Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 39 (2001)

Artikel: Tra realtà e metafora, tra giovinezza e maturità : il luoghi di Pavese ne "I mari del Sud"

Autor: Dal Busco, Fabio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-267287

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 21.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

TRA REALTÀ E METAFORA, TRA GIOVINEZZA E MATURITÀ: I LUOGHI DI PAVESE NE *I MARI DEL SUD*[1]

A chiunque si accosti all'opera di Pavese non sfuggirà certo l'inscindibile nesso tra lo scrittore e la sua terra, ricettacolo di luoghi che ne hanno accompagnato l'esistenza durante le tappe della vita. Proprio attorno a quello che potremmo definire il «luogo vissuto» e dal continuo contatto con esso si origina e si struttura la poetica pavesiana, dalle prime esperienze di poesia, ai racconti e infine ai romanzi che segnano la consacrazione della vena scritturale del nostro. La dimensione spaziale, continuamente oscillante tra dato reale, oggettivo e componente metaforica, assume una grande rilevanza e caratterizza in maniera determinante tutta la sua opera. In questo contesto si tratterà quindi di mostrare come sin dalla prima poesia di *Lavorare stanca* sia rilevabile gran parte del viaggio esistenziale e artistico del poeta, concentrato nei versi de *I mari del Sud* che, in questo senso, assumono i caratteri di un manifesto di poetica. Un discorso critico che abbia quale catalizzatore i luoghi poetici, non può esimersi dal ripercorrere e rioffrire taluni spunti biografici in quanto essi fanno parte del bagaglio esperienziale che l'autore è andato man mano costituendosi[2]. Va altresì precisato che, accanto a quelli che abbiamo definito i «luoghi vissuti», è presente anche una dimensione esotica non aliena all'ambiente artistico

---

1 Il presente saggio riprende la comunicazione tenuta nell'ambito del XVII convegno AISLLI *Dimore della poesia*, svoltosi nel giugno 2000. Ringrazio gli organizzatori per l'autorizzazione ad anticipare lo scritto in questa sede.

2 Non si tratterà comunque qui di offrire una lettura basata esclusivamente su dati biografici, come spesso è successo nei pur validi studi che hanno privilegiato l'analisi del «caso clinico» relegando in secondo piano una lettura dell'opera fondata su dati letterari.

del periodo a cavaliere tra Otto e Novecento: si pensi ad esempio alla *Madama Butterfly*, ai quadri di Gauguin, alle poesie di Campana, alle suggestioni esotiche di Gozzano o ancora ai ventagli di Govoni. Gli ambienti esotici si rivelano comunque essere trasposizioni di esperienze dell'infanzia che rimandano dunque al ricordo, categoria strutturante del componimento pavesiano in oscillazione costante tra presente e passato[3].

Se concentriamo la nostra attenzione sulla figura del mare, il dato oggettivo fornitoci dalla poesia è quello di un luogo determinato con una precisa collocazione geografica:

> [...] il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania
> circondata da un mare più azzurro, feroce di squali,
> nel Pacifico a sud dell'Australia. (vv. 33-35)

Esso circonda la Tasmania, quindi si situa all'altro capo del mondo, agli antipodi, mentre i suoi attributi stanno in relazione ossimorica tra il senso di placidità dell' «azzurro» e quel «feroce di squali» (v. 34), che ne accentua il lato più bestiale, connotazione rafforzata dall'accordo dell'aggettivo «feroce» con «mare». Quest'ultimo elemento fa rinascere l'immagine infantile del piccolo Cesare mentre giocava ai pirati malesi in un'ansa del Belbo fitta di canneti, sito che ha rappresentato il mare per generazioni di bambini santostefanesi. Questo primo luogo poetico ricorre incessantemente nelle poesie di Pavese, quasi ossessivamente e, come traspare chiaramente dalle sue lettere e dal *Mestiere di vivere*, non è certo amato dal poeta, che si esprime in questi termini: «il mare è una gran vaccata»[4] e ancora «lei sa come io odi il mare»[5]; e infine, riferendosi al Tirreno che si staglia di fronte a Brancaleone Calabro scrive:

> 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 di Ulisse: figurarsi gli altri[6].

