

*La luna e i falò: tra prosa e poesia*¹

GIAN LUIGI BECCARIA

Università degli Studi di Torino
gianluigi.beccaria@unito.it

Riassunto

Dopo gli anni Trenta, la tendenza della narrativa italiana è verso lo sliricamento. Cesare Pavese segue questa tendenza, ma, dal momento che non ama i toni medi, non perviene a un 'zero degree' della scrittura. Ciò risulta chiaro dal modo in cui Pavese tratta il lessico regionale e dialettale ne *La luna e i falò* (assimilando gli elementi dialettali all'italiano generale o all'italiano letterario, dona alla parola nuova linfa). In questo saggio, Beccaria rileva come, al di là del lessico, la ricerca stilistica di Pavese si palesi anche nella difficile selezione delle figure ritmiche e d'intonazione, nel controllo della punteggiatura, nell'essenzialità della sintassi: scelte che producono un testo in oscillazione tra prosa e forme metriche, una prosa in tensione verso la poesia.

Parole chiave: Prosa, poesia, ritmo, intonazione, sintassi.

La luna e i falò: between prose and poetry

Abstract

After the Thirties, trends in Italian narrative are towards delyricization. Cesare Pavese follows this trend, but, as he isn't fond of middle tones, he doesn't come to a 'degree zero' writing. This is clear from the way Pavese deals with regional e dialectal lexicon in *La luna e i falò* (assimilating dialectal elements to general or literary terms, he brings nourishment to the word). In this essay, Beccaria points out that, beyond lexicon, Pavese's stylistic research reveals itself also in the difficult selection of rhythmic and intonative figures, in control over punctuation, in syntactic essentialness: choices that produce a text oscillating between prose and metrical forms, a prose tending to poetry.

Key words: Prose, poetry, rhythm, intonation, syntax.

Beccaria, Gian Luigi, 2011, *La luna e i falò: tra prosa e poesia. Cuadernos de Filología Italiana*, n° straordinario: págs. 61-71.

¹ Il testo della relazione è già stato anticipato in *Lingua e stile*, XLIV, giugno 2009, pp. 97-109.

Nella narrativa italiana la tendenza emergente dopo gli anni Trenta muoveva verso una prosa il più possibile sliricata, come del resto nel primo Pavese di *Paesi tuoi* o de *Il compagno*.

Pavese però non amava stili che riecheggiassero i toni medi. Prende man mano le distanze da un “grado zero” di scrittura. Così come aveva, sin da subito, già preso le distanze dal grado plurimo del libresco, del prezioso, dell’allusivo, e anche dalla mimesi più diretta del popolare-dialettale. Lo si può agevolmente mostrare esaminando il lessico. Per venire subito al testo che ci interessa, *La luna e i falò*, l’esame del lessico mette in rilievo l’intento di assimilare gli elementi dialettali all’italiano generale o all’italiano letterario, per far sì che la parola prenda, quand’è possibile, una nuova linfa, un nuovo rinforzo dal basso: dal regionale, dal dialettale. Richiamo alla letteratura e al «realismo» del dialetto vengono a collimare, si fondono. Basta scorrere il manoscritto e vedere le correzioni: generale è l’attenuazione del gergale, o del dialettale-regionale troppo marcato (Beccaria 2000).

Al contrario dei neo-realisti, piace a Pavese che il dialettismo passi quasi inavvertito. Ogni allusione al dialetto è priva di singolarità. Assistiamo alla neutralizzazione reciproca e della punta dialettale e della punta aulico-letteraria. Il dialetto cessa di essere impressionismo linguistico, ricalco, macchia, colore locale, ricchezza verbale, trasgressione, audacia. *Cavagno*, che rimanda anche a piem. *cavagn*, corregge il precedente *cesta*; ci si ferma «in co’ d’una vigna» (Pavese 2000b: 894), dialettismo ma anche allusione a *in co’ del ponte* dantesco, e il *bramire* del caprone è piem. *bramé* ma anche verbo che appartiene al cervo dannunziano. Il dialetto insomma si fa strada per mezzo della parola di tradizione, talvolta illustre. Passa attraverso un processo culturale, e nello stesso tempo la parola letteraria è riproposta con «nuova vivacità (leopardian [amente] *naturalizza*) senza folclore» (*Mestiere di vivere*, 5 ottobre 1943). Pavese ama di più le forme ambivalenti, che appartengano, insieme, al dialetto e alla lingua italiana. Se scrive *non disse nulla* poi corregge in *non disse niente*, e corregge *sue notizie* in *sue nuove*, *gelavano* in *ghiacciavano*, *cadere* in *cascare* ecc. *Bricco* lo preferisce a *collina*, *crivello* a *setaccio*, *griglia* (del giardino) a *rete*, *casotto* di vigna (piem. *ciabót*, quel che in Fenoglio sarà *chiabotto*) lo preferisce a *capanno* o simili, *coppi* a *tegole* ecc.: e ciò avviene, s’è detto, perché queste scelte corrispondono più da vicino alle forme dialettali. Pavese più che il dialettismo, cerca la risonanza del dialetto.

