

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: 44-45 (2003)

Artikel: Tra memoria e mito : il racconto "Il mare" di Cesare Pavese
Autor: Güntert, Georges
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-268622>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 18.06.2025

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

TRA MEMORIA E MITO: IL RACCONTO *IL MARE* DI CESARE PAVESE

O. In un periodo in cui, specialmente in ambito francofono, molto si discute di «mitocritica» (Durland, Brunel), il ritorno a Pavese ci sembra più che giustificato: sono invero pochi gli scrittori del Novecento che meglio di lui hanno approfondito i rapporti intercorrenti fra letteratura e mito. Va però precisato, a scanso di equivoci, che non ci riconosciamo nel filone critico di chi s'ingegna a individuare elementi costanti – motivi, temi o miti – nei testi letterari di epoche diverse. Riteniamo infatti che la *mythocritique* debba ancora perfezionare gli strumenti teorici atti a garantire il dovuto rigore della ricerca. Basti pensare alle difficoltà che insorgono nel momento in cui proviamo a delimitare la consistenza di un motivo o di un tema (si tratta di una costellazione figurativa o di un miniracconto?) e, dunque, a definire la struttura di un mito. Per intenderci: è lecito parlare del mito di Ulisse a proposito dell'*Infinito* leopardiano solo perché il poeta ricorre alla sequenza verbale del «naufragar [...] in questo mare»? Inoltre, di quali mitemi è costituito il mito di Ulisse nelle sue versioni più note, omerica e dantesca? E quali di questi elementi semantici dovranno essere presenti nel nuovo testo perché si possa asserire una sua dipendenza dal modello? Al di là di simili riserve, non ci pare priva d'interesse l'affermazione di Pierre Brunel secondo cui «la mitocritica s'interessa in primo luogo delle possibili analogie fra la struttura del mito e quella testuale», che trova riscontro in alcune considerazioni da noi effettuate a proposito del racconto pavesiano *Il mare*. In quest'opera, per l'appunto, sia il mito personale del giovane protagonista, che impara a collegare lo stupore del nuovo alla profondità della memoria, sia il mito collettivo e cosmico del falò, grazie al quale si ritiene possa compiersi il rinnovamento del ciclo solare, hanno in comune con il testo letterario (il discorso) la duplice facoltà di sottrarsi al divenire e di accedere

alla dimensione dell'essere. La nostra lettura, con particolare riguardo alla distinzione fra struttura narrativa e struttura discorsiva, mette in luce il prodursi di questa analogia.

1. *Un'ipotesi di partenza: la fuga notturna come metafora dell'avventura mitico-poetica.* *Il mare* – ci riferiamo al noto testo incluso in *Feria d'agosto* – è l'unico racconto scritto da Pavese tra l'estate del 1942 e la primavera successiva. Accuratamente meditato e composto a rilento fra il 23 settembre e il 23 ottobre (oltre alla minuta dell'abbozzo datata 30 luglio, ne conosciamo la prima versione a stampa, apparsa in due puntate sulla rivista *Il primato*, il 1 e il 15 dicembre 1942), esso ha in realtà origini remote: certe costellazioni figurative risalgono addirittura agli esordi poetici dell'autore e, in particolare, a *I mari del Sud*, raccolta in cui Pavese era riuscito «per la prima volta a esprimere se stesso»¹. Nel frattempo – grazie ad alcune illuminanti letture (Platone, C. G. Jung, Marcel Raymond e soprattutto Albert Béguin) –, la concezione pavesiana dell'affinità tra memoria e mito era maturata, in modo da consentire nuovi approcci e più coerenti esiti narrativi.

La stesura definitiva de *Il mare* era stata preceduta da un periodo di intensa riflessione, attestata sia da alcune note diaristiche, sia dall'epistolario, in particolar modo dalla corrispondenza con Fernanda Pivano. Nella lettera del 25 giugno 1942, spedita da Santo Stefano Belbo, è possibile individuare il nucleo lirico del nostro racconto:

Mi metto, dunque, stamattina, per le strade della mia infanzia e mi riguardo con cautela le grandi colline – tutte, quella enorme e ubertosa come una grande mammella, quella scoscesa e acuta dove si facevano i grandi falò, quelle ininterrotte e strapiombanti *come se sotto ci fosse il mare* – e sotto c'era invece la strada, la strada che gira intorno alle mie vecchie vigne e scompare, alla svolta, con un salto nel vuoto.

¹ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere 1935-50*, nuova ed. a c. di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 1990, p. 8.

Da questo salto non ero mai passato [...]. Ero sempre arrivato soltanto a quest'orizzonte, a questi canneti (capisce? è come quando stesi nel prato, si guarda l'erba: chiude il cielo e sembra una foresta), ma presentivo di là dal salto, a grande distanza, dopo la valle che si espande *come un mare*, una barriera remota (piccina tanto è remota) di colline assolate e fiorite, esotiche. Quello era il mio Paradiso, i miei Mari del Sud, la Prateria, i coralli, l'Ophir, l'Elefante bianco ecc. [*Il corsivo è nostro*]².

Il significato di questa pagina, in cui si rievocano alcuni famosi luoghi utopici (dalla Bibbia alle opere di Melville, Steinbeck e Hemingway), va anche considerato alla luce di quanto Pavese confida all'amica nella lettera del 30 agosto, inviata questa volta da Gressoney in Val d'Aosta, una località di villeggiatura situata in mezzo a un paesaggio sensibilmente diverso da quello a lui familiare delle Langhe. Uno scrittore come me, soleva dire Pavese (e lo ribadisce nella parte centrale di questa lettera), non solo ha bisogno di sensazioni inedite, ma anche e soprattutto di ricordi; poiché solo quando lo stupore provocato dalla novità sommuove le acque profonde della memoria può nascere un'autentica esperienza poetica. Non c'è dunque da meravigliarsi se il paese di Gressoney (la vacanza in montagna gli era stata offerta dall'editore Einaudi, per il quale lavorava dal 1941) gli rimane estraneo «come una persona veduta la prima volta»³.