---

3 Sintomatico di questa oscillazione temporale è l'uso di differenti tempi verbali che vanno dal presente della narrazione alle diverse forme del passato che sottindendono differenti categorie del ricordo.

4 Lettera alla sorella Maria del 19 agosto 1935, in Cesare Pavese, *Lettere 1924-1944*, a c. di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966, p. 426.

5 Lettera a Augusto Monti dell'11 settembre 1935, ivi, p. 435.

6 Lettera a Mario Sturani del 27 novembre 1935, ivi, p. 470.

Ritornando al componimento va tuttavia notato come, già dal titolo, il plurale «i mari», dia un'aura di indefinito, acuendo la connotazione del mare come luogo per eccellenza dell'infinito[7]. Il plurale poetico «i mari» mette in secondo piano la collocazione geografica, ma ne accentua la categoria assoluta, enfatizzata dal «più azzurro», quasi esso rappresenti appunto l'archetipo del «mare». I tratti distintivi e dunque il suo senso aggiunto sono, come visto, legati in quanto tali alla ferocia e ad immagini cruente: le balene fuggono «tra schiume di sangue» (v. 96): il mare diventa luogo di battaglie e di morte[8].

La distesa marina rientra dunque nell'universo della memoria, mediante i ricordi legati alla lontana infanzia del poeta, come indica il verso 41 («quanto tempo è trascorso»), e quelli del cugino Silvio, personaggio che serve da latore del gusto dell'esotico e del profumo di terre lontane. Attorno a questo primo «luogo poetico» ruotano quelle che possiamo definire le dimore reali della poesia di Pavese, che sono quelle della sua esistenza. L'importanza di questo componimento a livello di temi ambientali è quella di presentarne da subito buona parte della successione che ritroveremo nel resto della produzione letteraria non solo poetica, ma anche prosastica. Se percorriamo la lirica, ci troviamo di fronte a luoghi toponomasticamente precisati, quali Torino, le Langhe, Santo Stefano, Canelli e altri indeterminati: il colle, la vetta, il paese, l'albero, la città, la strada, ecc. È immediatamente visibile la tradizionale compresenza degli ambienti della città e della campagna che assumono valenze e offrono suggestioni plurime ed eterogenee. Nell'esperienza di Pavese il prototipo di città è Torino, la Torino che sogna e teme il poeta «una grande città, piena di frastuono, di fabbriche, di palazzi enormi, di folle e di belle donne, ...»[9].

Nella poesia la prima visione della città è una panoramica in lontananza, in quanto essa non è dominio del cugino Silvio, ed è caratteriz-

---

7 Si pensi tra gli altri al verso dell'*Infinito* leopardiano: «e il naufragar m'è dolce in questo mare».

8 Non dimentichiamo che Pavese era profondo conoscitore di *Moby Dick*, il romanzo di Herman Melville del quale stava curando la traduzione (che uscirà presso Feltrinelli nel 1932), non possiamo quindi escludere una discendenza diretta di questi drammatici scenari.

9 Lettera a Tullio Pinelli (non datata) in risposta a una lettera del 19 settembre 1926, in *Lettere*, cit., p. 35.

zata dal «riflesso del faro / lontano» (vv. 11-12), la Vittoria alata[10], che regge un lume intermittente, visibile dalla vetta del colle, punto d'arrivo della passeggiata dei due. Nelle parole del cugino viene successivamente circostanziata la funzione della città, luogo in cui «la vita va vissuta» (v. 13), dove «si profitta e si gode» (v. 14): la qualificazione positiva che si evince da queste parole viene nel seguito completata dall'io poetante con l'accostamento di tutta una serie di concetti legati, una volta ancora, alla propria esperienza personale, dando una dimensione diversa e riequilibrando il punto di vista sulla città. Quest'ultima diventa luogo della formazione dell'individuo e, contemporaneamente, si moltiplicano gli accenni al polo negativo come dimostra l'insistenza sull'isotopia del sentimento della paura:

> La città mi ha insegnato infinite paure:
> una folla, una strada mi han fatto tremare,
> un pensiero talvolta, spiato su un viso.
> Sento ancora negli occhi la luce beffarda
> dei lampioni a migliaia sul gran scalpiccío. (vv. 49-53)

Infatti la città insegna «infinite paure». La scelta dell'aggettivo non sfugge alla prassi dianzi evidenziata di rendere assoluto il concetto espresso; inoltre, sia il luogo inanimato (la strada), sia la caratteristica animazione cittadina (la folla), sia il pensiero indovinato, «spiato su un viso», provocano nel poeta l'effetto della paura sintetizzato nel «tremore». La superiorità e il dominio della città sono inoltre condensati nella suggestiva e inquietante «luce beffarda» che i lampioni dispensano sull'insistente movimento degli uomini.

Potremmo quindi riassumere l'immagine della città come luogo bidimensionale dove convivono il polo positivo e quello negativo. Da una parte in essa risiede la possibilità di entrare nel gioco dei rapporti umani, dove raggiungere maturità e consapevolezza dell'età adulta, come si può desumere dalle affermazioni del cugino Silvio. Dall'altra è luogo di paure, acquisite con l'entrata nel mondo degli adulti, di ostilità e di esercizio di una visibile opera di oppressione rintracciabile in ogni componente della città. Paura, ostilità e oppressione sono nozioni esplicitate nelle parole dell'io poetico.

---

[10] Si tratta di un monumento alto 18 metri, con epigrafe di Gabriele D'Annunzio, che fu donato da Giovanni Agnelli nel 1928.

Le immagini e le impressioni presenti in questo primo componimento della raccolta ricorrono nel seguito di essa con un ulteriore sviluppo dell'aspetto della città quale ricettacolo di un'umanità in sfacelo abitata da ubriachi e prostitute. Un esempio su tutti in *Fumatori di carta*, poesia del 1932 nella quale possiamo leggere ai versi 27-29:

> [...] ma vide soltanto a migliaia i lampioni
> lucidissimi, su iniquità: donne rauche, ubriachi,
> traballanti fantocci sperduti. Era giunto a Torino [...]

Questi versi ci permettono altresì di sottolineare la ricorrenza dell'immagine dei lampioni[11], nuovamente «a migliaia» come nei *Mari del sud*. Essi illuminano l'abitante della città sorpreso nei suoi atteggiamenti più disparati, nella sua smania di vita e anche nella sua frenesia, altro tratto peculiare su cui il poeta insiste (già nei *Mari del sud* si faceva riferimento, al verso 53, al «gran scalpiccío») e che verrà riproposta in altri componimenti (ad esempio nei *Pensieri di Deola* al verso 2: «in città corron tutti»). Parimenti viene riproposta l'immagine della visione in lontananza della città, qualificata dai lumi («scintillano i lumi di Torino» di *Crepuscolo di sabbiatori*, v. 31), quella stessa luce emanata dal faro nei *Mari del sud*.

