dall'ed. Firenze, Il Saggiatore, 1978, 284.

1950), di aver derivato «il pungolo a concepire i suoi racconti non come descrizioni ma come giudizi fantastici della realtà»[50]. La letteratura assume, dunque, la funzione positiva di scoperta inesausta del reale, condotta attraverso un'indagine serrata sui due versanti della realtà esterna e della realtà interiore.

Ne *Il carcere* la vicenda di Stefano diventa metafora di una condizione esistenziale. Pavese stesso, ne *Il mestiere di vivere*, precisa il messaggio affidato al romanzo: «Fin che Garofolo vuole rompere il suo isolamento o fortificarlo (primi nove capitoli), si ferisce solo le mani; quando *pensa ad altro*, e si rilassa, e coglie la primavera, e pensa al passato fantastico, e si umilia e si considera uno dei molti (identificazione con Oreste carcerato e l'anarchico relegato), allora si fa sereno e leggero (due ultimi capitoli)» (26 aprile 1939)[51]. Sono qui delineate le "due stagioni" alle quali alludeva il titolo originario. In un primo momento il protagonista del romanzo considera il confino come liberazione dal "carcere", ma successivamente si rende conto che è anch'esso "carcere", perché il destino dell'uomo è la solitudine. Anche il rapporto con le donne è improntato a questa incapacità di inserirsi nella società. Elena rappresenta la ricerca della "normalità" della vita quotidiana, della donna madre e compagna stabile, Concia la trasgressività, la prostituta venuta in paese l'episodicità del rapporto amoroso, che non viene consumato, a differenza di quanto avviene in *Terra d'esilio*. Ma con tutt'e tre Stefano non riesce ad instaurare un rapporto, e questa è un'ulteriore spia del destino di solitudine che attanaglia l'uomo. Stefano-Pavese giunge, però, all'accettazione stoica di questo destino: «Fantasticava il mondo intero come un carcere dove si è chiusi per le ragioni più diverse, ma tutte vere, e in ciò trovava un conforto»[52].

Rivive in queste pagine pavesiane l'ultimo Leopardi de *La ginestra*, che non crede nelle «magnifiche sorti e progressive», ma accetta l'infelicità "naturale" dell'uomo, piegandosi umilmente, come la ginestra, che così resiste alla lava, che, invece, stronca gli alberi ad alto fusto. Siamo sulla strada che porterà a *Ritorno all'uomo*, articolo pubblicato da Pavese sull'edizione torinese de «L'Unità», il 20 maggio

[50] *Ivi*, 289.
[51] C. Pavese, *Il mestiere di vivere...*, 151.
[52] C. Pavese, *Il carcere...*, 90.

1945[53], in cui egli invoca leopardianamente la solidarietà tra gli uomini per resistere al comune, atroce destino. Quello di Pavese è, dunque, un "pessimismo attivo", per nulla estraneo alla sinistra italiana. Basti pensare al "leopardismo" di Sebastiano Timpanaro, al suo sottolineare come nel rapporto uomo-natura entri pure in gioco la componente "biologica". Accanto all'ottimismo della sinistra "illuminista", che crede nel progresso infinito, che sta portando all'autodistruzione dell'umanità, c'è un "pessimismo attivo", che riconosce i limiti naturali, ma ad essi si oppone con la consapevolezza, però, che la lotta è dura e dall'esito incerto.

È questo un "filo rosso", che ci conduce fino all'ultimo Pavese de *La luna e i falò*. Anche quando la teoria del mito ha la sua elaborazione definitiva, non viene mai meno la componente reale e concreta del mito stesso. Potremmo parlare di un Pavese tra "destino" e "speranza"[54]. È vero che il destino si ripete, ma non sempre allo stesso modo. E in questo riproporsi in forme diverse sta la sua componente realistica e concreta. Ne *La luna e i falò* il rogo di Santina ricorda mitici sacrifici umani, ma la ragazza non viene immolata per compiacere un dio maligno, bensì per ragioni storiche ben precise, perché, facendo il doppio gioco, ha sacrificato la vita di molti partigiani. E ancora: il destino non esclude la responsabilità dell'uomo, tanto che Anguilla si fa carico del futuro di Cinto, nel tentativo di sottrarlo al suo destino; lotta, nella clandestinità, per salvare il mondo dalla barbarie fascista. Realtà e simbolo, realtà e mito, destino e speranza convivranno sempre nelle opere di Pavese, fino all'ultima, la più grande.

[53] C. PAVESE, *Ritorno all'uomo,* ora in *La letteratura americana...*, 211-13.

[54] AA.VV., *Cesare Pavese tra «destino» e «speranza». Nuova rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di A. Catalfamo, Santo Stefano Balbo, I Quaderni del CE.PA.M., 2001.

La solitudine di Cesare Pavese: aspetti clinici e fenomenologici

DOMENICO DE MAIO

Nella solitudine
il solitario divora se stesso.
Nella moltitudine
Lo divorano gli altri.

Friedrich Nietzsche

È con piacere che, a distanza di quattro anni, ritorno a Brancaleone, ancora per Cesare Pavese. La volta scorsa ho affrontato il tema del suicidio, di quel vizio assurdo endemico nelle Langhe, che frequento da quindici anni, e che è stato oggetto di miei precedenti studi.

In questa occasione tenterò di percorrere la fase precedente, lo stato d'animo propedeutico al suicidio, la solitudine che attraversa tutta la vita di Pavese e che qui, a Brancaleone, nel periodo 1935-36, durante il confino, perfezionò le prime avvisaglie giovanili. E come paradigma di questo stato d'animo che avrebbe accompagnato Pavese per tutta la sua breve vita, prendo spunto proprio dal libro che, in quanto calabrese, sento di più, *Il carcere*, pubblicato nel 1948, ossia dodici anni dopo la fine del confino brancaleonese.

Il carcere, di Cesare Pavese, e *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) dell'altro piemontese Carlo Levi (1902-1975) rappresentano i momenti più alti della letteratura confinaria italiana dedicata al Sud. Ricordiamo che è opera di un altro torinese, Primo Levi (1919-1987) l'esempio più drammatico della cosiddetta letteratura "concentrazionaria", rappresentata da *Se questo è un uomo, La tregua* e *Sommersi e salvati*. Coincidenza, questa, che meriterebbe un approfondimento fenomenologico ed emozionale, oltre che di significato.

Armanda Guiducci, nel suo denso saggio *Il mito Pavese* vide ne *Il carcere* il prototipo del polo città, assieme a *La bella estate, Tra donne sole, Il diavolo sulle colline*. Compagno, in contrapposizione al polo campagna, rappresentato da *Paesi tuoi, La luna e i falò, Feria d'a-*

gosto, Dialoghi con Leucò, Il diavolo sulle colline e, soprattutto, la poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. *Il carcere*, infine, viene universalmente considerato il prototipo della solitudine.

Psicologia della solitudine

Il problema nodale della solitudine è duplice: da una parte la solitudine interpersonale, esocentrica, cioè dell'essere fisicamente soli; dall'altra la solitudine morale, psicologica, egocentrica, cioè del sentirsi soli.

La prima situazione ha come conseguenza, o risultato, essere lontano o allontanato dall'altro; la seconda è il corrispettivo del sentirsi solo, isolato non solo dall'altro ma anche da se stesso.

La solitudine esocentrica si colora di socialità, ossia di rapporti multipli, mentre quella egocentrica si consuma nelle spire di una psicologicità che sconfina, spesso, nella patologicità.

Entrambe drammatiche: il bisogno di comunicazione per la prima, il cupo dissolversi di ogni capacità e desiderio di comunicare nella seconda.

In termini psicologici, la solitudine

> deve essere intesa come il vissuto che traduce la condizione esistenziale del sentirsi solo. È una condizione che ciascun uomo incontra, ma che può connotarsi in termini molto differenti, può contrassegnare in modo determinante la personalità di un individuo, rappresentando l'aspetto centrale della sua psicologia, come può attuarsi nella situazione dell'isolamento limite dell'anacoreta, anche restando in mezzo alla gente, ma isolandosi mentalmente da essa (Cesa-Bianchi).

La solitudine, per realizzarsi, necessita di una condizione essenziale: la mancanza o la sensazione di mancanza di amore.

La solitudine prodromica in Cesare Pavese

Siffatto stato d'animo era la matrice del senso di solitudine espresso ne *La casa in collina*: «Mi accorgo di avere vissuto in un solo, lun-

go isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a nascondersi entra in un cespuglio e ci sta bene, guarda il cielo di sotto le foglie e si dimentica di uscire».

E, ancora: «Dietro ai coltivi ed alle strade, dietro alle cose umane, sotto i piedi l'antico indifferente cuore della terra covava al buio, viveva in burroni, in radici, in case occulte, in paure d'infanzia!».

Si sarebbe potuto pensare ad un richiamo animistico se non ci fosse stato la rievocazione delle paure dell'infanzia, che sono l'espressione tipicamente ancestrale del sentirsi soli.

Eppure, Pavese non è mai stato solo: aveva innato, invece, il senso della solitudine e del sentirsi solo. Si sentiva solo a Santo Stefano Belbo, come a Torino e a Brancaleone; solitudine direi quasi genetico-ambientale, potenziata e rafforzata dalla forza dei contrasti e dei confronti.

Con una differenza di significato, la solitudine calabrese era di tipo culturale-sociale, lenita e alleggerita dalla semplicità della gente comune che in lui vedeva «il forestiero sacrificale» più che il confinato politico e che Pavese, pur con i suoi limiti, rispettava per le loro lontane origini e le presenti difficoltà.

La solitudine di Torino, al contrario, era di tipo psicologico-relazionale. Come potrebbero spiegarsi, altrimenti, affermazioni come «andare al confino è niente, tornare di là è atroce».

Oppure «era meglio stare a Brancaleone guardare il mare e sperare nell'avvenire, anziché entrare in questo avvenire», come scriveva alla «piccola parigina» Iole Riccioppo (Romeo) che sembra documentare una sorta di nichilismo progettuale tra l'altro parzialmente smentito dal fatto che il protagonista de *Il carcere* si chiamasse Stefano, quasi a significare un legame simbiotico non solo tra due città, Santo Stefano Belbo e Brancaleone, ma tra due realtà.

Quella calabrese gli era nota e meno intollerabile, perché vissuta nello stato d'animo del presente in termini di realtà e, quindi, di storicizzazione, mentre l'altra, la piemontese, gli era ignota e non certamente per motivi geografici e ambientali, quanto per la mancanza di una prospettiva (l'incertezza del futuro) e, per tale motivo, potenzialmente angosciante.

La mancanza di *pathos* è, al contrario, la presenza forte, di una sensazione di derealizzazione, ossia di distorta visione della realtà, di una sorta di persistente assenza di piacere (quasi una aneidonia psicologica) e di progettualità che sconfina, talora, nel nichilismo, si possono trovare sin dall'inizio de *Il carcere*. Non v'è nulla che gli provochi piacere o emozione. Il mare è in genere visto, come la quarta parete della sua prigione e come tale era vissuto sempre «remoto e agitato», ma scolorito come il «ficodindia del sentieraccio sulla spiaggia». Oppure gli pareva «un mare slavato, che ancora oggi vaneggia dietro ogni mia malinconia». Là finiva ogni terra su «spiagge brulle e basse». La spiaggia, poi, era sempre desolata. *Il carcere*, anche se non repellente (terra d'esilio), mentre il sole appariva sempre smarrito e smunto.