Tutto questo comunque è risaputo, ho già avuto modo di rilevarlo altrove, tra l’altro anche nelle stesse indicazioni dei suoi inediti *Appunti di lingua* (Beccaria 1989: 68-70).

Ma ora vorrei fermarmi su un altro aspetto, anche perché penso che uno studio limitato soltanto al lessico della *Luna e i falò* non dia risultati apprezzabili tali da mettere in rilievo ciò che Pavese intendeva quando nel *Mestiere di vivere* parlava di «blocchi», di «solidità della forma» e simili. Vorrei perciò lasciare il lessico e fermarmi su questa sua prosa ultima che nelle figure ritmiche e d’intonazione si colloca a metà strada tra prosa e poesia.

Oggi che la maggior parte dei narratori contemporanei ha di proposito optato per un italiano largamente standardizzato, un italiano comune, e parlato, spesso una simulazione di oralità, o quasi una “presa diretta”, fa un certo effetto rileggere a

distanza di oltre mezzo secolo una prosa così lavorata in astratto come *La luna e i falò*. Quasi che l'autore, nel pieno della sua maturità, abbia voluto far suo il principio di Mallarmé, secondo il quale non esiste *prosa*, bensì tutte le volte che c'è sforzo verso lo stile c'è versificazione, le parole si dispongono in versi anche nel tessuto della prosa, ora compatti ora effusi, la tensione muove verso la poesia. Del resto, anche considerando la tensione verso il poetico da un altro punto di vista, si vede bene come Pavese compia nella *Luna e i falò* un gesto eminentemente poetico, attirato com'è «non dalla rappresentazione della realtà (che è il gesto narrativo tipico), ma dalla condensazione del reale in immagini assolute» (Coletti 2005: 217).

La luna e i falò si colloca comunque in uno spazio di ricerca, di 'incertezza', di oscillazione tra prosa e poesia, anche nelle soluzioni formali. Pavese aveva cominciato come poeta, e finisce di nuovo da poeta (Coletti 2005: 222). Aveva lavorato con una stretta coerenza in questo spazio oscillante tra prosa e poesia: con *Lavorare stanca* aveva dato alla metrica del verso il respiro della narrazione, con *La luna e i falò* dava respiro di lirica alla prosa.

Del resto, sapeva di valere più come poeta che come prosatore: così almeno aveva detto di sé. Nel corso del suo lavoro era stato assillato da un desiderio, quello di trovare una tensione-dimensione stilistica che lo guidasse a scrivere a «blocchi» (diceva così nel *Mestiere di vivere*): a giustapporre «eventi» che fossero insieme memoria e simbolo, ma anche «blocchi» formalmente compatti. Il suo ideale – sentiva di averlo realizzato nell'ultima opera sua in prosa, *La luna e i falò* – era in effetti una sorta di scrittura di classica sprezzatura che gli permettesse di evitare l'«informe distesa» del raccontare (come scrive nel *Mestiere di vivere*, 2 novembre 1943; Pavese 2000a: 267), la vena fluente, il fluire narrativo, per trovare un personalissimo punto di equilibrio tra romanzo realistico e prosa d'arte: fondere il registro lirico dell'evocazione con quello della narrazione realistica dei fatti, unire movenza poetica e verismo. È scrittore severo in cerca della sublimità anche nell'umile: del fatto, del finito, del solido della forma; del dilagato da ricondurre a una sorta di «immobilità». L'ideale suo era uno stile sobrio e disadorno, rapido e netto, misurato, spogliato dei fronzoli, sempre calcolato, sostenuto e sostanzioso. La mira finale andava verso il semplice monotono, il severamente ordinato, l'austero ritmico, il *poetico nel prosastico* nel senso anche del creare una dimensione spaziale quasi visiva («La vrai prose doit être lue par les yeux» annotava da Alain, nel *Mestiere di vivere*, 24 marzo 1942; Pavese 2000a: 235), il voler cercare una partitura di blocchi definiti, ora minimi ora ampi, comunque «a sé stanti»².