Esaminando il movimento spaziale della narrazione poetica dei *Mari del sud*, notiamo che i versi dedicati alla città sono incastonati all'interno di segmenti dedicati al polo paesaggistico opposto, quello della campagna, categoria all'interno della quale sono posti gli altri riferimenti spaziali. In particolare va rilevato come i due segmenti dedicati a Torino sono seguiti specularmente da «paese», che sottintende *il* paese, Santo Stefano Belbo, e da «Langhe». Le Langhe rappresentano il luogo reale e mitico nel quale sono racchiusi tutto lo scenario naturale pavesiano e gran parte delle suggestioni paesaggisti-

---

[11] I lampioni che illuminano le miserie umane, ed in particolare le prostitute o gli ubriachi, sono una figura ricorrente nei poeti del primo Novecento. Si veda in particolare il Campana dei *Canti Orfici*, in *Il viaggio e il ritorno* («A l'ombra dei lampioni verdi le bianche colossali prostitute sognavano sogni vaghi nella luce bizzarra al vento») e in *La giornata di un nevrastenico* («Scompaio in un vicolo ma dall'ombra sotto un lampione s'imbianca un'ombra che ha le labbra tinte»), o ancora lo Sbarbaro degli *Scampoli*, in *Ubriachi* («una notte ne seguii amorosamente uno [un ubriaco] che si confidava con ogni lampione»). Il lampione come immagine poetica ritorna poi in altri poeti quali Govoni ne *Il lampione* e *La cattedrale*; Palazzeschi ne *La mano*; Sbarbaro in *Vo' nella notte solo*.

che a lui care. Quindi Torino oltre ad assumere una simbologia natale, poiché è lì che il poeta è «nato spiritualmente, arrivando di fuori»[12], rappresenta anche lo sradicamento dai luoghi immaginifici dell'infanzia e un'immersione nella modernità in contrapposizione all'arcaicità della campagna. Ma all'interno dell'*iter* pavesiano essa permane comunque solo una tappa in quanto spesso i protagonisti delle opere di Pavese, e la vicenda del cugino Silvio narrata nella poesia ne è un esempio, terminano il proprio errare nei luoghi primitivi. Il tema del ritorno segna tutta la produzione narrativa del nostro in modo ossessivo. Si pensi in particolare alla *Luna e i falò* e al personaggio di Anguilla: i suoi ritorni fanno pensare a uno dei ritorni di Pavese, descritto in una lettera alla cugina Federica nei termini seguenti: «sono stato a S. Stefano, ma mi hanno rapito [...] tutti vogliono passare un pomeriggio o una mattina o una sera con me. Mi sembra di essere Rita Hayworth»[13].

Questa idea ciclica della coincidenza del punto di partenza e di arrivo, illustrata attraverso la figura del cugino Silvio e il suo ritrovamento del paese dopo un lungo peregrinare, è intrinseca nei personaggi pavesiani, quasi naturale. Nel *Mestiere di vivere*, quel diario che tanto ci dice non solo sul personaggio Pavese, ma soprattutto sulla sua poetica, sottolineamo queste parole, riferite proprio ai *Mari del sud*:

> se figura c'è nelle mie poesie, è la figura dello scappato di casa che ritorna con gioia al paesello, dopo averne passate di ogni colore e tutte pittoresche[14].

A questa affermazione possiamo accostare quanto dice il poeta nell'ultimo verso di *Paesaggio VI*: «val la pena tornare, magari diverso». Questo cambiamento non è esclusività dell'individuo, ma riguarda anche il paesaggio che, come dichiara Silvio al verso 16 dei *Mari del sud*, «si trova tutto nuovo».

Santo Stefano è il luogo dell'infanzia di Pavese e soprattutto della formazione dei ricordi, presupposto necessario per far rivivere poeticamente luoghi e ambienti in quanto

---

[12] Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 17 novembre 1935, Torino, Einaudi, 1968, p. 20

[13] Lettera alla cugina Federica del 6 dicembre 1949, in Cesare Pavese, *Lettere 1945-1950*, a c. di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966, p. 444.

[14] Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 10 novembre 1935, cit., p. 19.

> 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[15].