Questo nichilismo emozionale lo portava a personalizzare l'elemento liquido della sua casa-prigione, adeguandolo al suo stato d'animo: «al buio, il brusio del mare diventava muggito, la freschezza dell'aria un gran vento, il ricordo dei visi una angoscia, mentre tutto il paese, di notte si avventava entro di lui sul suo corpo disteso». Talora era la pioggia che al rientro nella "cella", la casa, profumata dall'«agrore» delle bucce di arancia che bruciavano nel braciere, lo illanguidiva in quello stato di beata solitudine «che, il brusio della pioggia esterna, lo intorpidiva silenziosa».

Quasi a sottolineare la sua malinconia, il paesaggio gli appariva indifferente, se non nemico; i colori dominanti erano il grigio e il nero; lo stato d'animo, coartato nel rancore, viene descritto con una serie di ossimori, a significare la confusione dei sentimenti, «uno scatto di pace dolorosa, di triste allegrezza» che avrebbero trovato l'espressione più sublime e ambigua nella poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.

Pavese visse a Brancaleone per circa un anno in una solitudine affettiva che nemmeno le frequentazioni al bar e la relazione con Elena riuscì ad attenuare. Forse solo con Giannino Catalano si sentiva meno solo, ma tutto finì con l'arresto di questi, a seguito del quale «se ne andava l'ostacolo estremo alla più vera solitudine».

Continuava a ripetere che quella non era la sua vita e quella gente, quelle parole scherzose erano remote a lui come un deserto. E lui era un confinato che un giorno sarebbe tornato a casa.

Pavese non riusciva a percepire la realtà e questa gli sfuggiva di mano non appena gli si presentava; il presente non era altro che il momento che precedeva il futuro che gli era sconosciuto e ambiguo.

Elena, l'amante, la premurosa e accondiscendente Elena, che gli ordinava il letto e gli faceva trovare la brocca piena d'acqua, quasi a lenire non solo l'arsura fisica ma anche quella morale, veniva vissuta e nemmeno apprezzata, solamente per la sua disponibilità sessuale. Senza vederla mai come donna, emotivamente intesa. L'avrebbe desiderata come moglie che entrasse nel suo letto, a patto però «che se ne andasse come un sogno che non chiede parole né conferma». Era il bisogno di carnalità allo stato puro che lo attraeva verso Elena «un caldo e incontenibile desiderio carnale che gli faceva scordare il disordine delle lenzuola e il sudiciume dei panni».

In questo contesto di dubbio depressivo si inserisce la crisi dell'amore che può essere riferita sia alla situazione depressiva in genere, con significato antico, sia alla struttura dell'essere e quindi con significato ontologico.

Sappiamo dai fenomenologi che

> nel singolo depresso l'alterazione dei sentimenti, dell'affettività e dell'umore può riflettersi anche sull'amore sia inteso come incontro occasionale, sia temporalmente circoscritto, ora frenandolo ora soffocandolo ora annullandolo. L'eclissi dell'amore può manifestarsi con sofferenza morale e disperazione fino al suicidio (Callieri).

Il vissuto depressivo, ancora latente, si sarebbe espresso in seguito allorché si perfeziona la sua necessità di essere solo, non più di sentirsi solo:

> Quel pomeriggio, quando fu solo nella stanza, Stefano si distese sul letto di botto; non più solamente per tedio. I suoi futili libri sul tavolino non gli dissero nulla. Era così lontano il suo mestiere: ci sarebbe stato tempo. Pensò alla mattinata e la sua gioia, di cui gli restava un sapore di corpo di donna, che avrebbe sempre potuto rievocare nella tristezza.

Ma fu solo un mattino, poi Elena ritornò negli inferi della dannazione pavesiana. Elena diventava tollerabile solo «nel dolce profumo

asprigno che saliva dai fornelli, diventava una donna qualunque ma buona», ma soprattutto «una inamabile e rassegnata presenza come le galline, la scopa o una serva».

Anche questo stato d'animo è tipico del depresso, per il quale il presente è noia, smarrimento e aprogettualità, perdita o smarrimento dei valori, incapacità esistenziale di vivere in pieno le situazioni, quasi una malinconia allargata sullo sfondo di uno stato d'animo permeato dalla devitalizzazione.

Pavese vive solo fisicamente l'esperienza d'amore con Elena, in una lotta di contrasti che vede, da una parte l'amante trasformarsi in un oggetto animato o in una bestia, dall'altra la sostituzione dell'oggetto d'amore con l'oggetto da amare. Era, quest'ultima, Concia, «la capra, pronta a tutti i caproni, l'amante di un sudicio vecchio e la libidine dei ragazzi», rimasta, tuttavia, un oggetto d'amore irrealizzato. Qui, la perdita della visione del reale, tipica del depresso, raggiunge la sua perfezione. L'inadeguatezza del presente, reale, viene sostituita dalla immaginazione, possibile, del futuro in uno scambio di persone che generano confusione e angoscia.

Stefano-Pavese ritrovava parte di se stesso nelle situazioni extrapersonali ed extrambientali, persino nel carcere, nel quale era possibile dimenticare, nel sonno, anche la solitudine che, del carcere, è uno stato d'animo comune.

Esperienze, compagne di carte, di vino e di bagni, ambiente, paesaggio, situazioni, non lasciano alcun segno positivo e trovano nella descrizione dell'addio dalla terra di confino il suo più tragico epicendio «davanti, oltre il canneto, il mare pallido parve gonfiarsi nel vuoto. Stefano ebbe l'illusione, mentre il treno giungeva che turbinassero nel vortice come foglie spazzate i visi e i nomi di quelli che non erano là».

Del periodo appena trascorso non rimaneva nulla. Tutto era stato spazzato via da quel vento, l'emblema nichilistico del suo desiderio di rimuovere esperienze emozioni e persone.

Ancor più drammatico appariva la chiusa finale di *Terra d'esilio*:

> Il mare, evitavo di guardarlo: era sporco, sconvolto, pauroso, il paese, le campagne si erano come rimpiccioliti; ogni colore era sommerso; mancava ora a quel paese anche lo sfondo, che in passato aveva dato un orizzonte alle mie camminate. Solo, restò ben visibile dalla finestra dell'al-

bergo, nella pioggia, la collina brulla dai muraglioni biancosporchi in cima: il paese antico. Con quella vista negli occhi, una mattina che al solito la luce agonizzava, partii per il mio destino.

Ancora una volta, la perdita della visione del reale, in questo caso rappresentata dalla visione di morte dell'aurora, altro ossimoro emozionale, colora di depressione il suo addio e ne giustifica il grido di angoscia.

Secondo me l'inizio della fine, quella fisica, di Cesare Pavese si perfezionò nell'esperienza confinaria di Brancaleone, il giorno 11 di marzo del 1936.

Annotazioni

- L'esperienza confinaria a Brancaleone venne descritta dapprima nel 1936 nel racconto *Terra d'esilio* e, poi, in un componimento più lungo scritto tra il 1938 e il 1939 sotto il titolo *Memorie di due stagioni*. Il libro *Il carcere* invece, venne pubblicato solo nel 1948, assieme ad un altro romanzo breve *La casa in collina*, entrambi contenuti nel libro *Prima che il gallo canti*. *Terra d'esilio* è scritto in prima persona, contrariamente a *Il carcere* che è scritto in terza persona e avendo come protagonista Stefano, di professione ingegnere. A mio avviso non è senza significato che il protagonista si chiami Stefano, quasi un cordone ombelicale affettivo con il suo paese natale e le Langhe, di cui Santo Stefano è la propaggine più meridionale.
- Elena, in realtà, era Jolanda Rossi, cognata dell'affittuario della stanza in cui viveva Cesare Pavese. Era separata, senza figli e viveva con la mamma.

Forme e colori in Cesare Pavese. Lettura di un pittore

GAUDENZIO NAZARIO

> E finalmente sono a pochi chilometri
> dal paese di Corrado Alvaro.
> Ma lo preferivo nei libri.
>
> Cesare Pavese - Lettera ad Augusto Monti
> Brancaleone, 11 settembre 1935

Reduce, come tutti i relatori a questo tavolo, dal Convegno di studi su Corrado Alvaro, mi trovo ora qui, come scrisse Pavese, a pochi km da San Luca: a Brancaleone.

Devo affrontare un tema, che come recita il titolo, è in sintonia con la mia attività di artista visivo, ma prima di affrontarlo desidero accennare alla ragione per cui ho accettato l'invito a venire a Brancaleone.

Se una prima ragione è chiaramente personale, perché ero curioso di visitare (verificare *de visu*) questi luoghi "letti", una seconda è obiettivamente più forte, in quanto ho promosso un'iniziativa affinché potesse nascere una Biblioteca pubblica intitolata a Cesare Pavese, qui nel luogo dove è stato confinato, ha creato poesie ed ha iniziato il suo diario *Il mestiere di vivere*. La mia idea era (ed è rimasta tale) di costituire una Biblioteca, perché credo nulla sia più importante, per ricordare uno scrittore, che dedicargli una Biblioteca.

La mia collaborazione a questo progetto è iniziata con l'amico Gianni Carteri con una richiesta al Ministero Beni Culturali per un finanziamento da assegnare al Comune per poter creare la Biblioteca suddetta. L'idea è che fosse già operativa nel 2000, ma un lungo *iter* burocratico ha fatto slittare il finanziamento e lo ha fatto conglobare nel *budget* delle Celebrazioni del Cinquantenario e quindi non ha potuto essere realizzata nei tempi previsti.

Ho sempre pensato fin dall'inizio ad una Biblioteca che avesse un'identità forte, che rappresentasse un *unicum*, che la distinguesse

da tutte le altre Biblioteche e Centri che sorgono nel nome di Pavese (a Torino ad esempio ce n'è una comunale). Si tratta, nello specifico, di evidenziare una circostanza unica che nessun'altra istituzione può vantare, ossia la creazione un nucleo centrale che contenga tutti i testi che Pavese richiese alla sorella ed agli amici, durante il suo periodo di confino a Brancaleone. Questi testi rappresentavano per Pavese una linfa vitale, che doveva lenire le pene del confino, una ragione esistenziale che superava qualsiasi altro interesse. Lo dimostra chiaramente nella prima lettera che scrisse alla sorella appena giunto a Brancaleone (5 agosto 1935):

> Cara Maria,
> Ho subito bisogno di una cassetta coi libri, per la cassetta e per i libri. Libri miei.

Segue elenco dei libri e quindi:

> Naturalmente, la cassetta coi libri miei va spedita per *collo espresso* perché l'abbia al più presto.

Seguono informazioni dove trovare o comprare i libri, quindi la lettera si conclude con la seguente frase:

> Come sto, ve lo scriverò un'altra volta.

Pavese antepone questa richiesta di libri a tutto, anche lo stato di salute diventa un dettaglio insignificante.

Ecco la ragione per cui credo sia molto importante che Brancaleone debba possedere in Biblioteca copia della serie dei libri del poeta, tutti elencati nelle lettere dal confino pubblicate dall'editore Einaudi.

Come ho consigliato al Sindaco Domenico Malara, non si tratta di fare, anche se sarebbe auspicabile, un'analisi filologica per acquistare i testi con le edizioni corrispondenti a quegli anni, ma di venire in possesso di tutti i titoli. Questo è il mio augurio e la mia speranza, una specie di sogno che mi auguro possa nel tempo realizzarsi.

Superato questo doveroso preambolo passo all'assunto dell'intervento.

Recita il sottotitolo: *Lettura di un pittore*. Ritengo però necessario accennare, ancor prima di proporvi le sensazioni ricevute dalla lettura, accennare a cosa significa per me leggere.