Evidentemente Pavese non è attratto dal bello-fascinoso, ma dalle sensazioni connesse ai ricordi, tali da suscitare misteriose risonanze nell'anima dell'osservatore. E mentre la rievocazione, a suo dire, conferisce «succhio [*sic*] e vita alle astratte sensazioni del presente rappresentato»⁴, l'esotismo di certe relazioni di viaggio lo lascia del tutto indifferente. Il 2 agosto 1942 annota nel diario:

² Cesare Pavese, *Lettere 1924-1944*, a c. di L. Mondo, Torino, Einaudi, 1966², p. 637.

³ *Lettere 1924-1944*, cit., p. 648.

⁴ *Il mestiere di vivere 1935-50*, cit., p. 239.

La noia indicibile che ti danno nei diari certe pagine di viaggio. Gli ambienti nuovi, esotici, che hanno sorpreso l'autore. Nasce senza dubbio dalla mancanza di radici che queste impressioni avevano, dal loro esser sorte come dal nulla, dal mondo esterno, e non essere cariche di un passato. All'autore piacquero come stupore, ma *lo stupore vero è fatto di memoria, non di novità*⁵.

Agli stessi mesi estivi del '42 risale una riflessione sull'opportunità della «visione ripetuta», possibilmente stratificata e pregna di memorie⁶. E in alcuni appunti successivi, sempre nel *Mestiere di vivere*, Pavese distingue le prime stupite percezioni delle cose, che sono all'origine della nostra conoscenza del reale, dalle visioni sempre più consapevoli mediante le quali il poeta maturo potrà ritrovare e reinventare il mondo⁷. Affermando questo, egli si riallaccia chiaramente al filone letterario della modernità che riconosce i suoi modelli in Poe e in Baudelaire. Per loro, come per tutta la «seconda generazione dei romantici», l'arte, «che prima era ingenua scoperta di simboli di comportamento, diventa calcolata creazione di simboli estetici»⁸.

Da una tale prospettiva va considerato l'influsso che a partire dal 1941 esercita sul pensiero di Pavese la lettura del volume *L'âme romantique et le rêve* di Albert Béguin, di cui si riscontrano ampie citazioni nel diario⁹. Nel panorama del romanticismo tedesco offerto da Béguin, Pavese è attratto in particolare da due aspetti: il significato prefigurativo delle avventure d'infanzia e l'importanza dell'ironia, la quale, stando a G.-H. von Schubert e Jean Paul, può penetrare – come riflesso della «ragione chiara» – perfino nei sogni, così da

⁵ *Ibidem*, p. 241.

⁶ *Ibidem*, p. 243.

⁷ *Ibidem*, 31 agosto e 4 settembre 1942, p. 243. Cfr. in proposito il saggio *Del mito, del simbolo e d'altro*, in Cesare Pavese, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1974 (ma 1946), pp. 139-44.

⁸ *Ibidem*, 27 maggio 1941, p. 226.

⁹ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Corti, 1960 (ma 1939).

apparentarli alle creazioni poetiche¹⁰. Nel diario, in data 22 maggio 1941, Pavese si sofferma sulle pagine dedicate a Karl Philipp Moritz, l'autore di *Anton Reiser*, un romanzo autobiografico che si apre con una suggestiva narrazione dell'infanzia: ne è protagonista un giovane che, trovandosi a vivere in un mondo ostile, cerca rifugio (nel linguaggio di Béguin) «dans un abandon rêveur aux impressions de la nature, en même temps que dans le monde irréel de ses lectures»¹¹. Va specificato, al riguardo, che il critico svizzero antepone a queste considerazioni il suggestivo motto desunto dall'*Anton Reiser*: «Cette colline était son autel, et la nature entière son temple»¹². Procedendo nel diario, in cui Pavese registra le proprie impressioni di lettura, troviamo alcune meditazioni sulla possibilità di accedere – attraverso la natura – alla vita cosmica, coincidente con quel *tutto* «che appare come realtà prenatale»¹³. A compiere simili esplorazioni – gli insegna ancora la lettura di Moritz –, sembrerebbe predisposto chi viva nella prima infanzia, in una fase situata, per così dire, tra la precoscienza e l'incipiente consapevolezza; ma all'uomo adulto tale periodo è accessibile unicamente attraverso i ricordi e i sogni, che raramente consentono di ritrovare la via del ritorno¹⁴.

¹⁰ *Il mestiere di vivere*, cit., in particolare gli appunti del 22 maggio 1941 e dell'11 giugno 1941, pp. 224 e 226.

¹¹ *L'âme romantique et le rêve*, cit., p. 25.

¹² *Ibidem*, cap. II, p. 25.

¹³ *Il mestiere di vivere*, cit., p. 224.

¹⁴ Se Moritz paragona l'esistenza umana a un labirinto e l'infanzia al fiume dell'oblio («Notre enfance serait alors le Léthé où nous aurions bu, pour ne pas nous dissoudre dans le tout antérieur et à venir, pour avoir une personnalité individuelle convenablement délimitée», Béguin, cit., p. 41), Pavese si esprime in modo anche più categorico al riguardo: «[...] nessun bambino sa nulla del “paradiso infantile” in cui a suo tempo l'uomo adulto s'accorgerà di esser vissuto. La ragione è che negli anni mitici il bambino ha assai di meglio da fare che dare un nome al suo stato», cfr. *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Feria d'agosto*, cit., p. 141.