Penso allora alle strutture melodiche così controllate, calcolate, scandite, anche dalla punteggiatura («La punteggiatura ha in prosa una funzione metrica, in poesia no», osservava Zamjatin (1970: 347); e Pavese, *Mestiere di vivere*, 26 febbraio 1942 (Pavese 2000a: 234) «disporre tutto il racconto, fin la prima parola e le virgole, in modo che nulla vi sia di superfluo»: vedi nel manoscritto anche fatti minimi, come l'introduzione di una virgola, cap. IX, c. 9 «Soltanto, m'ero accorto <> che non

² Cfr. Soletti (2000: 1155). Ma sulle strutture seccamente orientate verso la 'poesia nella prosa', o comunque costruite per l'occhio e per l'orecchio, mi permetto di rimandare all'antico Beccaria (1964).

sapevo più di saperla»). E penso ai passaggi correttori che muovono verso versi veri e propri, per esempio cap. X, c. 2, quando si passa da «al fresco che ti entra dalla finestra di notte» a «a una voce che senti sulla notte», endecasillabo (con acquisto di richiami interni: un'assonanza, *voce/notte* e nuove compattezze, *voCE chE SEnti Sulla noTTE*).

E quanto al «disporre tutto il racconto, fin la prima parola... ecc.», prima citato, questo è un altro degli intenti che spesso i poeti, non i prosatori, amano perseguire, o comunque confessano di applicare (una volta dato un verso, il resto viene dopo...). Pensiamo allora a quanto siano importanti nella *Luna e i falò* gli attacchi e a quanto Pavese annotava nel *Mestiere di vivere*: «Scritta la prima riga di un racconto è già tutto scelto e lo stile e il tono e la piega dei fatti. Data la prima riga, è questione di pazienza: tutto il resto ne deve e ne può venir fuori» (22 luglio 1938; Pavese 2000a: 113). E pensiamo alla struttura del libro, controllatissima: come in un canzoniere. I capitoli sono montati come segmenti 'autonomi' di narrazione, «brusche mutazioni» (2 aprile 1943; Pavese 2000a: 253), quasi li si dovesse leggere a blocchi, esaurire a spezzoni, ciascuno con il suo prologo, la sua chiusa, spesso lapidaria: capitoli quasi statici. E brevi, tutti più o meno della stessa dimensione, che racchiudono un episodio, una situazione narrativa in sé conclusa: una sorta di canzoniere in prosa, dicevo, un poema diviso in canti; i capitoli sono XXXII, uno in meno delle cantiche della *Commedia*. I capitoli, dicevo: non c'è raccordo tra fine di un capitolo e inizio del successivo (anche quando inizia, poniamo, con un «Ma» che pare riandare a un discorso appena interrotto: «Ma lavoravo la mia parte e adesso Cirino... ecc.», inizio cap. XVIII). E sull'idea di opera narrativa come opera poetica e richiamo alla *Commedia*, è il caso di citare quanto scrive in una lettera del 17 luglio 1949, due mesi prima di iniziare *La luna e i falò*: «Io sono come pazzo – perché ho avuto una grande intuizione – quasi una mirabile visione (naturalmente di stalle, sudori, contadinotti, verderame e letame ecc.) su cui dovrei costruire una modesta *Divina Commedia*» (Pavese 1966: 454).

Ho notato quanto Pavese sia interessato a raggiungere un dire essenziale, selezionato e ritmizzato, oggettivo, spersonalizzato, di asciutta esattezza, una solidità della forma, cercando di far sì che le sequenze di parole acquistino un ritmo. Un ritmo che ne *La luna e i falò* è solenne sin dall'*incipit*: un ritmo inconfondibile, precipitato con lentezza sull'accento, un ritmo vagamente anapestico, proprio come lo sono i suoi versi, il «vasto ritmo ternario, di tre sillabe in tre sillabe» di cui parlava Massimo Mila per le poesie, quell'«ampiezza pacata, da lunga lassa narrativa» (Mila 1961: VIII). Non trovo in effetti grande distanza dal tipo rallentato di *Lavorare stanca* «Camminiamo una sera sul fianco di un colle» (Pavese 1998: 7), oppure «I mattini trascorrono chiari e deserti / sulle rive del fiume, che all'alba s'annebbia / e incupisce il suo verde» (ibid.: 29), oppure «Quest'è il giorno che salgono le nebbie dal fiume / nella bella città, in mezzo a prati e colline, / e la sfumano come un ricordo...» (ibid.: 63), non trovo grande distanza tra le cadenze scandite su queste misure monotone, costanti e uniformi, e l'ultima sua prosa:

C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Caneli, a Barbaresco o in Alba. [...] Non so se vengo dalla collina o dalla valle, dai

boschi o da una casa di balconi. La ragazza che mi ha lasciato sugli scalini del duomo di Alba, magari era la figlia dei padroni di un palazzo, oppure mi ci hanno portato in un cavagno da vendemmia due povere donne da Monticello, da Neive o perché no da Cravanzana. Chi può dire di che carne sono fatto? (Pavese 2000: 781).

Prosa o poesia? Nel *Mestiere di vivere* (15 dicembre 1935; Pavese 2000a: 22) aveva augurato per sé, per il futuro, uno stesso «sangue ritmico» capace di scorrere «dappertutto».