La consapevolezza di questa dimensione nella quale si origina quella che verrà definita la poetica del mito prenderà corpo, a poco a poco, nel corso della produzione poetica. Quei «quattro tetti», così Pavese definisce l'abitato di Santo Stefano, sono in realtà il centro, il fulcro attorno al quale ruota l'universo paesaggistico della poetica pavesiana e che si apre sulle Langhe, illustrate magistralmente con l'uso di una prosa altamente poetica e con un tono che dà particolare rilevanza al loro potere di incanto, in uno dei racconti di *Feria d'Agosto*:

> Una vigna che sale sul dorso di un colle fino ad incidersi nel cielo, è una vista familiare, eppure le cortine dei filari semplici e profonde appaiono una porta magica. Sotto le viti è la terra rossa dissodata, le foglie nascondono tesori, al di là delle foglie sta il cielo. È un cielo sempre tenero e maturo dove non mancano – tesoro e vigna anch'esse – le nubi sode di settembre. Tutto ciò è familiare e remoto – infantile a dirla breve, ma scuote ogni volta, quasi fosse un mondo[16].

È innegabile che la Langa di Pavese fosse diversa da quella odierna soprattutto a livello socio-economico: era una terra povera, basata su un'economia rurale, di cui il personaggio di Valino è chiara testimonianza. Infatti ne *La luna e i falò* egli incendia la sua misera dimora uccidendo i famigliari e se stesso per la disperazione provocata dalla situazione di indigenza. Neppure il cugino Silvio ha successo nell'impresa di portare la modernità con l'istallazione della pompa di benzina. Il tentativo di sradicare la tradizione contadina, rappresentata nei *Mari del sud* dalla coppia buoi-persone (v. 77), visibile anche sulle foto dell'epoca scattate nella piazza di Santo Stefano, è destinato al fallimento. L'accenno alla foto non è casuale in quanto va rilevato l'aspetto documentario degli scritti di Pavese che ci permettono di ricostruire l'ambiente primo novecentesco della zona in alcuni suoi aspetti e sfumature e quindi di rilevarne le differenze nel raffronto con il presente.

«Le Langhe non si perdono» dice il cugino Silvio al verso 16, ed in effetti sono presenti in questo componimento nei loro tratti maggior-

---

15 Ivi, 17 settembre 1943, cit., p. 235.

16 *La vigna*, in *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1968, p. 154.

mente distintivi. Prime fra tutti le colline che fanno da barriera e chiudono il mondo nella realtà rurale e arcaica segnata dal ritmo stagionale e dalla ripetitività, visto che «sulle colline il tempo non passa»[17], in chiara contrapposizione con i ritmi artificiali e dinamici imposti dall'uomo in città. Per affacciarsi sul mondo è necessario risalire «un colle» (v. 1): non è importante che si tratti, come indicato dall'articolo indeterminativo, della collina di Moncucco (è quanto ci dice la prima versione della poesia), punto panoramico di Santo Stefano da cui si domina tutta la valle del Belbo; ma solo dalla vetta si ha una finestra sul mondo, su quel luogo dell'esistenza rivolto verso il divenire, verso il progresso, la città di Torino. La collina assume dunque il significato di un limite implicante una volontà di superamento rivolta alla scoperta del mondo la cui realtà viene celata dalla barriera geografica. Quindi l'ascesa del colle narrata nella poesia simboleggia il viaggio iniziatico verso la visione della città, delle sue luci. Il colle di cui si parla non ha determinazioni se non quelle dell'accentuata ruvidezza, lo «scabro» del verso 19 che serve da termine di paragone con il dialetto indigeno. D'altronde, anche nel resto della produzione poetica, il colle resterà un'entità a sé, anch'essa un luogo assoluto contraddistinto dall'immobilità, il cui spirito vitale varia tra il giorno e la notte, momento nel quale l'unico segnale di vita è dato dal vento (v. 79), non va dimenticato che la narrazione de *I mari del sud* è situata temporalmente la sera: si ricordi l'*incipit* «camminiamo una sera...». Queste considerazioni sono rafforzate e confermate dai versi 8 a 16 de *La notte*:

> Per la vuota finestra
> il bambino guardava la notte sui colli
> freschi e neri, e stupiva di trovarli ammassati:
> vaga e limpida immobilità. Fra le foglie
> che stormivano al buio, apparivano i colli
> dove tutte le cose del giorno, le coste
> e le piante e le vigne, eran nitide e morte
> e la vita era un'altra, di vento, di cielo,
> e di foglie e di nulla.