Detto questo, non possiamo non avvertire come gli interessi estetici dello scrittore, nel periodo immediatamente precedente la stesura de *Il mare*, somiglino a quelli del giovane protagonista del racconto che stiamo per analizzare. L'idea stessa della ricerca del mare, e l'aspirazione all'immensità che questa comporta, trovano molteplici riscontri nelle riflessioni pavesiane sul romanticismo di Leopardi o di Moritz. Ed è ancora una volta la lettura di quest'ultimo, nella mediazione di Béguin, a suggerirgli l'esigenza, nel tentativo di conseguire la felicità, di conciliare in se stesso due propensioni contrastanti – la tensione verso l'infinito e l'autolimitazione –, quelle stesse che l'eroe del racconto sperimenta e saprà armonizzare¹⁵. Partito alla ricerca del mare, irraggiungibile, il giovane arriva a interiorizzarlo, a farlo suo, nella certezza che «il mare c'era, dietro discese e paesi», oltre le colline.

Le riflessioni poetologiche di Pavese, espresse nelle lettere alla Pivano, e i sentimenti del protagonista de *Il mare* coincidono anche nel bisogno di collegare ai ricordi lo stupore provato dinanzi al nuovo. Durante la fuga notturna, il ragazzo avverte dapprima sensazioni già note, simili a lontane reminiscenze («Per un po' guardai in mezzo alle foglie dei platani, ascoltavo senza voltarmi il trotto del cavallo finire, e mi pareva che quell'eco, quel sole, quella collina bassa, *li avessi già visti, ci fossi già stato una volta*»)¹⁶; poi, altre, del tutto nuove, che destano ammirazione e meraviglia («A me piacciono i balconi e i terrazzini sopra i vicoli, perché dei fiori come hanno a Canelli *non li avevo mai visti*»)¹⁷; infine, giunto al termine

¹⁵ *Ibidem*, p. 26. K. Ph. Moritz parla inoltre della «félicité de la limitation», paragonandola a «une petite île fortunée sur une mer orageuse» (Béguin, cit., p. 26). A chi volesse approfondire la conoscenza dei testi di Moritz, indichiamo qui un brano particolarmente denso di riflessioni: Karl Philipp Moritz, *Erinnerungen aus den frühesten Jahren der Kindheit*, in: *Werke*, 2 voll., a cura di H. Hollmer e A. Meier, Francoforte/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1999, I, pp. 821-24.

¹⁶ Citiamo d'ora in poi secondo l'edizione dei «Nuovi Coralli»: Cesare Pavese, «Il mare», in: *Feria d'agosto*, cit., p. 71, indicando fra parentesi le pagine di riferimento.

¹⁷ *Ibidem*, p. 71.

della sua avventura, sperimenta le sensazioni-ricordo, stratificate, complesse, nel contempo vecchie e nuove, come suggerisce il seguente brano: «è questa la bellezza di Canelli. Sembra di essere lontano, in un paese *diverso*, e la collina *non è più collina*, anche il cielo è più chiaro, come quando fa sole e piove insieme, *ma la campagna la lavorano e fan l'uva come noi*»¹⁸. L'osservatore, in questo caso, si sente nel contempo vicino e lontano, in uno spazio fascinosamente nuovo che non cessa di sembrargli familiare. E mentre si attenua il contrasto fra medesimezza e alterità, il tempo dell'esistenza da lineare si fa ciclico.

Come spiegare allora l'analogia tra le riflessioni estetiche dell'autore e quelle del suo personaggio? Se la tesi secondo cui «lo stupore vero è fatto di memoria» ha conseguenze poetologiche, e non v'è dubbio che qui si tratta di una delle acquisizioni determinanti per la nuova poetica di Pavese, possiamo supporre che l'esperienza narrata nel racconto *Il mare* vada intesa in senso metaforico, come prefigurazione di un'avventura *poetica*. E, analogamente, se la fuga dal quotidiano permette di scoprire nella natura un accesso alla realtà situata oltre il tempo umano, l'esperienza trasgressiva del giovane deve avere un altro fine: non può concludersi soltanto con la sua reintegrazione nella società, che ritiene l'episodio insignificante, ma deve pervenire anche all'iniziazione *mitica*, che consente di partecipare della vita cosmica, nella quale, superato ogni conflitto fra mutamento e permanenza, il divenire confluisce nell'essere. Il racconto *Il mare* rappresenta appunto questa duplice ricerca: *psicologico-sociale*, in quanto l'esperienza aiuterà il giovane a maturare, e *mitico-poetica*, ed è su questa ipotesi che intendiamo basare l'interpretazione del racconto, ritenuto giustamente «uno dei vertici dell'opera pavesiana»¹⁹.

¹⁸ *Ibidem*, p. 74.

¹⁹ Elio Gioanola, « Da "Feria d'agosto": "Il mare" », *Testo*, n. s. XXI, 2000, 40, p. 37.