Nella *Luna e i falò* Pavese mostra che scrivere in prosa non è, per lui, semplicemente fluente del raccontare, ma un'idea 'platonica' della scrittura: un prediligere ciò che si ripete, che conferma, che fissa e non movimentata per vie ritmiche inattese. Non ama la *variatio*. Il «cristallo» di cui parla nel *Mestiere di vivere* («Se ti riuscisse di scrivere senza una cancellatura, senza un ritorno, senza un ritocco – ci prenderesti ancora gusto? Il bello è forbirti e prepararti in tutta calma a essere un cristallo» (4 maggio 1946; Pavese 2000a: 315) starebbe e nella iterazione (di immagini, di forme) e nel blocco più rigido possibile delle combinazioni ritmiche, come un incontro tra immagini e voce che si bloccano in fissità di *ictus*.

L'incanto dello scrivere di questo ultimo Pavese io trovo che stia soprattutto nel ritmo: questo suo tendere a uno stile quasi astratto, che è costrizione dentro una forma semplice, e insieme assolutizzante (un linguaggio semplice ma trasfigurato in una lingua «con artificio musivo legata», avrebbe potuto ben sottolineare che «nessuno parlò mai»). Il suo fraseggio, la linea d'intonazione muove verso l'essenzialità di una scrittura dove nel lessico e nelle immagini concreto e vago coincidono: il massimo del realismo e della precisione che si coniuga col massimo della vaghezza.

Prosa, certo, quella della *Luna* ma affidata alla composizione e alla intonazione: a pausazioni, stacchi, fermate, riprese. Affidata a un fraseggio. La melodia della frase è uno dei segreti dello scrivere leggero di Pavese. Racconto e ritmo sono intrecciati in modo indissolubile. Pavese, da *Il compagno* in poi, ha percorso un giro lungo per giungere a questa essenzialità. Ha molto lavorato per costruire man mano la sua macchina narrativa, per raggiungere quel che aveva chiamato il «cristallo» dello stile. Scrivere non è fatto di contenuto, di cui uno scrittore ha sempre in abbondanza (17 marzo 1947; Pavese 2000a: 329): «Dove si sente la stanchezza è nello stile, nella forma, nel simbolo. Di sentimento-contenuto se ne ha sempre abbondanza, per il solo fatto che si vive»; identica osservazione aveva fatto Alfieri nella *Vita*, e il richiamo non è indifferente, a volerlo svolgere ancora³. Scrivere non è il corrispettivo di una intensità di vita, ma graduale e faticosa costruzione, non è, a suo parere, natura, fenomeno vitale (c'è in proposito una interessantissima lettera di Pavese giovane che discute con Augusto Monti su questo tema), bensì «travaglio e maceramento dello spirito», una delle «attività anti-naturali dell'uomo» (Pavese 1966: 193).

Parlavo di monotonia, immobilità, iterazione di questa sua ultima prosa. Sappiamo quanto la narrazione nella *Luna e i falò* sia dominata da una insistita iterazione

³ Rispetto a quanto ho già svolto in Beccaria (1989: 81-83).

degli oggetti, delle cose, e delle parole che le nominano: che sono come delle parole-mito, una «dizione della fissità» (Gioanola 1972: 372), un ritornante nominare al di fuori di ogni varietà, di ogni lusso, o intenzione descrittiva, perché si tratta di elementi evocati per fissare l'identità attraverso il tempo che è trascorso: uno stesso odore, quello sentito anni addietro, da ragazzo, rivela e conferma al protagonista la propria identità, così i colori, i suoni che si è portato dietro.

Il romanzo è fondato sulla ripetizione dei gesti, e sulla ripetizione della visione, in funzione di creare pagine di immobilità, di durata: una immobilità che troviamo affidata anche ai nomi di luogo, che abbondano nel libro, ma che vi compaiono senza alcuna necessità funzionale o di qualificazione geografica, scanditi e assaporati, direi quasi, proprio come in poesia, nella loro matericità fonica e simbolica (vedi nel testo le serie ravvicinate e allitterate, anzi assillabate: Cossano, Camo, Calamandrana, Castiglione, Campetto, Calosso, Cassinasco, Cravanzana, Crevalcuore), nomi così poco ammantati di colori localistici, che ritornano e funzionano per ribadire questo permanere dell'identico, come se fossero nomi di un antico catalogo, nomi che erano punti di riferimento, un tempo, del microcosmo del ragazzo, del protagonista quand'era giovanetto, e che poi egli adulto ritrova come una costellazione dell'orizzonte collinare, immutato come allora, e che riconosce, per riferire a quei nomi, a quei luoghi, la propria radicatezza. Ogni paese, ogni cascinale, collina, porta un nome. La nominazione è una parola riferimento, un punto di appoggio per ribadire che il tempo non trascorre, che non è passato, il nome è come «caposaldo» dell'immobile durare, «nomenclatura» di ciò che non passa, del perenne (Gioanola 1972: 387).