La collina è dunque il luogo dove si svolge la finzione letteraria, è qui che l'io poetante e il cugino Silvio si trovano, questa elezione a luogo

---

[17] Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1968, p. 44.

deputato prosegue nell'opera di Pavese fino all'ultimo romanzo, quello che segna il suo commiato con il mondo, *La luna e i falò*. In questo libro la collina di Gaminella e quella del Salto sono i due cardini attorno ai quali si sviluppa l'azione, colline che si caricano, con l'evolversi della poetica di Pavese, di significati sempre più mitici, già ampiamente trattati dalla critica, come la simbologia della mammella di donna e quindi del sesso, dei riti che vi si compiono attraverso i falò che diventano come i fuochi sacrificali dell'antica Grecia e ancora le crepe della terra che sono ferite che sanguinano, insomma tutto un mondo epifanico occupato da presenze ataviche. Ma accanto a questi riferimenti, sicuramente presenti, non tralascerei di accennare agli aspetti più oggettivi legati ai problemi sociali di un'epoca certamente difficile per gli abitanti delle Langhe.

Restando però alla specificità della poesia *I mari del sud* va infine sottolineato come, seppur indirettamente e nelle parole del cugino Silvio, venga citata Canelli; si tratta di un *hapax* nella produzione poetica pavesiana: solo nella prosa si ritrova la cittadina. Questo fatto può essere significativo e simbolo di quanto proprio questa prima poesia di *Lavorare stanca* rappresenti un vero e proprio itinerario attraverso i luoghi di Pavese, in quanto la cittadina rappresenta in qualche modo la «porta del mondo»[18], il luogo dal quale dover passare per andare verso la città percorrendo la statale, una sorta di frontiera tra i due mondi, la campagna e la città. Queste affermazioni sono confermate dalle parole di Anguilla: «Canelli mi piaceva per se stessa, come la valle e le colline e le rive che ci sbucavano. Mi piaceva perché qui tutto finiva, perch'era l'ultimo paese dove le stagioni, non gli anni s'avvicendano»[19].

La lettura de *I mari del sud* ci ha permesso di evidenziare come il poeta piemontese fin dalla sua prima poesia di *Lavorare stanca* abbia riunito gran parte dei luoghi reali e mitici che ne caratterizzano la produzione letteraria. In effetti in una poesia che segna il ritorno alla sua terra e al suo paese, egli parte da lontano, dai mari del sud, per arrivare ai luoghi dell'infanzia, a quelli più poetici da Santo Stefano, alle Langhe, alle colline, a Canelli, a quelli della maturità (Torino): e sono proprio questi ambienti che vengono eletti a sostenere e direi conte-

---

[18] Ivi, p. 10 e p. 43.

[19] Ivi, p. 43.

nere in sé l'opera di Pavese sia a livello simbolico, con una trasfigurazione della realtà, sia come reale documento di un'epoca ormai passata e di un paesaggio stravolto dalla frenesia del progresso, questo malgrado la limitatezza delle descrizioni paesaggistiche in quanto Pavese sottolinea che «descrivere poi paesaggi è cretino. Bisogna che i paesaggi – meglio i luoghi, cioè l'albero, la casa, la vite, il sentiero, il burrone, ecc. – vivano come persone, come contadini, e cioè siano mitici»[20].

Fabio DAL BUSCO
Università di Losanna

[20] Lettera a Fernanda Pivano del 27 giugno 1942, in *Lettere 1924-1944*, cit., pp. 639-640.