Una risposta soddisfacente l'ho ricavata da *Il mestiere di vivere* (3 dicembre 1938):

> Leggendo non cerchiamo idee nuove, ma pensieri già da noi pensati, che acquistano sulla pagina un suggello di conferma. Ci colpiscono degli altri le parole che risuonano in una zona già nostra - che già viviamo - e facendola vibrare ci permettono di cogliere nuovi spunti dentro di noi.

Un esempio calzante di questa affermazione pavesiana è rilevabile confrontando gli altri due interventi che mi hanno preceduto: quelli di Lorenzo Mondo e Antonino Zumbo. Il caso ha voluto che entrambi, argomentando sulla stessa lettera inviata alla sorella Maria da me prima citata, abbiano tratto deduzioni differenti.

Fortificato da questa assoluzione a priori di una lettura aperta, posso molto serenamente parlare del mio approccio al poeta. Ciò senza pretese di analisi filologiche, né critico-letterarie, limitandomi a segnalare unicamente sensazioni.

Da frequentatore delle opere pavesiane, ho dipinto spesso traendo ispirazione dalle sue poesie. Pavese è stato il mio primo amore, circa trent'anni fa, confortato nel mio lavoro anche da amici del poeta quali: Davide Lajolo, Massimo Mila, Norberto Bobbio. Successivamente mi sono spostato verso altri lidi: Primo Levi, Jorge Luis Borges e poi Fernando Pessoa, in Portogallo. Non desidero comunque parlare delle mie opere ispirate a Pavese, perché i miei lavori non sono presenti, e poi un artista non deve parlare del proprio lavoro: deve mostrarlo.

A proposito di "mostrare", dopo aver lavorato sui vari autori, è mia prassi richiedere una verifica da parte di chi conosce a fondo il personaggio. Nel caso specifico di Pavese, mi ero rivolto a Massimo Mila, amico fraterno del poeta e per sollecitarne la rigorosità di giudizio avevo indicato una frase provocatoria del poeta scritta sul retro della poesia *Mania di solitudine*:

> Non capisco né musica né figurative, per questa ragione. Che *realtà* hanno le note? Che possibilità di *costruzione* dall'*interno* i colori e le forme?

Mila mi rispose con una lettera; seguirono diversi incontri e infine scrisse la presentazione a catalogo della mia mostra *Hommage à Cesare Pavese* presentata a Parigi e poi in diverse città d'Europa.

Ecco una breve citazione dalla presentazione:

> No: davanti a un bel quadro Pavese era capace di restare un quarto d'ora immobile in contemplazione, stringendo gli occhi dietro le lenti in un sorrisetto un po' faunesco di beatitudine e di compiacimento. Pavese era stato profondamente marcato, come tutti noi, dalla lezione di rigore e di sobrietà della pittura di Casorati […] E infine non si dimentichi la presenza nel nostro gruppo di un pittore come Mario Sturani, il cui studio era il quartier generale della "banda": ogni suo nuovo lavoro veniva sottoposto al più estemporaneo giudizio collettivo nell'esercizio d'una critica quanto mai confidenziale. Perciò sono sicuro che Pavese avrebbe inteso benissimo le immagini che Nazario trae dalle sue poesie e credo di poter affermare che le avrebbe apprezzate, forse amate.

Questa risposta convalidava per verità quanto avevo già desunto sulla sensibilità di Pavese verso la pittura, perché in diverse opere sono presenti personaggi-pittori e i loro studi: Doro ne *La spiaggia*, Guido ne *La bella estate*, Loris in *Tra donne sole*.

Ma non solo, va ricordato che ne *Il mestiere di poeta* (appendice a *Lavorare stanca*) parlando della gestazione della poesia *Paesaggio I*, Pavese scrive:

> misi invece insieme un *Paesaggio* di alta e bassa collina [...] e, centro animatore della scena, un eremita [...] superiormente burlone [...] *colore delle felci bruciate*. Le parole stesse che ho usato lasciano intendere che a fondamento di questa mia fantasia sta una commozione pittorica; e infatti poco prima di dar mano al *Paesaggio* avevo veduto e invidiato certi nuovi quadretti dell'amico pittore, stupefacenti per evidenza di colore e sapienza di costruzione.

Questa relazione con forme e colori è quella che il poeta dichiara, subito dopo, come una sua scoperta e la definisce «rapporto fantastico».

E il rapporto fantastico, questo modo diverso di vedere le cose, è il *leitmotiv* della poetica pavesiana. Così il poeta fa parlare i suoi pittori; Loris in *Tra donne sole* durante una discussione nel suo studio afferma:

> [L'arte] è un altro modo di guardar la cosa, se volete, non è un'altra cosa.

Questa cosa vista in una maniera altra è proposta anche ne *La bella estate* dall'altro protagonista pittore:

> Guido diceva della collina che voleva fare, e che aveva in mente di trattarla come una donna distesa con le poppe al sole, e darle il fluido e il sapore che sanno le donne.

Nel brano compaiono appunto – cose viste in un modo altro – e queste cose hanno forme. Vediamo quindi che importanza ha in Pavese la forma e il suo rapporto con l'oggetto. Questo guardare, meglio questo vedere, che per Pavese va oltre l'oggetto, viene ripresa anche in un altro momento significativo. È una sua testimonianza importante, perché compare nelle *Avvertenze* all'opera che egli amava di più i *Dialoghi con Leucò*.

Scrisse il poeta:

> Siamo convinti che una grande rivelazione può uscire soltanto dalla testarda insistenza su una stessa difficoltà. Non abbiamo nulla in comune coi viaggiatori, gli sperimentatori, gli avventurieri. Sappiamo che il più sicuro – e più rapido – modo di stupirci è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento quest'oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non averlo visto mai.

Pavese segue quindi un processo o rapporto creativo di cui si è detto, fantasticando su oggetti elementari, naturali e non, oggetti intesi nella loro forma-volume.

Riprendiamo il tema della collina-donna, siamo in *Paesi tuoi*.

Dice Berto, il compagno del protagonista Talino:

> Mi rivolto e rivedo la collina del treno. Era cresciuta e sembrava proprio una poppa, tutta rotonda sulle coste e col ciuffo di piante che la chiazzava in punta

Giunto poi nel cortile della casa di Talino, Berto commenta:

> mi vedo davanti, bella rosa, la collina del treno, col suo capezzolo sulla punta, e dei lumi sul fianco, e mi volto, ma la casa nasconde quell'altra

che si vedeva dall'aia. Siamo in mezzo a due mammelle, dico; qui nessuno ci pensa, ma siamo in mezzo a due mammelle.

Ed ecco che anche coloristicamente è avvenuta la trasfigurazione, con la coloritura di un improbabile rosa della collina.

Ora vien da chiedersi questo parallelo, questo rapporto fantastico tra forme naturali e la donna, valido a nord, trova un corrispondente rapporto con una particolare forma di paesaggio a sud?

Difficile, anzi impossible, è stato per Pavese trovare a sud un rapporto plastico, sinuoso con il paesaggio, perché non esiste una *allure*, un profilo che possa innescare questo tipo di processo. La natura a Brancaleone non proponeva forme per rapporti fantastici, perché davanti c'era «l'inutile mare» (*Paternità*) e le forme, quelle rilevate da Pavese-Stefano ne *Il carcere* sono altre:

> Nel tremore della luce guardava ancora la riva fatta di grigie casupole, rosee e giallastre e dietro altissimo il poggio dalla cima bianca, il paese antico.

Ma questa valutazione potrebbe considerarsi una visione limitata di un "forestiero piemontese", che non conosce le forme della natura calabrese. Valutiamo per confronto, quanto rilevano acuti occhi indigeni: gli occhi di Corrado Alvaro.

Si legge nel breve racconto *Cata dorme* (*Gente d'Aspromonte*), dell'avventura di due ragazzi che vanno a cercare appunto Cata, la prostituta, che viveva in campagna ed era molto bella «la più bella donna di qui».

Così essi la ritrovano:

> Il suo corpo disteso, il silenzio, la notte, la terra senza sospetto nel primo fermento della primavera, erano strani complici, ed ella somigliava nella sua architettura ai prati e ai monti distesi all'infinito.

Questo rapporto di forma tra terra e donna non è per nulla connotativo, non contiene un'identità specifica della terra calabrese, sia sotto il profilo tettonico che etnografico, perché il rapporto proposto può ritenersi valido per qualsiasi terra.

Invece qualche frase prima l'autore suggerisce una traccia molto affascinante nel rapporto tra donna e oggetto:

> L'orcio di creta, panciuto, mi parve avesse all'imboccatura una traccia dorata, quella delle sue labbra che vi avevano tante volte bevuto.

Ecco quindi che anche per Alvaro la grazia femminile calabrese non può essere ritrovata nel paesaggio, ma in altre forme. L'autore la intravede in un oggetto, che guarda caso è lo stesso oggetto che stimolerà il "rapporto fantastico" di Pavese.

Questa forma che esprime la sinuosità femminile la ritroviamo ne *Il carcere*:

> il muro gettava un po' di ombra e l'anfora di terra si rinfrescava. Stefano ne stringeva con le mani i fianchi svelti e umidicci e sollevandola di peso se la portava alle labbra. Scendeva con l'acqua un sapore terroso, aspro contro i denti, che Stefano godeva più dell'acqua e gli pareva il sapore stesso dell'anfora. C'era dentro qualcosa di caprigno, selvatico e insieme dolcissimo, che ricordava il colore dei gerani.

I termini: gerani, caprigno e selvatico sono gli attributi del personaggio di Concia.

Ed eccola che appare subito dopo.

> Anche la donna scalza, come tutto il paese, andava ad attingere l'acqua con un'anfora come quella. La portava poggiata obliqua sul fianco, abbandonandosi sulle caviglie. Tutte queste anfore erano dolci ed allungate, d'un colore tra il bruno e il carnicino, qualcuna più pallida. Quella di Stefano era lievemente rosata, come una guancia esotica.

Anche in questo caso il rapporto fantastico con l'oggetto-forma è ancora con la terra (il terroso, il sapore terroso), ma sotto forma di anfora.

Ecco che la terra-contenitore, sinuosamente formata, si arricchisce anche di colore.

Ma cos'è il colore secondo Pavese?

Scrive ne *Il mestiere di vivere* (28 gennaio 1945):

> È facile ai colori diventare simboli. Son la qualità più vistosa degli oggetti ma non sono gli oggetti. Ricordando che hai detto una volta che il mito vive negli epiteti, i colori sarebbero gli epiteti delle cose. Creazione pura.

Nel caso presente il colore è: «tra il bruno e il carnicino [...] lievemente rosata come una guancia esotica».

Questa sequenza coloristica mi ha richiamato alla memoria le indicazioni per la preparazione del color *carnicino*, ossia del colore dell'incarnato o dell'incarnazione, contenute ne *Il libro dell'arte* di Cennino Cennini (1398).

Va ricordato che questo testo è un manuale tecnico in cui sono descritti i metodi e i materiali per la preparazione dei colori delle carte, delle tavole. È un documento storico importantissimo ed è utilizzato tuttora dai restauratori per comprendere la tecnica della pittura antica.

Scrisse Cennino Cennini nel capitolo 147 intitolato *In qual modo si coloriscono i visi, le mani, i piedi e tutte le incarnazioni*:

> Abbi un poco di verdeterra [...] danne due volte sopra il viso, sopra le mani [...] Ma questo cotal letto [fondo] vuole essere a' visi di giovani con fresca incarnazione, [...] co rossume d'uovo di gallina della ciptà, perché sono più bianchi rossumi che quelli che fanno le galline di contado o ville, che sono buoni per la loro rossezza a temperare incarnazioni di vecchi e bruni.