Per questo Pavese lascia cadere ogni descrizione minuziosa, riconducendo le descrizioni del paesaggio all'immobile, ai *luoghi unici*, alla loro nominazione e immagine valida in universale, congelata, bloccata, sempre uguale a se stessa come fosse una situazione archetipica: «A un luogo, tra tutti, si dà un significato assoluto, isolandolo dal mondo» (11 settembre 1943; Pavese 2000a: 257) che lascia intatta la struttura della realtà («Oggi vedevi la grossa collina a conche, il ciuffo d'alberi, il bruno e il celeste, le case e dicevi: 'È com'è'. Come dev'essere. Ti basta questo. È un terreno perenne. Si può cercar altro?»: così scriveva nel *Mestiere di vivere*, 9 marzo 1947 (Pavese 2000a: 327). E il 17 settembre 1943 «Il prato, la selva, la spiaggia dell'infanzia non sono oggetti reali tra i tanti, ma bensì *il prato*, *la spiaggia* come ci si rivelarono in assoluto e diedero forma alla nostra immaginazione trascendentale» (Pavese 2000a: 258). Sono idee che stanno alla base della struttura ideologica e formale della *Luna e i falò*, romanzo che non è affatto un viaggio nostalgico, ma un ritorno-ricordo sostanzialmente, un viaggio alle origini. Nel senso che il tornare alla ricerca delle proprie radici consente a Pavese di rilevare il sostrato mitico-simbolico che sta sotto-dietro alle cose, alle azioni dell'uomo, alle vicende del presente e del passato, di intravedere insomma, sotto la narrazione realistica dei fatti, certi simboli perenni del destino umano.

Ma non voglio fermarmi oltre su questo punto, già sviluppato da molti. Ho detto che mi interessava vedere, in parallelo, come sul versante formale si assista, in coerenza di quell'ideale di immobilità e ripetizione, al formarsi di una lingua mentale, secondo un calcolo stilistico evidenziato nella fattura melodica e geometrizz-

zante del periodo, nella essenzialità della sintassi, nel monotono andamento del ritmo, oltre che nel parsimonioso lessico, privo di oltranzze e ricchezze, scarno, quasi povero, come accennavo all'inizio. Pavese è uno di quegli autori che hanno lavorato sulla lingua non nel senso inventivo o mimetico, ma selettivo. Si pensi ai tanti momenti descrittivi, sfrondatissimi, senza aggettivi, come il seguente, tutto ridotto al sostantivo (soltanto due aggettivi, ma sostantivati, «il caldo», «ogni verde»; per solito la descrizione è negli scrittori appannaggio dell'aggettivo): «Fa un sole su questi bricchi, un riverbero di grillaia e di tufi che mi ero dimenticato. Qui il caldo più che scendere dal cielo esce da sotto – dalla terra, dal fondo tra le viti che sembra si sia mangiato ogni verde per andare tutto in tralcio» (cap. V). Si tratta di un modo di scrivere, anzi di descrivere, che fa venire in mente il fatto incontrovertibile che è la poesia più che la prosa il miglior modo che si conosca per raccontare con il minor numero di parole possibile.

Parlavo di fattura geometrizzante del periodo, di essenzialità della sintassi. Si veda appunto lo scandire il narrato in ritornanti strutture melodiche bloccate in momenti lirici e contemplativi dal ritmo sempre ben segnato da pause (evidenziate dai segni d'interpunzione), sezionato in segmenti brevi, secchi, rapidi, precipitati, che poi sfociano in una clausola «aperta», anche in chiusa di capitolo («Calmato il cane, / non mi dissero niente, / e mi guardavano» cap. V; «Tornarono, / ma stavolta Silvia era incinta davvero» cap. XXVIII), un'apertura finale caratteristica di una figura ritmico-sintattica prevalente o comunque rilevante nel romanzo, la “progressiva” (es.: «[Gaminella] La vedevo bene, nella luce asciutta, *digradare gigantesca verso Canelli dove la nostra valle finisce*» cap. I; oppure «Il paese è molto in su nella valle, / l'acqua del Belbo passa davanti alla chiesa mezz'ora prima di allargarsi sotto le mie colline» cap. II; oppure «Dov'eravamo, / dietro la vigna, / c'era ancora dell'erba, / la conca fresca della capra, / e la collina continuava su nostro capo» cap. VI; oppure «Traversammo l'alberata, / la passerella di Belbo, / e riuscimmo sulla strada di Gaminella in mezzo alle gaggie» cap. XXXI), spesso con questa “e” congiuntiva che apre largamente la clausola, in strutture di curvatura melodica che sembrano tutte volere nell'intonazione cogliere orizzonti curvi di colline, e/o lontananze: quasi che la collina reale, il suo profilo curvo, diventasse disegno, curva di intonazione. Esempio notevole di iconicità del linguaggio.