2. *Il racconto: attori, spazi e programmi narrativi.* Il mare è la storia di un'avventura vissuta da due ragazzi di paese, l'io e il suo compagno di giochi Gosto, che tuttavia, sul più bello, abbandona l'impresa e torna indietro, senza avere acquisito alcuna consapevolezza, per cui l'intera vicenda si riduce a una semplice monelleria presto dimenticata. Il personaggio «io», invece, sa trasformare la casuale fuga notturna in un'esperienza significativa: è vero che non raggiunge il mare e che si ferma sulle colline a contemplare un falò tra Canelli e Cassinasco, paesi ancora vicini a quello da cui proviene; malgrado ciò si appropria – tramite l'esperienza stessa del viaggio – di un nuovo sapere compensatorio, in grado di colmare le precedenti attese. Il desiderio di vedere il mare gli è servito da stimolo e da guida al punto da consentire un altro tipo di scoperta, apparentemente più modesta ma nondimeno formativa per la sua personalità di ragazzo (e di futuro poeta): quella del significato da attribuire alle sensazioni-ricordo. Lasciandosi guidare dall'ansia dell'ignoto, ha imparato ad apprezzare la bellezza del già noto, tanto più illuminante in quanto la realtà riscoperta gli si rivela al tempo stesso tangibile e favolosa, consueta e diversa.

Adesso non m'importava più se di là da Cassinasco non avrei visto il mare. Mi bastava sapere che il mare c'era, dietro discese e paesi, e pensarci camminando tra le siepi. Ci pensai tutto il pomeriggio, perché la collina è quasi piana e uno che guardi crede sempre di arrivare e non c'è mai. Terrazze, giardini e balconi se ne vedevano ad ogni svolta, e io in principio li guardavo, specialmente le piante che avevano una foglia o un colore mai visto. Era un'ora, quella, che nessuno passava, solo qualche biroccino. Fermandosi, di là dalle siepi si sentiva la vigna e si vedevano le canne: è questa la bellezza di Canelli. Sembra di essere lontano, in un paese *diverso*, e la collina *non è più la collina*, anche il cielo è più chiaro, come quando fa sole e piove insieme, *ma la campagna la lavorano e fan l'uva come noi* (74).

Quattro sono i personaggi principali del racconto, ordinati in due coppie oppositive: la prima comprende i due ragazzi protagonisti della fuga, che costituiscono insieme – se non fino all'ultimo, almeno

inizialmente – il *soggetto* della *quête*; la seconda riguarda due attori adulti, Candido e Rocco, che si situano sull'asse attanziale del *Destinatore* in quanto legati l'uno all'esito positivo dell'impresa (la reintegrazione del giovane fuggitivo nella vita sociale è opera di Candido) e l'altro, il vagabondo, al rischio del fallimento, che comporterebbe emarginazione e solitudine (e in questo senso Rocco può essere visto come un potenziale *anti-Destinatore*). Intorno a loro si dispongono i personaggi appartenenti alla collettività: le famiglie dei protagonisti, il carradore Pietro, gli invitati al banchetto nuziale e la comunità del paese vicino, intenta a celebrare le festività di agosto; nonché Maurizio, presente soltanto nella scena più dionisiaca del racconto, fra i ragazzi che tengono in mano i rami accesi e saltano entusiasti intorno al falò: particolare che ascrive questa figura non tanto all'universo *sociale* quanto a quello *mitico*.

Benché il *soggetto* della *quête* sia inizialmente duplice, il contrasto fra protagonista e deuteragonista non potrebbe configurarsi in modo più netto, visto che a trarre vantaggio dall'impresa sarà esclusivamente l'«io». Il suo tratto distintivo è la forza dell'immaginazione, che in certi momenti riesce a trasmettere perfino al suo compagno di giochi. Gosto, con il suo nome campagnuolo (si tratta di un abbreviativo rustico di Augusto, Agostino, ed è appunto nel mese omonimo che si svolge la fuga dei due), ci appare sulle prime come una sorta di *pendant* del protagonista, ma più limitato e incapace di evolversi. Infatti, a differenza di quanto accade con l'io, Gosto non si trasforma. Per lui la scappata notturna è conseguenza diretta di un'ubriacatura, propiziata dall'incendio e dalla festa nuziale cui ha casualmente assistito. Di conseguenza, come osserva giustamente Elio Gioanola, la motivazione del viaggio viene meno non appena l'ebbrezza svanisce²⁰.

Anche nella vita di paese evocata in apertura del racconto, l'io e Gosto si distinguono sensibilmente tra loro: mentre l'io vive in una famigliola dal livello di vita quasi borghese, Gosto deve rispondere

²⁰ Elio Gioanola, « Da "Feria d'agosto": "Il mare" », cit., p. 48.

delle sue azioni solo alla nonna, per cui dispone di maggiore libertà di movimento. E sebbene «l'idea del mare» sia venuta all'io, Gosto si vanta di avere avuto un nonno che «da ragazzo era salito in cima alla collina da dove aveva visto il mare». Questo fatto, che nella mentalità pragmatica di Gosto rimane appunto tale, un fatto concreto, contrasta con la fervida immaginazione dell'io, per il quale il mare rappresenta lo spazio altro, misterioso, una specie di infinito leopardiano situato al di là del mondo conosciuto e perciò, anche al solo pensiero, affascinante. Rispetto alla vita paesana, che si svolge nello spazio *topico*, «il mare» assurge quindi a luogo *utopico*, immaginato con vivida fantasia da un ragazzo forse dodicenne (Pavese non ci rivela l'età dei suoi personaggi, che comunque non sono né bambini né adolescenti), fino a diventare un'idea ossessiva, che alla prima occasione chiede di essere attuata.