I colori indicati da Pavese sembrano dedotti da questo manuale classico di tecnica pittorica. Tant'è che proseguendo nel rapporto fantastico, il poeta scrive poco dopo:

> Lontano, nella casa, vociavano. Concia si volse senza imbarazzo, col suo gesto di scatto: la luce era già tanto vaga da uniformare su quel viso i toni bruni e carnicini. Stefano continuò a guardarla.

Si potrebbe dire che Stefano-Pavese rimanga folgorato alla vista di Concia. Questo suo continuo guardare corrisponde al «fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto (o soggetto)» ed è la situazione topica che secondo il metodo pavesiano prelude al "miracolo" della creazione. Nel caso specifico l'evento avviene per accumulazione: l'epiteto coloristico «bruno-carnicino» che accomuna l'anfora a Concia crea il mito, già peraltro precedentemente annunciato dal rapporto sinuoso della forma.

Visto il rapporto fantastico tra «donna, forma, colore», viene da chiedersi se esiste un analogo rapporto fantastico rivolto all'uomo. La risposta non può che essere affermativa, perché è proprio la figu-

ra di uomo che fa scoprire a Pavese il rapporto fantastico, attraverso una commozione pittorica.

Il brano del *Paesaggio I* prima riportato, tratto dal *Mestiere di poeta*, parla di un eremita dal «colore delle felci bruciate». Ma i versi descrivono anche l'uomo nei dettagli e nei comportamenti:

> [...]
> L'eremita si veste di pelle di capra
> e ha un sentore muschioso di bestia e di pipa,
> che ha impregnato la terra, i cespugli e la grotta.
> Quando fuma la pipa in disparte nel sole,
> se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore
> delle felci bruciate [...]
> [...] Un lavoro l'ha fatto:
> sopra il volto annerito ha lasciato infoltirsi la barba,
> pochi peli rossicci. E depone gli sterchi
> su uno spiazzo scoperto, a seccarsi nel sole.

Verificato che esiste una forma e un colore quindi un epiteto mitico dell'uomo del nord, quale sarà per contro il rapporto fantastico riguardante l'uomo del sud?

Nel racconto *Il carcere* si narra che:

> Stefano aveva un giorno incontrato un mendicante scalzo, che avanzava a balzelloni come se i ciottoli gli scottassero le piante. Era seminudo e coperto di croste, d'un colore bruciaticcio come la sua barba; [...] La carne nuda fra i brandelli di sacco appariva e riappariva inerme e oscena come carne di piaga [...] e intravedere sotto ciò una carne nuda faceva rabbrividire [...].
> Stefano invece lo fantasticava, e a poco a poco ne faceva in quella strada riarsa un esotico oggetto vagamente orribile, qualcosa come un rachitico groviglio di fichidindia, umano e crostoso di membra invece che di foglie.

E nella frase successiva il poeta ripropone il mix, questa volta invertito, che va dal vegetale all'uomo:

> Erano atroci quelle siepi grasse, ammassate carnosamente come se l'aridità di quella terra non conoscesse altro verde, e quei fichi giallicci che incoronavano le foglie fossero davvero brandelli di carne.

Questo uomo del nord e quest'uomo del sud sono quindi molto simili e assimilabili ai vegetali (felci e fichidindia). Entrambi sono sporchi, maleodoranti, ormai secchi, senza vita.

Vien da chiedersi: essi corrispondono in modo emblematico al vero ritratto dell'uomo pavesiano? A quell'uomo, stanco di attesa, che «leva gli occhi alle stelle, che non odono nulla». Non spetta a me rispondere.

Lasciando questo interrogativo a persone più qualificate in materia, concludo sperando di essere stato chiaro, e non ricevere l'accusa che Mariella, una protagonista di *Tra donne sole*, fa ai pittori:

> Io capisco che, secondo il mestiere che fa la gente parli; ma come i pittori [...] non c'è nessuno. Capirei se dicessero i pennelli, i colori, l'acquaragia 'le cose che adoperano' ma no, questa gente parla difficile solo per gusto, e succede che di certe parole nessuno sa il senso.

La strada di Canelli

MARIO DONDERO

Per quelli della nostra generazione, magari sbucati giovanissimi dai *Sentieri dei nidi di ragno*, il catalogo dell'Editrice Einaudi fu una sorta di insuperabile *summa* che ci introduceva in tanti mondi diversi. Pensavamo a quegli intellettuali di Torino come a un monastero laico in cui Giulio Einaudi fosse il priore. Facemmo molte albe con gli amici a riempire – come scriveva Italo Calvino – di dialoghi e di risa le calde sere dell'Italia resuscitata. Ci riunivamo sulle panchine della grande piazza e conducevamo lunghi dibattiti forzatamente peripatetici; nel silenzio, si faceva un gran parlare di quei libri forti e gravi: *La casa in collina*, *Prima che il gallo canti*, *La luna e i falò*.

Era anche una stagione di grande fervore, si stava imparando a perdonare, dopo la grande faida che aveva insanguinato l'Italia e con essa il mondo, in un clima di grande tensione morale, assistevamo all'esplosione di una nuova letteratura che fu – come scrisse ancora Calvino – prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo.

Di Pavese, cui dovevamo anche le letture americane, apprezzavamo il linguaggio che fondeva la sapidità del dialetto con una sorta di nostalgia *on the road*, che raggiungeva la poesia con i mezzi più rapidi e semplici; era come il cinema che amavamo dei vagabondi di *Ossessione*, di quelli che sarebbero stati più tardi gli asfalti bagnati, le figure inquiete dei film di Antonioni con quei sassofoni insonni nelle notti urbane.

Il fatto che sentissimo in lui una sorta di fragilità esistenziale, che fosse «pieno di sentimenti discordi», accresceva ai nostri occhi la sua particolare umanità. «Brancico fra il fosco e il chiaro» diceva ancora. Con allegra ironia aspirava «ad aver l'amore della donna più bella del mondo, a diventare un poeta almeno come Shakespeare». Un giorno o l'altro, dicevano, prenderemo «la strada di Canelli». È finita che siamo andati veramente sulla strada di Canelli. Abbiamo dunque sca-

lato la grossa collina di Gaminella, «tutta vigne e macchie di rovi attraverso i pianori dove un tempo avevano trovato dei morti. Dovevano essere repubblichini perché i partigiani morivano a valle, fucilati sulle piazze, impiccati ai balconi, o li mandavano in Germania». E ci siamo recati a contemplare la fattoria della Mora toccata dal primo sole e quel paesaggio dei *Paesi tuoi* tutto immerso nella nebbia, silente e senza un'anima.

Nel romanzo *La luna e i falò* la Mora è una specie di epicentro e il Nido poco lontano, palazzina turrita sulla collina in mezzo alle vigne dove viveva "la vecchia Madama", è anch'esso vuoto di vita come se regnasse sul deserto. Pian piano siamo scesi alla bottega del «falegname del Salto», l'uomo più amato e popolare da queste parti, prima di morire alcuni anni fa. La casa lungo la strada polverosa aveva le finestre sprangate, il pergolato che un tempo deve essere stato allegro. Qui viveva il Nuto, «il mio amico del Salto che provvede di bigonce e di torchi tutta la valle fino a Camo [...] il Nuto che era su tutti i balli della vallata a suonare il clarino, uno che diceva: perché ci deve essere chi non ha nome né casa. Non siamo tutti uomini?». Fra le vigne che incombono sulla casa c'è un contadino al lavoro – il vicino di Pinolo Scaglione, il Nuto de *La luna e i falò* ci racconta – che qui ancora si ferma spesso della gente, viaggiatori che vengono magari da Torino o da Genova e persino da più lontano, gente che ama Pavese e viene a respirare l'aria delle Langhe. Partono delusi quando sanno della fine del Nuto.

Taluni vanno dalla fotografa a Santo Stefano Belbo, il paese natale di Pavese, che è depositaria si direbbe oggi della memoria visiva della zona e dei suoi abitanti, piccoli e grandi li ha fotografati tutti. Di Pinolo Scaglione ha scattato dei bellissimi ritratti nei suoi panni da falegname.

A suonare il clarino, adesso, con la banda di Canelli c'è il giovane Tibaldi e il suo babbo, che suona il bombardino come l'Arboreto de *La luna e i falò* di cui si parla quando il Nuto dice al narratore: «Te ne conto una. Avevo un musicante, Arboreto, che suonava il bombardino. Faceva tante serenate che di lui dicevamo: quei due non si parlano mica, si suonano».

È una fanfara, quella di Canelli, che suona formidabilmente bene anche se, essendo completamente analfabeta in materia di musica, il

mio giudizio vale poco; ma è certo che ha successo e non si limita ad andare come faceva il Nuto con i suoi musicanti «oltre Canelli fino a Spigno, fino a Ovada, dalla parte dove si leva il sole», ma anche ben più lontano, magari a Genova e pure in Francia.

Tentammo anche di fotografare la Mora e la costa del Nido sotto la vendemmia, ma arrivammo tardi e andammo a cercare i vendemmiatori dalle parti di San Marzano, di Cortemilia e di Neive ed infine sarà stato vicino a Calamandrana che c'imbattemmo in un gruppo d'anziani, di ragazze e di giovani marocchini intenti a spogliare i filari.

C'era fra quella gente un'allegria che viene quando si fatica insieme all'aria aperta. Il padrone, che non si tirava indietro sul lavoro, aveva la cortesia gentile dei contadini piemontesi come i suoi vecchi braccianti; il gruppetto di ragazzi marocchini sorridenti (sono essi le nuove braccia delle nostre campagne) avevano per una volta l'aria felice di trovarsi in Italia. C'erano anche un paio di ragazze così carine che, per dirla alla Pavese, avrebbero fatto la loro figura sui balli a Canelli e persino a Torino; di quelle «cui prudono le gambe dalla voglia di ballare», sicuramente simili alle figlie del Matteo quando si vedevano arrivare, sotto vendemmia, nella vigna della Mora con il cestino.

Di luoghi, di paesi, Pavese ne cita tanti. Piccoli centri oggetto di ritratti incisivi come il Monticello di *Paesi tuoi*: «un paese di scarto che di notte non passano i treni».

Nei suoi libri c'è sempre qualcuno che va o che viene da Alba. E anche Serralunga di Crea è un altro luogo che conta nella biografia privata e letteraria dello scrittore. Vi trascorre, nella casa della sorella sulla collina, al tempo «del fragore e del sangue» un periodo aspro di sofferenze e di indecisioni. «Veniva nella mia vigna – ci dice un vecchio contadino – si sedeva sulle zolle e se ne stava lì a lungo, a leggere e a guardare la vallata».

Al periodo di Serralunga risalgono i "cattivi pensieri" che gli sono stati tanto aspramente rimproverati, la cui traccia è nelle poche note graffiate sul taccuino pubblicato da Lorenzo Mondo su «La Stampa». Il vespaio suscitato da questa pubblicazione, all'inizio degli anni Novanta, ha provocato illazioni gratuite ed anche ingiurie, che nel contesto politico si sono servite di Pavese per tutt'altro obiettivo, ma anche scritti bellissimi da parte di persone che vissero nella sua

intimità spirituale come Fernanda Pivano e Natalia Ginzburg che lavorarono accanto a lui per diversi anni.

Per spazzare i pesanti sospetti di cedimento verso Mussolini e la Germania, possibile ubbia passeggera che semmai si produsse soltanto nel privatissimo travaglio spirituale dello scrittore, proprio quando si trovava a Serralunga di Crea la Ginzburg, stupita e turbata da certe frasi, le attribuisce all'ingenuità politica di Pavese, al suo essere bastian contrario, al suo gusto di abbracciare le cause perdenti.