Un ritmo aperto, appunto, quando lo scrittore guarda alla collina, alla quale si volge sempre come a un orizzonte che si protende sul vuoto: penso ancora alla grande collina sovrastante il paese, Gaminella, «un versante lungo e ininterrotto di vigne e di rive, un pendio così insensibile che alzando la testa non se ne vede la cima» (cap. I). Come un salto nel “vuoto”, interpretabile forse come un salto verso un altrove, l'inconoscibile, il desiderato, qualcosa che non sappiamo, le lontananze dell'infinito. Le colline nel romanzo si protendono sempre nel vuoto, verso un mare, che è il domani, la speranza, la fuga... Anche la collina è sempre remota, irraggiungibile, creste che si succedono, boschi lontani («Da ragazzo fin lassù non c'ero mai potuto salire; [...] Adesso, senza decidermi, rimuginavo che doveva esserci qualcosa lassù, bruciato dal sole» cap. IX). Si tratta dello «spettacolo della distanza», di matrice leopardiana, «quel colore azzurro di lontananza»: la «lontananza ch'è fatta di cose reali e perfette» (13 luglio 1946; Pavese 2000a: 318).

Ma torniamo alle soluzioni formali. Pavese è soprattutto attento alle minime variazioni ritmiche, nelle clausole (vedi per esempio ancora un caso minimo, la chiusa «tutta vigne e macchie d'alberi» del ms. corretta in «tutta vigne e macchie di rive», da +--+--+— a +--+—+—, con chiusa 'd'esametro', ritmema ben rilevato a fine verso e ben stabile nella tradizione metrica italiana da Petrarca a Parini, Foscolo e Carducci: nello stesso tempo la correzione si porta dietro un altro elemento 'poetico', il supplemento di assonanza *vigne/rive* e richiamo di sillabazione *VIgne/riVE*). Ancora una volta Pavese è qui il lirico che si sovrappone al narratore. Gli piace fare delle costruzioni che chiudano bene. Si mostra attentissimo alla distribuzione degli *ictus*, distribuiti nei suoi periodi in modo che producano quel caratteristico ritmo lento e insieme precipitato (anapestico, dicevo): «Questi discórsi li facevámó sullo stradóne, / o alla sua finéstra bevéndó un bicchiére, / e sótto avevámó la piána del Bélbo, / le álbere che segnávano quel filo d'ácqua, / e davánti la gróssa collína di Gaminélla /, tutta vígne e mácchie di ríve» (cap. II), «Fa un sóle su questi brícchi, un rivérbero di grilláia e di túfi che mi éro dimenticáto... ecc.» (cap. V). Quanto a clausole, ho già notato altrove quanto siano quasi di ossessiva ricorrenza le tripartizioni (ma tante sequenze ternarie rilevava Mutterle in *Verrà la morte*)⁴, tripartizioni che compaiono spesso anche in apertura di frase. Vedi, sin dalla prima pagina del cap. II: «si viveva *sulla strada, per le rive, nelle aie* [...] Ho sentito *urlare, cantare, giocare al pallone*; [...] hanno *bevuto, sghignazzato, fatto la processione*; [...] si sentivano *le macchine, le cornette, gli schianti dei fucili pneumatici. Stessi rumori, stesso vino, stesse facce di una volta* [...]. E *le allegrie, le tragedie, le promesse* in riva a Belbo [...] sapeva tutti *i bevitori, i saltimbanchi, le allegrie* dei paesi.» ecc., e «Allora roscchiavamo *delle mele, delle zucche, dei ceci*» (cap. VI), «... e traversavano *i beni, le melighe, i prati*» (cap. XXIII), «... e mi fermai a guardare *la nostra coperta, le scarpe, il cestino*» cap. XXX, tripartizioni svolte con frequenza anche dai verbi, s'è visto, in continue ripetizioni anaforiche ternarie: «Si passavano tante ore *a mangiar le castagne, a vegliare, a girare le stalle*, [...]» (cap. XX), «sentii che *parlavano e si scaldavano e ridevano*» (cap. XXIII), «... — *si beveva, si cantava, si parlava* di noialtri» (cap. XXVIII) ecc. E ancora: «e io restavo con Giulia e Angiolina *sotto i noccioli, sotto il fico, sul muretto del ponte*, [...] E poi la notte, tutta la notte, per la strada si sentivano tornare *cantando, ridendo, chiamandosi* attraverso il Belbo» (cap. XVIII). Un modo di chiudere i periodi ossessivamente rispettato: «e in cima, chi sa dove, ci sono *altre vigne, altri boschi, altri sentieri* —» (cap. I), «... *a Canelli, a Barbaresco o in Alba*», e «... restano gusci *vuoti, disponibili, morti*». Anche queste fitte figure ternarie collaborano al prevalente andamento ossessivamente ripetitivo, litanico, ritmato, che pervade tutto il libro, e che per evitare una fluida e libera 'naturalzza' narrativa introducono la rigidezza del monotonale: un ritmo nella prosa.