L'altra coppia oppositiva, si diceva, è formata dai due personaggi adulti che i ragazzi incontrano sulla loro strada: innanzitutto Rocco, che invita i due fuggiaschi a tornarsene a casa; poi, dopo la partenza di Gosto, Candido, che comprende la necessità dell'evasione e sa conciliare la libertà trasgressiva con il rispetto della norma. Rocco rappresenta il personaggio asociale, simile ad altre figure pavesiane (ad esempio «l'eremita» del racconto omonimo, composto nel 1941): si tratta di un vecchio che dorme sotto i ponti, beve solo acqua e mangia quel che trova quando non sia costretto a rubare nei campi le pannocchie o la frutta, che fa seccare per avere di che vivere durante l'inverno. La sua capanna consta di quattro muri di pietra, senza mobili né cortile. Nelle vicinanze i ragazzi hanno scoperto un fico (albero legato al mito del Paradiso Terrestre) e, affamati come sono, non si lasciano sfuggire l'occasione di riempirsi le tasche di frutti. «Il fico tradisce» (72), così l'io ammonisce il suo compagno, segnalando la possibilità di un pericolo. Infatti non siamo più nel giardino dell'Eden, e Rocco stesso è del parere che i due avventurieri farebbero bene a rientrare. Se la loro avventura finisse nel misero rifugio di Rocco, fra le mele e le pannocchie secche, non si giungerebbe né al superamento della prova, né alla sanzione positiva in ambito sociale: l'io sarà invece invitato a partecipare a un banchetto,

nel corso del quale mangerà «gli agnolotti», ossia il cibo cotto. (Viene spontaneo pensare al celebre saggio di Lévy-Strauss, *Le cru et le cuit*, in cui il passaggio dal cibo crudo a quello cotto è interpretato come trasformazione decisiva sull'asse della cultura, mentre l'opposizione tra «fresco» e «marcio» s'inscrive nell'asse della natura)²¹. Rocco, la figura dell'emarginato, allude insomma alla possibilità d'insuccesso che, qualora si avverasse, sfocerebbe nella più sterile solitudine.

Candido, al contrario – un uomo pacato e sicuro di sé, che prefigura il Nuto del romanzo *La luna e i falò* –, è il rappresentante della civiltà e delle realizzazioni sociali. Tolta la componente politica, assente in questo racconto, Candido ha le stesse caratteristiche del compagno di Anguilla: è il musicista del paese che svolge una funzione non trascurabile nella vita sociale. Non solo lo vediamo suonare alle feste, ma anche – nella scena dell'incendio – mostrarsi solidale con chi ha subito una disgrazia. Detto in termini semiotici, Candido impersona gli aspetti più positivi del *Discorso sociale*. È una guida e un amico paterno per il giovane che deve ancora crescere e imparare – il suo *Destinatore finale*, a cui spetta il compito di reintegrare il ragazzo nella comunità, suo normale *Destinatario*. Ed è inoltre uno spirito libero, capace di evadere temporaneamente dagli schemi comportamentali osservati nel suo ambiente. L'essere suonatore di clarino è poi segno della sua appartenenza alla dimensione dei valori estetici: «Faccio anch'io come te, alle volte», dice al ragazzo come unico commento riguardo alla scappata notturna, che interpreta come necessaria apertura verso un destino di creatività. Non a caso, nel finale del racconto, si fa difensore dell'avventura infantile, proteggendo il ragazzo dalla riprovazione generale e preparando cautamente il terreno a un suo pacifico ritorno in paese.

Proprio in vista dei romanzi futuri, nei quali il rapporto fra i Discorsi opposti tende a farsi conflittuale, va rilevata la circostanza per cui in questo racconto il *Destinatore finale* arrivi se non ad

²¹ Claude Lévi-Strauss, «Le cru et le cuit», in: *Mythologiques I*, Paris, Plon, 1964.

approvare del tutto, almeno a giudicare con molta benevolenza, l'evasione dal mondo paesano. Il carattere positivo di tale sanzione risulterà tanto più evidente a chi sappia cogliere la portata metaforica della fuga notturna. A differenza di quanto accadrà più tardi nell'opera narrativa di Pavese, nel racconto *Il mare* le esigenze estetiche e quelle sociali non risultano ancora inconciliabili.

3. *Struttura narrativa e struttura discorsiva*. Conviene innanzi tutto chiarire la distinzione terminologica da noi adottata. La *struttura narrativa* riguarda esclusivamente il *racconto* che, inscritto nel testo, può considerarsi parte integrante di esso; quella *discorsiva*, invece, equivale all'articolarsi del testo medesimo, inteso come totalità significativa o come *discorso*. Se al compito di organizzare il racconto si addicono criteri intesi a definire i cambiamenti relativi agli spazi, agli attori e al tempo, nonché ai modi enunciazionali, la struttura del discorso, pur avvalendosi in parte degli stessi criteri, si basa sul sistema – fondamentalmente binario – delle macrosequenze (A *versus* B), naturalmente suscettibile di ulteriori suddivisioni in unità testuali che vanno ordinate in modo gerarchico (A1 *vs* A2.1, A2.2 ecc.).

Ci sia consentito, a scopo chiarificatore, un paragone con il genere drammatico. Il noto modello aristotelico, che distingue nel dramma *protasi*, *epitasi* e *catastrofe*, privilegia anch'esso il racconto (quello inscritto nel testo drammatico), poiché, nell'uso che si fa di questi termini, si tiene conto anzitutto degli sviluppi relativi all'intreccio, in cui si scontrano il programma narrativo del *soggetto* e quello dell'*antisoggetto*, fino alla vittoria definitiva dell'uno sull'altro. La prospettiva offerta da tale modello, tuttora seguito nell'analisi delle opere teatrali, risulta riduttiva, in quanto non si estende oltre il livello dell'*enunciato*. Ad illustrazione del caso si tenga presente il manzoniano *Conte di Carmagnola*: chi, di fronte a questo testo, si attenesse allo schema della partizione aristotelica, saprebbe sì distinguere – nel succedersi degli atti e delle scene – i tre momenti drammatici, *esposizione*, *nodo* e *scioglimento*, ma non terrebbe conto del coro; il quale, svolgendo una funzione di tipo *enunciazionale* (esso esprime, infatti, il giudizio critico dello spettatore), nulla aggiunge al racconto