Come un'invettiva dichiara:

> Chiamarlo fascista è una follia pura. Chi l'ha conosciuto vivo, chi è in grado di evocarne la figura, i gesti, il comportamento, il senso stesso della sua esistenza, sa bene come egli fosse l'esatto contrario di quello che il fascismo è stato. Tutto quanto formava lo spirito del fascismo era contrario alla sua persona. Lui era un uomo schivo, scontroso, amante del silenzio e dell'ombra. Il fascismo era violento e declamatorio, vociante nelle piazze e nelle strade. Lui era solitario, taciturno e incapace di fare offesa alla piuma di un passero.

Natalia Ginzburg non nega niente del significato anche aberrante di certe frasi che, prese alla lettera, attribuendo semmai alla serietà quasi masochistica di Pavese la volontà di averle conservate, dice un'ultima cosa anch'essa da meditare: «Tuttavia chi gli ha voluto bene non gli toglie certo una sola stilla d'affetto».

Si stanno rimuovendo qua e là molti vecchi miti e qualcuno ha scritto di aver relegato ormai i libri pavesiani nella parte alta della biblioteca anche se la sua poesia continua a parlare nel mondo a moltissima gente. Di tanto in tanto un signore giapponese dall'aria professorale scende all'Albergo "Roma Rocca Cavour" di Torino, che una volta si chiamava soltanto "Roma", e prende alloggio nella stanza dove il 27 agosto 1950 Cesare Pavese decise di chiudere la sua partita con la vita. Hideaki Kawashima ha contribuito grandemente alla conoscenza di Cesare Pavese in Giappone, curando l'edizione di diverse opere dello scrittore. È anch'egli un viandante delle Langhe. Quando lascia l'albergo dopo il periodo che trascorre tra Torino e le colline lascia scritte sull'albo d'oro poche parole piene di garbo.

Fra i giovani Pavese continua a suscitare un vivo interesse. A Bovalino, quasi sul lembo estremo della penisola italiana, hanno creato

l'"Associazione Calabra Pavese". E da Bovalino Brancaleone dista pochi passi. Pavese vi arrivò nel 1936 non da turista, pronto ad apprezzare la Calabria arcaica, ma da prigioniero nella dura condizione del confinato.

Nella "Associazione Calabra Pavese" sono attivi, ricordando a suo tempo pure Geno Pampaloni, diversi giovani intellettuali calabresi. Uno di essi, Gianni Carteri, ha pubblicato presso l'ed. Rubbettino di Catanzaro un'indagine assai approfondita, anche attraverso la tradizione orale, del soggiorno obbligato di Pavese a Brancaleone.

Il primo approccio del piemontese così estraneo a quel mondo marino non fu felice, ma poi egli finì con l'apprezzarne il tatto e la cortesia della gente di questi paesi, tatto e cortesia che hanno una sola spiegazione: «Qui, una volta, la civiltà era greca».

Il caffè «Roma» è ancora lì a Brancaleone e non deve essere molto diverso da quel locale che allora aveva anche un albergo annesso, dove misero il prigioniero appena arrivato, prima che andasse ad abitare una sorta di bugigattolo fra gli aranceti vicino al mare. Il paese è certo cambiato, nel meglio e nel peggio del nostro tempo, ma la gente continua a viverci «giorno a giorno».

Qualche volta per la strada, a Brancaleone, mi è capitato di incrociare una donna schiva dall'aria severa com'era la "Concia", quella dell'amore impossibile che si racconta ne *Il carcere*. Ricordo ancora di aver avuto la fortuna di essere stato accolto dalla Signorina Carmela Palermiti, che era una ragazzina quando suo fratello Angelino portava a cena Pavese. Mentre Oreste Politi, che era fra i più assidui amici dello scrittore, diceva: «Pavese era calmo e gentile, dall'aria austera. Talvolta era anche allegro ma non distante. Passammo con lui dei bei momenti. Quando partì ci dispiacque molto».

Quella che è rimasta uguale salendo verso il paese antico, in uno scenario superbo, è l'attutita campagna dai pochi cespugli carnosi, dai tronchi e dalle rocce scabre, dove nella notte di San Giovanni si accendono fuochi.

Il viaggio nel Sud di Carlo Levi, Franco Antonicelli, Cesare Pavese

FRANCO VACCANEO

1. Franco Antonicelli

In una conversazione radiofonica, poi riportata nella raccolta *Il soldato di Lambessa* del 1956, così Franco Antonicelli rievocava il suo soggiorno ad Agropoli:

> Molti anni fa, prima della seconda guerra mondiale, un'occasione mi portò nell'Italia del Sud, giù dopo Salerno e dopo la bellissima Paestum, e dove comincia il Cilento. L'occasione fu la stessa che in quei giorni condusse i miei amici Carlo Levi e Cesare Pavese, pressappoco nei medesimi luoghi, al di là della famosa terra invalicata da Cristo. In quel lontano paese, mai sentito nominare prima, ci andai dunque per obbligo; ci fui mandato quasi come in una prigione, e vi godetti invece, lo dico con gratitudine, tutta la libertà che si può godere al mondo. Arrivai con una grossa valigia e fui ricevuto dal segretario comunale e dal vecchio podestà che mi guardarono sospirando con diffidenza: come fossi in uno stato straniero mi consegnarono un passaporto di color rosso. Forse Levi e Pavese lo restituirono come era prescritto; io invece riuscii a portarlo via e lo serbo ancora per ricordo. Però i miei due amici portarono via qualcosa di meglio per sé e per gli altri, cioè i due libri che scrissero, l'uno il celebre *Cristo si è fermato a Eboli* e l'altro il meno noto ma bellissimo racconto *Il carcere*.
> Quando lessi i due libri, io ebbi un rimescolio dentro: non era lo stesso paese, eppure riconoscevo le medesime persone, il paesaggio di selvatica bellezza, il tempo remoto e pressoché immobile della sua storia, le usanze quasi rituali, la psicologia semplice e astuta, dolce e superstiziosa, da primitivi, il senso fatalistico della vita, la pazienza e la pena, e il bisogno di generosità e di affetto e l'appassionata e inappagata aspirazione alla civiltà, e tutte quelle altre cose e apparenze che, comunque se ne parli e giudichi, fanno ancora estranea metà degli italiani all'altra metà.

Agropoli è un piccolo comune, su un promontorio della costa salernitana, punta tirrenica del Cilento. In un disegno a matita di An-

tonicelli, datato sera 25 agosto 1935, si vedono case basse una a ridosso dell'altra, arroccate su una rupe che frana nel golfo, il mare liscio è rotto da una vela.

In una cartolina indirizzata alla fidanzata, Renata Germano, si vede la piazza Luigi Luzzati, con alberelli spogli, un gruppetto di paesani, facciate decrepite, rettangolari, con file di balconi chiusi; su uno slargo, un'antica scalinata sale verso una acropoli. Antonicelli alloggiava all'albergo e trattoria Fratelli Carola; vagabondava per il paese, col blocco di appunti e la macchina fotografica: schizzi di pescatori, cenni di autoritratto, disegni di fiori, maiali, barche e fotografie di paesaggi, stalle, greggi, raccoglitrici di olive. Su foglietti sparsi, sulle buste dell'albergo, negli angoli delle cartoline, ecco note, descrizioni, riflessioni, abbozzi di lettere, forse di racconti.

> [...] Sono stato tre ore, del pomeriggio d'oggi, al pozzo a vedere lavare le ragazze sotto un gonfio fresco vento di settembre. Questa tramontana porterà giorni belli. Le braccia nude, in canottiera e calzoni bianchi, i lunghi capelli illuminati, selvatico cespo; gli abiti delle ragazze rosso granata, celeste cupo, grigio, rosa. Lo scintillio dell'acqua insaponata. Ho goduto le voci, sotto la tenda di tela, che il vento sbatteva insieme alle canne, all'alto lauro, all'esile dondolante melograno. Ho goduto le luci e le ombre stupendamente pittoresche, e più morbide, meno taglienti che nei giorni dell'agosto. Fuori, sui prati, lo splendore delle tele di bucato al sole [...]
> 12 sett. Il mare vuoto. Nel paese, nella piazzetta con le quattro ombre d'alberi, il gruppo dei bambini che percuotono la trottola, già da ore. Una settimana prima correvano dietro a un cerchio da botte. Un senso continuo di primo mattino, senza animazione, con qualche grido sperduto. Ritornate le nuvole, ma stracciate, tenui, una nebbia trasparente e il celeste è tenerissimo.
> 9 ottobre. Vedere le stesse cose in un passo nuovo della stagione. Ma non è ancora autunno. Il sole lo inganna. Solo qualche albero è stanco e d'un colpo si spoglia tutto. I fichi sono, qua e là per la campagna, senza una foglia, contorti, nel loro grigio perlaceo, levigatissimo. Le viti sono arrossate, accartocciate, come per una fiammata.

Costretto dalle norme del confino a ritirarsi alle sei di sera, con divieto di uscire dai confini comunali, la solitudine di Antonicelli si popola di emozioni e aspirazioni liriche, con uno stacco reciso dal passato torinese.

Scrive all'amica Anita Rho:

> Mare, cielo, monti e campagna; non ho altro dinanzi e d'attorno, perciò immagini quanto i miei sensi siano dilatati. Ho già riempito tre libretti di appunti e disegni e più ancora ne è piena la mia testa. Faccio passeggiate per rivedere luoghi a minuti diversi, magari per ricordarmi il colore delle ulive che vanno imbrunendo. Se mai riprenderò in mano il mio romanzo, esso sarà tutto salato di mare, profumato di leggera alga secca, ombreggiato di querce e ulive, percorso da queste nuvole montuose che il settembre soffia d'ogni parte, attonito come questo vacuo mondo in cui vivo ora, silenzioso e desertissimo, ma anche caldo impetuoso, bramoso e tenero [...].

Scopre un filone di poesia popolare, le "canzoni alla cilentana". Sono stornelli, proverbi, filastrocche, lunghi "cunti" (Giuditta, Petrusenella) e strofette politiche dei tempi dei Borboni, che i contadini del Cilento cantavano in ottave accompagnandosi con la fisarmonica, con la chitarra battente o anche col violino. Se le fa recitare e cantare dalla gente e le trascrive in un suo quadernetto.

Vede anche l'arretratezza sociale e la secolare povertà. Ne prende nota: le tre lire al giorno che racimolano i pescatori e i contadini, la denutrizione dei bambini, la tubercolosi, la disoccupazione.

> Se chiedevi: che state facendo? Uno, in ozio e affamato sul mezzogiorno, ti rispondeva: mangio il sole.

Si prende a cuore alcuni giovani, trovandogli un posto di lavoro a Torino. Tuttavia, le questioni sociali erano ancora lontane dai suoi interessi; istintivamente, fotografava anche questi aspetti del paese, e come si appassionava per il vigore delle danze cilentane così si turbava di fronte alla condizione del popolo.

Ma nei silenzi di Agropoli, nell'isolamento del confino, in quell'estate-autunno dense di stati d'animo, Antonicelli è occupato soprattutto da se stesso: il problema esistenziale diventa dominante (infatti prende la decisione di sposarsi). Egli è costretto – per l'avvicendarsi di fatti improvvisi e imprevisti, che lo lasciano sgomento – a guardare infondo alla propria vita: i suoi ideali giovanili sembrano tramontati, egli è un uomo in bilico tra individualismo e politica; non

si riconosce nell'Antonicelli giovane, non distingue l'Antonicelli futuro.