In questo suo ultimo romanzo Pavese riesce dunque a mettere finalmente in pratica un disegno ripetutamente delineato nel Diario: «penetrare nella sostanza del parlato», ma presupponendo l'appoggio di un «ritmo» (17 luglio 1944; Pavese 2000a: 285).

⁴ Oltre a Mutterle (1973), rimando a Mutterle (1977).

Basterà notare i versi effettivi che compaiono qua e là, per forzare euristicamente la prosa, forzare voglio dire il corso normale e fluente di una prosa corrente.

Forzare, non rispecchiare. Questo vale anche per il lessico, poco marcato, sempre svincolato dai parametri della mimesi. Non c'è parlato, oralizzazione eccessiva, rispecchiamento. Quel che importa di più a Pavese è il muovere verso lo scarno, il breve, il lapidario, e ciò si può notare bene nel manoscritto, anche nelle correzioni minime. Vedi per esempio la caratteristica caduta dell'articolo, che non è certo mimetismo del dialetto e del popolare, ma obbedisce all'intento più generale, proprio di tutto il romanzo, del distanziamento: il distanziarsi dall'uso corrente così come dall'accaduto dalla realtà storica, fattuale (Es., cap. XXXI, c. 7 «Poi era venuto l'8 settembre» > «il settembre» > «settembre»).

Dicevo prima che Pavese scrive in una lingua di grado medio, però continuamente allusiva, capace di inglobare registro popolare e memoria letteraria, o meglio la memoria di cadenze maturate su modelli 'classici', che possano elevare il basso al sublime: «Il poggiolo dà sulla piazza / e la piazza era un finimondo, / ma noi guardavamo di là dai tetti / le vigne bianche sotto la luna» (cap. IV) ingloba nel registro pianamente prosastico (ma elevato in cadenze di versi: si tratta difatti di «unità melodiche» di tendenza endecasillabica, 9|10|11|10), ingloba, dicevo, echi leopardiani appunto dei «queta sopra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna», «al biancheggiar de la recente luna»⁵. Il fluire della sua prosa viene spesso arrestato dalla scansione, dalla sosta sul verso (endecasillabi, o decasillabi tendenzialmente, per esempio nel cap. XXIV «Irene soprattutto era calma, / così alta, vestita di bianco, / e con nessuno s'irritava mai»), un versificare nascosto dentro una prosa che tende a rompere l'ordine normale (l'anastrofe, nell'esempio citato); e 10/11 sillabe in «Quella volta ci fecero cena, / e lei uscì l'indomani mattina» (cap. XXVIII); oppure «Canelli è tutto il mondo ? Canelli e la valle del Belbo ? e sulle colline il tempo non passa» (cap. X), con questa solita apertura finale progressiva ma con un endecasillabo dopo due misure minori, però canoniche anch'esse, due settenari tendenzialmente; e poi, ancora, «Così venne l'inverno, / e cadde molta neve / e il Belbo gelò» (7/7/7: cap. XIV), tre settenari; e ancora (7/11/11/11/11/8, un settenario in apertura, un ottonario che chiude, e in mezzo quattro endecasillabi): «Andavamo così, / sullo stradone fuori del paese, / e parlavamo del nostro destino. / Io tendevo l'orecchio alla luna / e sentivo scricchiolare lontano / la martinicca di un carro», cap. XXVI); oppure, misure più ampie, ma quasi omometriche, come se fossero serie di versi: «Questi discorsi li facevamo sullo stradone, / o alla sua finestra bevendo un

⁵ Ma di echi leopardiani ce n'è più d'uno. Rimando per es. al cap. X, c. 2 «al fresco che ti entra dalla finestra di notte» corretto in «a una voce che senti sulla notte»; al cap. XVIII «e io restavo con Giulia e Angiolina sotto i noccioli, sotto il fico, sul muretto del ponte, quelle lunghe sere d'estate, a guardare il cielo e le vigne sempre uguali. E poi la notte, tutta la notte, per la strada si sentivano tornare cantando, ridendo, chiamandosi attraverso il Belbo»; e aggiungerei anche l'uso della prep. «al», cap. XXVII «e si parlava, lassù al fico» 'dalla parte del fico', come nel leopardiano «alla campagna». Quanto ad echi letterari ancora, si può riandare anche a Manzoni, a quell'attacco così manzoniano del cap. I: «La collina di Gaminella, un versante lungo e ininterrotto di vigne e di rive, un pendio così insensibile che...», ma anche a «Sull'uscio era comparsa una donna, ...» (cap. V) che a c. 8 del ms. corregge «era comparsa una vecchia».

bicchiere, / e sotto avevamo la piana del Belbo, / le albere che segnavano quel filo d'acqua, / e davanti la grossa collina di Gaminella, / ...» (cap. II; oppure «Anche l'America finiva nel mare, / e stavolta era inutile imbarcarmi ancora, / così m'ero fermato tra i pini e le vigne», cap. III).