drammatico, ma molto all'articolazione semantica del discorso, che richiede pertanto un altro tipo di segmentazione. Consideriamo infine un ulteriore argomento atto a evidenziare l'importanza di questa prospettiva: nel caso in cui il testo drammatico contenga poesie, canzoni o balli inseriti a scopo illustrativo o decorativo, tali brani, anche quando non incidano sullo svolgimento del racconto, possono invece fungere da cesura in senso discorsivo e marcare addirittura il passaggio dalla prima alla seconda macrosequenza (come accade con la canzone-ballo «Viene de Panamá» nel terzo atto della celebre commedia *La dama boba* di Lope de Vega²²).

Ma torniamo all'universo di Pavese. Dal punto di vista della configurazione testuale, *Il mare* si articola – fin dalla prima versione a stampa – in otto segmenti, separati da asterischi. In *Feria d'agosto*, però (almeno nell'edizione einaudiana a cui facciamo riferimento), gli ultimi due segmenti risultano uniti, ragion per cui il numero complessivo delle sezioni si riduce a sette. Al di là di questa partizione di superficie, preferiamo proporre un'organizzazione testuale insieme più generosa e più essenziale, suddividendo il racconto, ossia l'intero testo con l'esclusione del periodo iniziale, in tre momenti che corrispondono 1) alla fase *virtuale* (da «La notte di San Giovanni» fino a «dormivo da un pezzo», vale a dire tutto il primo segmento); 2) all'*attuazione* dell'avventura, che ha inizio per caso, come conseguenza della confusione generale creatasi con l'incendio, dunque da «Di là dal Belbo andavamo ogni tanto...» fino al momento in cui l'io decide di proseguire il viaggio da solo, precisamente fino a «e ci lasciammo in piazza» (segmenti 2-5); e 3) alla *realizzazione* dell'impresa (segmenti 6-7), che ha inizio con la salita dell'io sulle colline

²² Lope de Vega Carpio, *La dama boba*, a c. di D. Marín, Madrid, Cátedra, 2001. Ci riferiamo alla scena III,6 che conclude la macrosequenza A, durante la quale, anche dopo il rinsavimento di Finea, continua a prevalere l'universo dei valori del padre, dunque il *Discorso sociale*; tuttavia, a partire da questa scena, nella macrosequenza B, la protagonista riesce ad ingannare il padre stesso, imponendo così la propria volontà di donna innamorata. Per la segmentazione di quest'opera risulta quindi determinante il conflitto fra i *Discorsi*, sociale vs individuale.

di Canelli e si conclude con l'immagine del ragazzo felicemente addormentato sul letto offerto dagli amici, momento, questo, che segna la fine sia del racconto che del discorso.

Volendo ora muovere da questa segmentazione narrativa a quella discorsiva, converrà interrogarci, oltre che sulla funzione precisa del periodo iniziale (di cui diremo), sul rapporto che intercorre tra i momenti finora distinti e sul luogo in cui andrà collocata la cesura principale. Un lettore formatosi sul testo di Boccaccio, poniamo, tenderebbe forse a opporre all'avventura vera e propria la fase *virtuale*, tenendo presente l'importanza degli attacchi tipici del novellare quali «dovete adunque sapere» e «avvenne che», di cui troviamo qui un'eco nel sintagma «un pomeriggio verso sera», che introduce l'avvenimento straordinario della fuga notturna. Sennonché un tale modo di strutturare il racconto si limiterebbe alla distinzione pragmatica fra immaginazione e atto, sogno e realizzazione del sogno. È vero che nelle prime due pagine de *Il mare* i ragazzi non fanno altro se non fantasticare e che a far scattare l'avventura è l'elemento fortuito dell'incendio, ma è altrettanto evidente che l'avventura assume un significato diverso per l'io e per il suo compagno, in quanto solo il primo subisce una trasformazione. Ciò che conta è dunque il risultato dell'esperienza, che si manifesta nelle pagine finali.

Di conseguenza, al momento *virtuale* e all'*attuazione* insieme (in cui sono di scena i due ragazzi), si contrappone il momento finale della *realizzazione* (che riguarda solo l'io, nel suo rinnovato rapporto con la società e con il mito, personale e cosmico). La svolta è indicata dal primo periodo del VI segmento «Gosto se ne andò davvero», cui fanno seguito altri enunciati indicativi di un cambiamento. Uscito dal paese di Canelli, l'io prende un'altra direzione infilando la strada in salita e, voltatosi indietro, prova soddisfazione ad essere finalmente solo. Le rivelazioni che ora si susseguono – lo stupore causato da realtà nuove e al tempo stesso familiari, lo splendore del falò che appare all'io sotto un «cielo pieno di stelle» (ricordandogli sulle prime «l'incendio», al quale tuttavia si oppone come il fuoco rigeneratore si oppone al fuoco distruttivo), nonché il

fortunato incontro con Candido – offrono, se non proprio al giovane, almeno al lettore, l'insieme dei significati «proposti» rispetto a quelli «rifiutati» (falò vs incendio, fuga come avventura dotata di senso vs sterile evasione, il mare interiorizzato nel ricordo vs il mare irraggiungibile ecc.)²³. Il modello di lettura che a questo punto proponiamo è il seguente:

A	versus	B
A1 (segmento 1)	A2 (segmenti 2-5)	(segmenti 6-7)
<i>virtualità</i>	<i>attuazione</i>	<i>realizzazione</i>
i due ragazzi	i due ragazzi Candido solidale, Rocco asociale	l'io Candido, <i>destinatore finale</i>
	incendio: fuoco distruttivo	falò: fuoco rigeneratore
il mare immaginato	e cercato	il mare interiorizzato

4. *Aspetti enunciazionali: l'ironia e i modi narrativi.* Nel periodo iniziale, che non fa parte del racconto, si manifestano i *soggetti cognitivi*. Qui ci viene comunicato, con un *verbum cogitandi* al tempo presente («alle volte penso»), come l'ascesa in cima alla collina abbia reso inutile la scappata notturna, che è comunque avvenuta (e lo conferma il seguito del racconto). All'io narrante riflessivo di questo periodo corrisponde un io-attore maturo, che in gioventù ha partecipato a quella fuga e che ora è in grado di contemplarla nel ricordo, da una certa distanza. (Non si confonda questo ragionamento con un discorso autobiografico: è noto, al riguardo, che Pavese-autore preferiva il paesaggio fluviale a quello marino)²⁴. Due osservazioni

²³ Teniamo qui presente il modello di J. Geninasca che nell'analisi discorsiva oppone il segmento del «contenu posé» a quello del «contenu renversé». Cfr. Jacques Geninasca, «Unités discursives et procédés d'écriture», in: *Résumés des interventions et propositions d'études de la Journée de travail du 3 février 1973 à l'Ecole Normale-Supérieure*, Paris, Société des études romantiques, 1973, pp. 2-6.

²⁴ Nella lettera ad Augusto Monti dell'11 sett. 1935, Pavese scrive dal confino calabrese: «Lei sa come io odi il mare; mi piace nuotare, però mi serviva molto meglio il Po». Cfr. *Lettere 1924-44*, cit., p. 435.

vanno effettuate sul conto dell'io rinsavito: da un lato esso appare distaccato e perfino *ironico* nei confronti di sé stesso-ragazzo; dall'altro, associa la competenza del sapere allo spazio alto, e di qui si desume che l'atto del fantasticare corrisponde ai luoghi bassi, come i prati o i canneti situati negli avvallamenti fra le colline.

Chi ragiona in questa maniera, ostentando un sapere acquisito *a posteriori*, è un io *cognitivo* che si paragona criticamente all'io *passionale*, senza più identificarsi con il sentimento del ragazzo che fu. Di conseguenza nel nostro testo il *soggetto* che dice «io» ha uno statuto gerarchico: chiameremo S1* l'io *percipiente* del ragazzo, prevalentemente immaginativo e dunque abbastanza spontaneo da mettersi un giorno alla ricerca del mare; S1** l'io dello stesso ragazzo che, soprattutto verso la fine del racconto, nella fase della realizzazione, si trasforma in un *soggetto* insieme *immaginativo* e *cognitivo*, senza tuttavia assumere un distacco ironico rispetto all'esperienza compiuta. In apertura del testo viene invece accentuata la distanza tra ora ed allora, dovuta al diverso grado di maturità e di cultura di cui dispone il *soggetto* S2: chi ragiona come lui è mentalmente vicino agli atteggiamenti riflessivi del narratore. Ma accanto al narratore «che sa» ne esiste un altro che aderisce al mondo del soggetto percipiente, privilegiando un modo di narrare diverso, immaginativo e passionale, come risulta dal seguente schema:

Modi della narrazione	Soggetti dell'enunciato
{ Focalizzato, lirico Focalizzato, riflessivo Non focalizzato, ironico	S1*: io-ragazzo immaginativo S1**: io-ragazzo cognitivo, ma non per questo distaccato dal vissuto S2: io-adulto, riflessivo, ironico

Resta inteso che l'istanza *enunciante* responsabile dell'intero testo dispone sapientemente dei tre registri in modo da poterli alternare secondo un preciso calcolo. Ad illustrare i cambiamenti stilistici che ne risultano, valga un'analisi dei primi due paragrafi, l'uno prevalen-

temente razionale, l'altro passionale-immaginativo²⁵. Rileggiamoli, prima di procedere a un confronto più esplicito:

Alle volte penso che se avessi avuto il coraggio di salire fino in cima alla collina, non sarei poi scappato di casa. // La notte di San Giovanni doveva esser passata da poco, perché già diverse volte ci eravamo messi per la strada del vallone e salivamo fino ai nocciòli a cercare il letto dei falò. Sapevamo che in cima ce n'erano di larghi come un prato. Ma un giorno Gosto si vantò che da ragazzo suo nonno era scappato di casa e andando per il vallone era salito così in alto che di lassù vedeva il mare./

Noi il vallone ci portava dentro una vigna quasi piana, chiusa intorno dai càrpini. Che cosa facessimo là fino a sera, non so. Guardavamo le punte degli alberi. Io dicevo a Gosto che al mare non accendono falò, perché il mare è pianura, e disteso sull'erba mi annoiavo a guardare le nuvole. C'erano anche dei grilli in quella vigna, e avrei voluto essere uno di loro per restarci la notte e trovarmici al mattino con la prima luce quando il sole è ancora freddo. Il sole da noi spunta dietro le colline basse, dove il nonno di Gosto aveva visto da ragazzo il mare (63).

I due paragrafi, conclusi entrambi dalla magica parola «mare» e da un accenno all'esperienza straordinaria del nonno, segnalano una differenza nel modo dell'enunciazione, manifesta nei diversi atteggiamenti narrativi, e servono quindi di orientamento al lettore, che viene messo in condizione di distinguere non solo i due *soggetti* dell'enunciato, l'io di allora e l'io di adesso, ma anche i due modi di concepire la narrazione, riflessivo e immaginativo (primo vs secondo paragrafo).