Forse qui, in questa Agropoli dolce e selvatica, lontano dagli amici, dai compagni, dagli amati maestri, nelle ore vuote del confino di polizia Antonicelli matura – sebbene non ancora con piena consapevolezza – quelle scelte di antifascista, di resistente, di militante politico che realizzerà compiutamente anni più tardi.

2. Carlo Levi

È accaduto a Carlo Levi, come ad altri autori di libri famosi, che l'enorme successo di una loro opera li abbia per altri versi danneggiati, ancorandoli a un unico libro e ottundendo, quindi, l'immagine della loro opera complessiva, della loro personalità intellettuale e artistica.

Cristo si è fermato a Eboli rappresentò – com'è noto – uno shock per la cultura intellettuale italiana che preferiva avere del Sud e del mondo contadino, che di esso era massima parte, un'immagine del tutto oleografica.

L'affresco disegnato da Carlo Levi di una cultura contadina grandiosa nella sua complessità, evocata con esplicita esaltazione e attraverso una prosa accattivante, senza con questo essere mielata, affascinò e coinvolse radicalmente, contribuendo a portare sulla scena i contadini, storicamente e geograficamente determinati con il loro carico di sofferenza, di fatica e con la loro ineludibile dignità.

Non mancarono – lo sappiamo bene – accuse e riserve, quelle ad esempio di un accentuato lirismo, di una rappresentazione letteraria, o del tutto estetizzante, e perciò colpevolmente destorificata.

In ogni caso, nonostante polemiche e riserve, l'impatto di questo libro fu enorme, suscitando anche entusiastici apprezzamenti e convinte adesioni che permangono nel tempo.

Levi, quale torinese gobettiano militante di Giustizia e Libertà, è l'ultimo discendente di una tradizione risorgimentale di italiani del Nord che si sono misurati con la difficoltà di «portare la Storia» al Sud, e con il *Cristo* mostra le insufficienze di un Risorgimento che non ne aveva compreso il Meridione perché lo aveva letto in chiave romantica o in chiave economicistica. Egli invece si pone il problema

del Sud come cultura diversa che in quanto tale non deve essere colonizzata ma ha bisogno di trovare in sé gli impulsi per ogni possibile sviluppo storico.

Il confino, la rifondazione del vivere in una situazione nuova e difficile, la necessità di una scrittura che sia documento, «gente reale», non «ornamento letterario» e al contempo testimonianza partecipe – la dinamica nata da esilio e giovinezza – pongono Levi in anticipo sugli altri nella condizione da cui scaturirà l'antiletteraria narrativa-documento tipico del neorealismo.

Levi, personaggio di cultura internazionale, aveva tutte le condizioni per pensare il suo *Cristo* come monografia, come etnografia di una cultura, perché voleva fare qualcosa che non fosse un romanzo verista né un reportage giornalistico, ma che avesse a che fare con una diversa civiltà vissuta e poi raccontata: voleva tradurre in scrittura un'esperienza (ancorché coatta) di grande solidarietà umana e di curiosità per i valori di una diversità culturale, scoperta come "alterità" dignitosa e ricca, non come arretratezza.

3. Cesare Pavese

Pavese e il Sud: un rapporto non facile, sofferto, tormentato, ma che diventa anche, come in altri momenti drammatici della sua vita come il periodo 1943-45 a Serralunga di Crea, occasione di riflessione sul mestiere di scrivere che nasce in un ben determinato contesto, abissalmente lontano da quello calabro del confino. Il legame autobiografico così evidente in un romanzo come *Il carcere*, induce Pavese ad interrogarsi, sempre in questi anni, sul «romanzo attuale», come luogo in cui «ai fatti concatenati» si sostituisce il «paesaggio interiore» (20 novembre 1937), un paesaggio che può esistere indipendentemente dalla influenza di quello esterno, l'osservazione non è infruttuosa, se si considera la profonda estraneità che egli aveva sentito nei confronti di quello calabro.

Il 10 ottobre 1935, nel *Mestiere di vivere*, Pavese riflette sulla sua impossibilità nel trattare le «rocce rosse lunari» di Brancaleone, perché «esse non riflettono nulla di suo, tranne uno scarno turbamento paesistico».

«Se queste rocce fossero in Piemonte – conclude Pavese – saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro un significato».

Il giorno seguente, egli discorre di relazioni, alcune coscienti e altre inconsce, che scorrono fra di lui e il Piemonte, relazioni che poi egli oggettiva e drammatizza in "immagini-racconto".

Ma è soprattutto la data del 17 novembre di quell'anno, che Pavese scrive una delle sue pagine più intense dedicate a Torino, riconoscendo, innanzitutto la funzione condizionatrice dell'arte proprio nel Piemonte e centralmente in Torino.

Un altro grande piemontese, Piero Gobetti, al momento di lasciare Torino per l'esilio francese, nel suo celebre commiato anticipa un'identità di sentimenti con il Pavese del confino calabrese:

> Io sento che i miei avi hanno avuto questo destino di sofferenza, di umiltà: sono stati incatenati a questa terra che maledirono e che pure fu la loro ultima tenerezza e debolezza. Non si può essere spaesati. Io sento che la mia azione altrove non avrà il sapore che ebbe qui: che le sfumature non saranno intense; che non ritroverò gli stessi amici che mi capivano.

Pavese giunge a Brancaleone il 4 agosto 1935 e la sua cella non è solamente quella costituita dalle mura della prigione, ma sarà per sette lunghi mesi la cella "invisibile" del confino. Il senso della cella invisibile genera provvisorietà anche a quell'ambiente umano, che accoglie: «Chi si fa casa di una cella?» (*Il mestiere di vivere*, 29 novembre 1938).

Il mare è presentato sin dall'inizio come la "quarta parete" della cella in cui vive segregato il protagonista nel rifiuto della politica e della storia, che ribadisce la volontà di solitudine, la scelta dell'incomunicabilità come dimensione esistenziale, punto d'arrivo definitivo. «Tutti sanno che io non mi sono mai occupato di cose politiche, ma ora pare che le cose politiche si siano occupate di me» (24 giugno 1935, alla sorella).

La montagna, alle spalle del mare, rappresenta così ciò che non si può e non si vuole raggiungere; diventa un simbolo di conquista o di purificazione che si vuole negare. Il mondo delle "scoperte" di Pavese resta e resterà quello della collina nelle cui sinuose rotondità si proietta l'immagine della terra-madre.

Anche il mare, del resto, è considerato per lo più un elemento negativo: «Uomo solo dinanzi all'inutile mare».

Per capire il suo dramma, dell'esilio e degli anni che vennero dopo, non è inutile rileggere una lettera di Rocco Scotellaro a Geno Pampaloni spedita da Portici il 10 febbraio 1953: «Carissimo Pampaloni, sono felice di leggere il tuo *Diario contro diario* per Pavese, […] per ciò che fu e per ciò che siamo tanti di noi. Noi – non sembri crudele e pretenzioso dirlo – per sopravvivere dobbiamo accettare i termini del suo dramma e illuminarli con la nostra esistenza. Ti saluto con molto affetto Tuo Rocco Scotellaro».

Questa condivisione di un dramma esistenziale da parte di un intellettuale, simbolo del Sud amaro che Pavese aveva conosciuto e rappresentato, è un segno non confutabile che anche nella diversità delle geografie permangono sempre le ragioni profonde dell'essere uomini.

Pavese a Brancaleone

FORTUNATO NOCERA

Ebbe un grande effetto sulle poche persone adulte e i tanti ragazzi impegnati nei loro giochi, davanti allo spiazzo della Stazione ferroviaria di Brancaleone, l'apparizione di quel giovane magro dallo sguardo triste dietro gli spessi occhiali da vista, con la camicia candida, il cappello di feltro a larghe tese calato sul capo e i ferri avvitati ai polsi, tra due Reali Carabinieri con la giubba d'ordinanza abbottonata fino al collo. Nelle mani tenute insieme dalle catene, il prigioniero reggeva un pacchetto legato con un pezzo di spago, mentre il carabiniere più giovane portava la sua valigia di fibra marrone.

Era domenica 4 agosto 1935, ore undici e tredici del mattino. Il treno proveniente da Reggio Calabria era arrivato in perfetto orario. Solo il Podestà e il Maresciallo dei carabinieri erano al corrente dell'arrivo del confinato, proveniente dal carcere di Regina Coeli di Roma, dove era stato ristretto, assieme ad altri rei di attività cospirativa, sin dal maggio passato, prima di essere destinato al domicilio coatto in Calabria.

La gente proprio in quel momento usciva dalla chiesa parrocchiale, dove oltre al rito domenicale si era celebrata anche la ricorrenza della festa di San Domenico: le donne avanti, ancora col velo sul capo, lanciavano sguardi furtivi ed allungavano istintivamente il passo; gli uomini appresso camminavano più lentamente e cercavano di capire chi fosse il prigioniero.

Non si parlò di altro quel giorno nelle case dei brancaleonesi.

Nessuno sapeva esattamente chi fosse questo strano personaggio che indossava il cappello di feltro in una giornata di canicola agostana. Doveva essere qualche temibile delinquente, opinavano alcuni, o un feroce anarchico. Qualche altro, avvicinandosi di più alla realtà, stimava che si trattasse di qualche nemico del Duce, mandato in esilio per non nuocere.

Alla sera, nel Bar Roma, si seppe qualcosa di più. Era un professore di lettere piemontese confinato per motivi politici, confidò il Se-

gretario comunale ai tanti amici che lo attorniarono per sapere chi fosse il nuovo arrivato. Diede la notizia quasi sottovoce, come si trattasse di un segreto di Stato.

La stanza che gli fu indicata come abitazione era un monolocale con angolo cottura incorporato, a pian terreno, e dava fuori su un piccolo cortile, dove c'era un minuscolo bagno e qualche pianta di limoni. L'ingresso era rivolto verso il mare, distante pochi metri, al di là della ferrovia nascosta da una folta siepe di fichidindia. Unici arredi: il lettino, sistemato in un angolo della stanza, e una *buffetta*, piccolo rudimentale tavolo da pranzo, che fu il desco e la scrivania dello scrittore. La valigia, poggiata sulla sedia di buda, restò nello stesso posto per tutto il periodo del confino, fungendo da armadio.

Alle nove del giorno successivo ricevette la visita del carabiniere giovane, quello che gli aveva portato la valigia, che lo invitò a seguirlo in caserma per il primo colloquio con le autorità. Il maresciallo lo rese edotto sui suoi obblighi nei confronti dei rappresentanti della legge, su quella che doveva essere la sua condotta, sugli orari e i confini territoriali obbligatori, sui suoi rapporti con il mondo esterno, poi gli augurò una buona permanenza a Brancaleone e lo licenziò con un freddo saluto militare.

Pavese uscì fuori nel sole accecante di agosto. La luce era così cruda e violenta e la calura così intensa, già a quell'ora, che quasi lo stordì. Aveva sentito parlare del clima torrido del Sud Italia, ma non aveva immaginato una luce così intensa e abbacinante. Pensò di fare un giro nel paese per rendersi meglio conto del luogo. Si diresse verso l'estremità sud dell'abitato seguendo la strada statale che porta a Reggio Calabria. La prima cosa che notò furono le rocce rosa, forse di origine vulcanica, ai piedi delle quali erano distesi il paese e la campagna brulla di stoppie del grano tagliato di recente. Poi, scintillanti nel sole, le case lassù in collina protese verso il mare, come affacciate ad un balcone e sistemate ad anfiteatro intorno al cocuzzolo di arenaria. Seppe poi che era il vecchio abitato di Brancaleone, che nei secoli passati ebbe un ruolo non secondario nelle vicende feudali della zona. Quel paese antichissimo conservava ancora nel suo ventre le abitazioni a spelonca scavate nella tenera arenaria e alcune chiese rupestri simili a quelle che si trovano in Armenia ed in Cappadocia, risalenti al VI o VII secolo. Volse poi lo sguardo più in

alto e vide quella che intuì fosse la catena estrema dell'Appennino, l'Aspromonte scuro ed austero.