La poesia nella prosa: Pavese è convinto (lo scrive nel Diario) che i grandi «iniziatori del romanzo italiano – i cercatori disperati di una prosa narrante» sono stati «anzitutto dei lirici – Alfieri, Leopardi, Foscolo» (*Mestiere di vivere*, 15 maggio 1944): «La *Vita*, i *Frammenti di Diario* e il *Viaggio Sentimentale* sono il sedimento di una fantasia tutta data alle illuminazioni d'eloquenza lirica. E il primo romanzo riuscito – *I Promessi Sposi* – è la maturità di un grande lirico. Ciò deve aver lasciato tracce nel nostro ideale narrativo».

Ideale che in Pavese si traduce rapidamente nelle pagine della *Luna e i falò*, scritte quasi di getto. Il 18 settembre del '49 inizia a scrivere il primo capitolo del romanzo, e lo finisce il 9 novembre dello stesso anno. Era il libro che si portava «dentro da più tempo», il «vero libro», come scriveva in una lettera ad Aldo Camerino, 30 maggio 1950, a pochi mesi dalla morte: «*La luna* è il libro che mi portavo dentro da più tempo e che ho più goduto a scrivere. Tanto che credo che per un pezzo – forse sempre – non farò più altro. Non conviene tentare troppo gli dèi» (Pavese 1966b: 532).

Anche la sua ultima lettera editoriale, 8 giugno 1950, che si legge nel recente volume *Officina Einaudi*, al «Caro Mus[scetta]», porta quella chiusa interrogativa che trovo di molto strazio, come un congedo di chi con lo sviluppo del tema del mito e l'ultimazione della *Luna* sa di aver detto quanto poteva e voleva sul versante del simbolo e sul versante formale: «Caro Mus, [...] Ti è piaciuta *La luna e i falò*? Ti è piaciuto il *Mito*? Ti piace la vita?» (Pavese 1966b: 536).

Bibliografia

- BECCARIA, Gian Luigi (1964): *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*. Firenze, Olschki.
- BECCARIA, Gian Luigi (1989): *Le forme della lontananza*. Milano, Garzanti.
- BECCARIA, Gian Luigi (2000): «Introduzione» a C. Pavese, *La luna e i falò*. Torino, Einaudi, pp.: v- xxx.
- COLETTI, Vittorio (2005): «Lo 'stile' di Pavese», in AA. VV, *Cesare Pavese, Atti del Convegno internazionale di studi* [2001]. Firenze, Olschki.
- GIOANOLA, Elio (1972): *Cesare Pavese. La poetica dell'Essere*. Milano, Marzorati.
- MILA, Massimo (1961): «Prefazione» a C. Pavese, *Poesie*. Torino, Einaudi.
- MUTTERLE, Anco M. (1973): «Contributo per una lettura del "Mestiere di vivere"», in AA. VV, *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano. Padova, Liviana, 1973 pp. 309-446.

- MUTTERLE, Anco M. (1977): *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*. Torino, Einaudi.
- PAVESE, Cesare (1966a): *Lettere I, 1924-1944*, vol. I, a cura di Lorenzo Mondo. Torino, Einaudi.
- PAVESE, Cesare (1966b): *Lettere, II 1945-1950*, a cura di Italo Calvino. Torino, Einaudi.
- PAVESE, Cesare (1998): *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero. Torino, Einaudi.
- PAVESE, Cesare (2000 a): *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, nuova introduzione di C. Segre. Torino, Einaudi.
- PAVESE, Cesare (2000b): *La luna e i falò*. Torino, Einaudi.
- PAVESE, Cesare (2000c): *Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti. Torino, Einaudi.
- PAVESE, Cesare (2008): *Officina Einaudi. Lettere editoriali 1940-1950*, a cura di Silvia Savioli, introduzione di F. Contorbia. Torino, Einaudi.
- SOLETTI, Elisabetta (2000): *Nota linguistica. Appunti sulla sintassi di Pavese*, in C. Pavese, *Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti. Torino, Einaudi.
- ZAMJATIN, Evgenij I. (1970): *Tecnica della prosa*. Bari, De Donato.