Alla sua sinistra il mare color cobalto, punteggiato di piccoli scogli, vicinissimi alla battigia, e la grande spiaggia bianca, quasi deserta. Di tanto in tanto sulla distesa di sabbia, cui la calura dava un effetto bulicante, sorgeva qualche piccola capanna di canne e rami di tamerice tenuti insieme dai forti fusti dei fiori di agave numerosi lungo la ferrovia: erano gli spogliatoi delle donne discese dai paesi interni per i bagni di mare che usavano come costume un lungo camicione bianco e si asciugavano con un lenzuolo di ginestra.

> Stanno tutte accosciate, serrando il lenzuolo
> alle gambe, e contemplano il mare disteso
> come un prato al crepuscolo.
> […]
> Ci son occhi nel mare, che traspaiono a volte[1].

Pavese restò colpito dal panorama completamente diverso da quelli a lui più famigliari del Piemonte: le dolci colline delle Langhe cuneesi e le maestose Alpi alle spalle di Torino.

Sapeva di trovarsi in uno dei luoghi mitici del Mezzogiorno d'Italia, nel cuore della Magna Grecia, la terra di Pitagora, Nosside e Zaleuco, quasi a metà strada tra Locri Epizephirii e la *polis* Reghion. Sapeva che da quando, verso la fine del Settecento, era venuto di moda nell'intellettualità europea, numerosi e famosi artisti ed eruditi, geologi, geografi, naturalisti vollero provare il brivido del *Reise* in Calabria: Courier, Gissing, Lenormant, N. Douglas, Swinburne, Stendhal, Lear e molti altri, alla ricerca e alla riscoperta di siti archeologici e fossili linguistici. Sapeva che in quel lembo di Calabria erano nati due tra i più grandi intellettuali italiani: Tommaso Campanella e Corrado Alvaro.

Tornò a casa ebbro di emozioni e madido di sudore e si trovò a riflettere sulla sua triste condizione di carcerato, sebbene all'aria aperta. Chi aveva scelto per lui quel posto doveva essere un raffinato torturatore che, conscio della sensibilità dello scrittore, aveva voluto per lui un luogo il più lontano possibile dalle sue abitudini, dai suoi gu-

[1] C. Pavese, *Donne appassionate*, in *Lavorare stanca*, Milano, Mondadori, 1969.

sti, dai suoi affetti, dai suoi amici, dal suo ambiente di lavoro, colto e raffinato, nella redazione della rivista «La Cultura». Nessuno però gli aveva detto per quale motivo si trovasse lì.

Si venne poi a sapere, molti anni dopo, che erano state le sue frequentazioni a perderlo. Nessuno addebito specifico riuscirono ad attribuirgli (altrimenti ci sarebbe stato per lui il Tribunale Speciale, come per Giua, Foa e gli altri), ma furono sufficienti le «relazioni fiduciarie» delle spie del regime al soldo dell' O.V.R.A, del tipo del degenerato Dino Segre (Pitigrilli), che l'accusavano di frequentare antifascisti come Bruno Maffi e Battistina Pizzardo, a farlo considerare un cospiratore.

Il Segre aveva spiato per anni il gruppo torinese di «Giustizia e Libertà», esule a Parigi. Aveva nel mirino anche Moravia, Tilgher ed Alvaro; infatti in una lettera da Parigi del 31 gennaio 1935, diretta al Capo della Polizia politica, così scriveva:

> Ho avuto la conferma definitiva che Tilgher e Moravia sono in rapporti con individui del movimento Giustizia e Libertà. Ho cercato di sapere se nel gruppo dei loro corrispondenti c'è anche Corrado Alvaro, ma mi ha risposto tiepidamente. Non ho potuto sapere di più.

Nella stessa lettera accusava anche Bontempelli e Pirandello, definendo quest'ultimo anarchico individualista[2].

Forse per occupare in maniera più proficua il tempo, Pavese accettò di dare lezioni di sintassi latina ad un giovane studente liceale del luogo, rimandato ad ottobre. Questo signore, oggi più che ottantenne, ha di quel periodo dei ricordi limpidissimi. Ricorda la prima lezione durata solo pochi minuti, il tempo d'assegnare al ragazzo una versione da portare tradotta il giorno successivo, forse per saggiarne il grado di preparazione. Con l'incoscienza dell'età il giovane tornò il giorno dopo con una traduzione raffazzonata e piena di errori, chiaramente fatta in fretta e furia e forse all'ultimo minuto. Pavese non fece una piega, la tagliò con una croce e, senza proferire parola, assegnò un'altra versione per il giorno successivo e spedì a casa il ragazzo. Anche questa seconda versione, sebbene chiaramente fatta con più impegno, risultò zeppa di errori, subendo la stessa sorte della pri-

[2] D. ZUCÀRO, *Lettere di una spia*, Milano, Sugarco Edizioni, 1977.

ma. Il terzo giorno la versione fu meno disastrosa, con soli tre o quattro errori. All'esame di ottobre Bruno, così si chiama questo signore, passò con il massimo dei voti, ma dovette sgobbare due mesi interi.

Anche la figlia del maresciallo dei carabinieri, Jole, ebbe bisogno di lezioni private, ma in questo caso lo scrittore andava a casa del comandante della Stazione, che peraltro ricambiava questa cortesia con altrettanta generosità, rispetto e spirito di comprensione verso il confinato.

Il dottore Bruno, che ha per Pavese una vera venerazione, parla ancora con stupore del silenzio del professore. Non parlava quasi mai. Ed anche se interpellato, rispondeva con pochissime parole. Questo suscitava, in chi lo avvicinava, non poco disagio e soggezione. Si isolava facilmente. A volte stava interi pomeriggi all'ombra di un gigantesco ulivo, un po' fuori dell'abitato, aspettando forse il ritorno dai campi dei contadini e delle contadine che passavano davanti a lui, camminando in fila indiana, silenziosi, spossati dalla fatica nei campi.

Del resto, della sua attitudine al silenzio Pavese parla, quasi come di un retaggio famigliare, nella nota poesia *I mari del sud:*

> Camminiamo una sera sul fianco di un colle, in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo mio cugino è un gigante vestito di bianco, che si muove pacato, abbronzato nel volto, taciturno. Tacere è la nostra virtù. Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo – un grand'uomo tra idioti o un povero folle – per insegnare ai suoi tanto silenzio[3].

Non risulta vero che non amasse il mare. Spesso faceva lunghe passeggiate da solo lungo la battigia, immerso nei suoi pensieri. Non amava fare il bagno dove lo facevano tutti, questo è vero. Per bagnarsi si allontanava un bel po' dal paese, in un posto isolato. Qui raggiungeva a nuoto un minuscolo scoglio, a una cinquantina di metri dalla riva, e vi sostava per qualche ora. E non deve essere stato indifferente alla visione poetica delle tante lampare allineate sull'orizzonte ionico nelle placide serate estive.

Oltre che per carattere, la sua incomunicabilità dovette avere a che fare anche con il fatto che non c'era niente da comunicare. Si in-

[3] C. PAVESE, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1969, 17.

contravano per caso due mondi diversi, divisi per secoli, riuniti da soli settantacinque anni. Lo scopo principale di quell'unificazione non fu l'amalgamazione dei popoli, ma la loro sottomissione. I due mondi restarono, così, distanti ed alieni l'uno all'altro. Qui c'era una società quasi primitiva, dove anche i sentimenti erano pietrificati nella loro primordialità: amore, devozione, sentimento religioso, rancore, vendetta, sentimento ospitale. Gli abitanti apparivano indifferenti, rassegnati, non interessati più di tanto alle vicende fuori dei loro confini paesani; la vita scorreva lenta e pigra, immersa in una dimensione di misera essenzialità.

Era ben lontana la colta capitale piemontese, piena di stimoli intellettuali, di incontri con personalità che poi fecero la storia della cultura italiana: Norberto Bobbio, Giulio Einaudi, Massimo Mila e molti altri.

Pavese si trovò ad osservare, più con lo sguardo dell'antropologo che del letterato, una società che nel tempo era regredita fino a restringersi in una essenzialità estrema, come rassegnata e paga del suo infantilismo sociale e del suo fatalismo, ma che proveniva tuttavia da molto lontano, che aveva nei suoi cromosomi peculiarità come il simbolo, il naturalismo ed il mito, che lui stesso riconosceva come sostrato essenziale all'agire umano.

Ma pur con la sua naturale riservatezza e scarsa comunicabilità, Pavese ebbe a Brancaleone anche, se non dei veri e propri amici, almeno delle persone che lo stimavano e gli sono stati vicino, giovani come lui. Nel romanzo *Il carcere*, ovviamente, prendono altri nomi, ma il dottor Bruno sa che la loro identità vera risponde ai nomi di Angelino, studente universitario, Pietro figlio di un ferroviere, Domenico, studente delle Scuole tecniche di Reggio Calabria. Quello che nel romanzo prende il nome di Giannino in realtà si chiamava Oreste.

Il personaggio di Concia, che ha tanto intrigato i critici, per i suoi tratti mitici ed antropologicamente inquietanti, nella realtà era una servetta al servizio della signora Adele ed aveva all'epoca 18 o 19 anni: vivacissima, sveglia, camminava scalza, sempre velocemente o di corsa, facendo sobbalzare l'abbondante seno, libero da qualsiasi indumento correttivo. Furono forse il suo profilo caprino, gli occhi di fuoco con lo sguardo da fauno e il corpo felino ad impressionare lo scrittore.

Il dottor Bruno è convinto che il personaggio di Elena ne *Il Carcere* sia di pura fantasia, non corrispondendo ad alcuna nella realtà.

Il 15 marzo 1936, dopo sette mesi esatti dal suo arrivo, Pavese lasciò Brancaleone per un provvedimento di clemenza del Regime.

Nel 1950 il dottor Bruno vinse un concorso bandito dal Ministero della Giustizia come aiuto cancelliere e fu assegnato al tribunale di Biella. Più di una volta si propose di andare a trovare il suo professore a Torino per salutarlo, ma rimandava sempre, un po' perché preso dal lavoro e dall'impegno di apprendistato, un po' per naturale ritrosia e timidezza e per paura di disturbarlo.

Quando, una domenica, ormai vinte tutte titubanze decise di partire per Torino, lesse sul giornale del suo suicidio. Era il 26 agosto 1950. Al dottor Bruno tornò in mente l'agosto di quindici anni prima, quando arrivò a Brancaleone incatenato come un delinquente. Decisamente, agosto non era un mese fausto per lo scrittore piemontese.

Appendice

I gerani di Concia

GIANNI CARTERI

Un dispositivo scenico di estrema semplicità che indichi la stanza di uno scrittore, confinato politico. Un tavolo che serve per mangiare e studiare pieno di libri e fogli, un'anfora su un cassettone. Un paniere pieno di fichidindia e un piatto pieno di uva e fichi.

Prima dell'inizio della scena s'ode una voce fuori campo che con voce austera e solenne ripete: «Entra la Corte». *Un magistrato incalzante esclama duro:* «Non avete da dire qualcosa a vostra discolpa? volete continuare a tacere, ostinatamente, chi credete di proteggere? Durante tutto il processo non avete aperto bocca. Andate verso la condanna come una pecora al macello. Ascoltate quindi la sentenza». *Attimi di pausa poi la voce fuori campo riprende più forte e decisa:* «In nome di sua maestà, per grazia di Dio e volontà della Nazione, il Tribunale Speciale per la difesa dello Stato sentenzia a carico di Pavese Cesare, imputato di avere organizzato segretamente un movimento rivoluzionario con indicazioni e disposizioni provenienti dall'Estero e fatte circolare clandestinamente all'interno del Regno, il confino ad anni tre da scontare per intero nel comune di Brancaleone in Calabria».

Entra Concia, vestito a fiori, capelli arruffati e con una "bumbuleglia" piena d'acqua appoggiata sul fianco mentre Pavese, seduto, sta leggendo ad alta voce una lettera alla sorella Maria non senza far trasparire un leggero sorriso. Concia resta immobile e neanche saluta il professore.

«Cara Maria, sono arrivato a Brancaleone, mio posto di confino, nel pomeriggio: tutta la cittadinanza a spasso davanti alla stazione pareva non prendere sul serio la giornata, ospiti annoiati in libertà. Sembrava che aspettassero proprio me, il gran criminale ammanettato che tra due carabinieri scendeva con passo fermo diretto al Municipio. A Roma una bambina che va ai bagni ha chiesto al padre: "Papà, perché nelle manette non fanno passare la scossa elettrica?".

Qui ho trovato una buona accoglienza: brave persone, abituate al peggio, cercano in tutti i modi di tenermi buono e caro. Che qui siano sporchi è una leggenda, sono cotti dal sole ma fanno il bagno. Però

ci sono molti maiali e le anfore si portano in bilico sulla testa. Imparerò anch'io e un giorno mi guadagnerò la vita nei varietà di Torino. Ho affittato una camera per quarantacinque lire, ma ogni giorno c'è una spesa nuova: la luce e il catino e lo spirito e lo zucchero. Mi faccio da mangiare da me e naturalmente ogni giorno faccio la spesa. Vuoi sapere il menù? Latte, pane, frutta e un uovo all'olio che mi cucino io stesso al padellino. Se ho avuto poche spese mi bevo anche una birra. Torno alla sera e per cena *idem*. A scopo profilattico prendo una pastiglia di chinino. Cerco di far poesie, sempre, far poesie».

Si ferma e accorgendosi di Concia le fa un cenno con la mano e legge ancora qualche verso.

«Le ragazze al crepuscolo scendono in acqua, / quando il mare svanisce, disteso. […] Stanno tutte accosciate, serrando il lenzuolo / alle gambe e contemplano il mare disteso / come un prato al crepuscolo».

Concia entra e appoggia l'anfora dell'acqua e con tono canzonatorio:

Professore, non smettete mai di leggere e di fare poesie. L'avete letta alla signora Alice? Lei stravede per voi, ve ne siete accorto vero?.

Pavese sorridendo e quasi arrossendo:

Concia, il mestiere di scrivere è per me il mestiere di vivere. Comincio ad affezionarmi, grazie anche a te, a questa terra dura. Anche tu hai il viso di pietra scolpito. Ieri per tutta la giornata sono andato in giro per le viuzze del paese antico. Mi hanno detto che ti hanno visto dietro la chiesa con dei ragazzini. Ho visto su un balcone della casa grande della piazza una latta di gerani e istintivamente ho pensato a te, te li ho dedicati…

A Pavese cade ancora un foglio per terra, Concia sollecita si abbassa, lo raccatta e glielo porge con sicurezza.

Anche se sono una serva, voglio sentire cosa dite di noi […] continuate a leggermi qualcosa, così, non vedendomi arrivare, la mia padrona si ingelosisce.

Pavese quasi schermendosi riprende a leggere:

«Cara Maria, passo il tempo imparando bei proverbi popolari. Esempio: corna di mamma corna di canna; / corna di soro corna d'oro; / corna di mugliere corna vere.

Certo il clima e il vitto mi dà al sangue. Non bisogna dimenticare che in questo paese, al tempo dei Borboni, si ammazzava per un'occhiata. È colpa dei peperoni e della latitudine. Ma sappi anche che 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. Niente è più greco di queste regioni abbandonate. Anche i colori della campagna sono greci».

Concia sorride e poi facendosi scura in volto confida:

Anch'io ho avuto un uomo, Rocco, che a modo suo mi ha voluto bene. Ora è in carcere, una volta scappò dalla cella di rigore per venirmi a trovare. Ci amavamo in maniera brusca e quasi violenta e mi diceva sempre che ero più falsa di un gatto. Una volta impugnò anche un coltello per ammazzarmi. Era accecato dalla gelosia: mi ha umiliata troppo, mi ha sempre considerata una serva…

Ora Concia, quasi sollevata di un peso, guarda compiaciuta il professore che, impacciato, mette in ordine i suoi fogli. Con aria baldanzosa e quasi di sfida, interrompe la sua lettura:

Perché non vi fermate per sempre in questo paese? Qui è la terra giusta per voi. Non succede mai niente, c'è un po' di terra e tanto mare. Qui potete vivere sempre… perché la smania di tornarvene a casa? Siete sempre agitato e triste, quando mi affaccio sul terrazzo vi vedo spesso parlare da solo sugli scogli.

Pavese si fa sempre più serio in viso:

Lo so, devo accettare l'orizzonte di questa mia isola, solo così sfuggirò al rimpianto. Devo rompere una volta per sempre il destino, devo uscire per strada e lasciarmi affondare nel tempo.

Concia fa per andarsene, poi si ferma sulla soglia e chiede divertita:

Domani tornate al paese vecchio o andate a caccia di quaglie con Don Oreste Politi? Non vi fidate troppo di lui… la signora Alice vorrebbe mandarvi qualcosa di buono perché ieri hanno ammazzato la vitella e non succede spesso.

Pavese risponde:

Fai pure Concia, lascerò la porta socchiusa perché come al solito arriverò ai piedi del paese vecchio. All'ombra degli ulivi c'è una sorgente e un posto singolare che chiamano sedia del prete. Ci vado spesso, e lì che scrivo le mie poesie; le più belle le ho scritte proprio qui. Spesso la luce del giorno mi ferisce gli occhi ed è bello chiuderli per alcuni attimi e pensare di non svegliarsi mai. È un po' il mio vizio assurdo. Mi lascio prendere da un sonno infinito di voci e di grida, di terra, di cielo, di giorni.

Concia prende l'altra anfora, la poggia mollemente sui fianchi mentre Pavese si porta alla bocca l'altra anfora e beve avidamente l'acqua fresca:

Anche quando bevo quest'acqua sento un sapore terroso, un qualcosa di caprigno e selvatico e istintivamente penso a te. Stanotte dormirò contento, mi succede ogni volta che parlo con te o con la tua padrona. Nel sonno mi accade di andare solitario per le strade, di camminare per le vostre campagne lungo la fiumara e sentire lo stormire del vento e la voce dell'acqua. Dormendo sotto un albero mi pare di non essere mai solo. Non sarà facile lasciare questo paese. Mia sorella mi ha quasi costretto a presentare la domanda di grazia a Mussolini. Credo di ritornarci e magari sposarmi e avere un figlio che a due anni dica "cornutu e porcherusu".

Concia ride divertita e se ne va via con il passo baldanzoso di sempre. Pavese continua a guardarla, poi scrive qualcosa che legge a voce alta, passeggiando per la stanza:

«Uomo solo dinanzi all'inutile mare, / attendendo la sera, attendendo il mattino. / I bambini vi giocano, ma quest'uomo vorrebbe /

lui averlo un bambino e guardarlo giocare. / Grandi nuvole fanno un palazzo sull'acqua / che ogni giorno rovina e risorge, e colora / i bambini nel viso. Ci sarà sempre il mare».

Prende un altro foglio e ripete la scena di prima:

«L'uomo solo si leva che il mare è ancor buio / e le stelle vacillano. Un tepore di fiato / sale su dalla riva, dov'è il letto del mare, / e addolcisce il respiro. Quest'è l'ora in cui nulla / può accadere. […] / Non c'è cosa più amara che l'alba di un giorno / in cui nulla accadrà. Non c'è cosa più amara / che l'inutilità. Pende stanca nel cielo / una stella verdognola, sorpresa dall'alba. / […] / La lentezza dell'ora […] è spietata, per chi non aspetta più nulla. // Val la pena che il sole si levi dal mare / e la lunga giornata cominci? Domani / tornerà l'alba tiepida con la diafana luce / e sarà come ieri e mai nulla accadrà. / L'uomo solo vorrebbe soltanto dormire. / Quando l'ultima stella si spegne nel cielo, / l'uomo adagio prepara la pipa e l'accende».

Pavese soddisfatto di sé esclama:

Ho trovato il titolo: *Lo steddazzu*. Sarà la più bella del mazzo di *Lavorare stanca*. Non dirò mai abbastanza grazie alla terra di Calabria. Me la porterò sempre dentro.

Sistema le carte, chiude la porta e va via con viso sereno e compiaciuto.

Indice

Un convegno come gemellaggio culturale p. 5
di Antonio Zappia

Saluto del Sindaco di Marina di Gioiosa Jonica 9
di Francesco Macrì

CORRADO ALVARO NOVELLIERE

Alvaro e il "narrar breve" 13
di Aldo Maria Morace

«Madre di Paese» di Alvaro. Analisi narratologica 29
di Stefano De Fiores

Alvaro dei mosaici: "Cesarino è grande" 53
di Mario Strati

Immagine e memoria. Alvaro e il ritratto 69
come somiglianza tensionale del 'possibile' narrativo
di Carlo Alberto Augeri

Il personaggio oltre l'idillio: tra natura e cultura 81
di Luigi Reina

*Sull'*Alcesti *alvariana* 97
di Antonino Zumbo

Un novelliere ritrovato tra le pagine dei giornali: 107
i racconti dispersi di Corrado Alvaro
di Giuseppe Rando

La Calabria di Alvaro e di Pavese 119
di Gennaro Mercogliano

Cristina Campo: l'ultima lunga notte di Corrado Alvaro p. 139
di Gianni Carteri

Alvaro e i miti del suo paese 151
di Fortunato Nocera

AL CONFINO NEL MITO. CESARE PAVESE E LA CALABRIA

Saluto del Sindaco di Brancaleone
di Domenico Malara 163

Un saluto al convegno 167
di Walter Giuliano

Pavese, il mito. la psicanalisi 171
di Bianca Garufi

Il quaderno del confino 179
di Lorenzo Mondo

Leggere classici al confino 187
di Antonino Zumbo

Cesare Pavese: antifascismo, confino e nuova poetica 197
di Antonino Catalfamo

La solitudine di Cesare Pavese: aspetti clinici e fenomenologici 221
di Domenico De Maio

Forme e colori in Cesare Pavese. Lettura di un pittore 229
di Gaudenzio Nazario

La strada di Canelli 239
di Mario Dondero

Il viaggio nel Sud di Carlo Levi, Franco Antonicelli, Cesare Pavese 245
di Franco Vaccaneo

Pavese a Brancaleone p. 253
di Fortunato Nocera

APPENDICE

I gerani di Concia 263
di Gianni Carteri

Finito di stampare nel mese di ottobre 2006
dalla Rubbettino Industrie Grafiche ed Editoriali
per conto di Rubbettino Editore Srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)