Se nel periodo d'apertura s'introduce un ulteriore punto di vista, distanziato e ironico, simile all'intervento della «ragione chiara» che

²⁵ Una simile funzione dei paragrafi iniziali può essere osservata in altri racconti pavesiani, ad esempio in *Storia segreta*. Cfr. il nostro studio: Georges Güntert, « Gerani e funghi. Strutture spazio-temporali in "Storia segreta" di Cesare Pavese », in: Peter Fröhlicher, Georges Güntert e Felix Thürlemann, *Espaces du texte. Spazi testuali. Texträume. Recueil d'hommages pour J. Geninasca*, Neuchâtel, La Baconnière, 1990, pp. 225-69, in particolare p. 235.

penetrava nei sogni degli scrittori romantici, nelle frasi successive il narratore cambia prospettiva per assumere via via quella dei ragazzi protagonisti del racconto. Ma anche qui, come ovunque nel primo paragrafo (che si chiude ciclicamente, con il sapere proprio dell'io adulto cui fa riscontro quello del nonno), continua a prevalere la competenza *cognitiva*. «La notte di San Giovanni doveva essere passata, perché...» è un modo di orientarsi nel tempo del ricordo, da parte di un io reduce dall'esperienza che ora prende a narrare. Inoltre, quel «sapevamo» del terzo periodo, e l'informazione di Gosto riguardo all'esplorazione compiuta dal nonno, esprimono cognizioni proprie dei ragazzi: dunque il *sapere* non del narratore adulto, bensì dei personaggi giovani.

Tutt'altro il paragrafo successivo, nel quale lo stile enfatico (con la violenta *dislocazione a sinistra*, proprio della sintassi colloquiale «noi il vallone ci portava») segnala la forte componente di passionalità assunta ormai anche dall'io narrante. Ha qui inizio la narrazione lirica, focalizzata sul sentire dei ragazzi, i quali non sanno perché passano intere giornate a fantasticare in fondo al vallone, come non lo sa nemmeno questo narratore («che cosa facessimo là fino a sera, *non so*»). Quanto agli spazi indicati nel secondo paragrafo, sono tali da farci dimenticare la superiorità cognitiva di chi aspirava a situarsi nei luoghi elevati. Ci avviciniamo semmai al punto di vista dei ragazzi, sdraiati in una vigna chiusa tutt'intorno dai carpinì, così aderenti alle viscere della terra come i grilli con cui l'io desidera confondersi. Se il movimento verso l'altro è interpretabile come *figura* della volontà di sapere, l'adagiarsi nel grembo protettivo della collina per contemplare il cielo esprime l'atto del fantasticare: ossia al pensiero immaginativo che è connaturale alla *forma mentis* dell'infanzia.

5. *Spigolature: dal piano dell'espressione a quello del contenuto.* Il tono lirico della narrazione si mantiene per tutto il primo segmento, che è immerso in un'atmosfera fervida di attese. Ciò è dovuto al predominio del soggetto immaginativo, all'assenza di una cronologia rigorosa – sappiamo che è estate, ma gli eventi ricordati non vengono presentati in ordine di successione – come pure al riecheggiamento

continuo delle parole tematiche, soprattutto «mare», ripetuta nella sola pagina iniziale per ben sei volte, e «sole» (3x). Caratteristico dello stile lirico, che vuol essere canto, è il ricorso alla tecnica dell'assonanza, e non stupisce che a prevalere sia quella vocalica in A-E, contenuta non solo in «mare», ma anche nei molti significanti affini, quali «temporale», «valle», «parte», «clarinetto», «chitarre», nonché, evidentemente, negli infiniti in «are»²⁶. Non meno frequente, però, è il gruppo vocalico O-E, presente, appunto, in «sole», ed anche in «volte», «vallone», «ponte», «notte». A ben guardare, la combinazione delle due catene foniche appare realizzata fin dal primo sintagma «AlLE vOltE pEnsO», appartenente al primo periodo, che, per quanto estraneo al senso del racconto, risulta musicalmente legato al seguito.

Osservando più da vicino la qualità specifica del vocalismo dominante, noteremo che la voce «falò» (che va unita a «alto», «prato», «ballavano», «calore», «collina») contiene in sé la stessa pienezza sonora di «sOle» e di «mAre» insieme. Se ora accostiamo il signifiante «falò» a quello del sintagma «il cielo pieno di stelle», che lo precede nel testo, ritroviamo al completo il vocalismo riecheggiante nella pagina iniziale: A-O, (I)E-O. Il particolare induce a riflettere sulla valenza non solo fonica, ma anche semantica di queste parole tematiche, tanto più in quanto inizialmente ci viene detto che il mare si trova dalla parte dove «spunta il sole», oltre le «colline basse». Il mare, che secondo l'io «è pianura», simile a «un cielo sereno visto dietro dell'acqua», va dunque cercato ad est, ed è in questa direzione che procederanno i due fuggiaschi: seguendo sempre il fiume che scende verso Oriente. Sennonché il viaggio conduce l'io non al mare, bensì in collina, davanti al falò di Cassinasco: che è un fuoco notturno, messo in relazione con «il cielo pieno di stelle»; un fuoco non distruttivo come l'incendio, ma trasfigurativo e rigeneratore, poiché simboleggia il rinnovamento del ciclo annuo e il ritorno del sole. Alla prospettiva *orizzontale* inizialmente assunta da chi

²⁶ Sulle valenze foniche del racconto *Il mare* vedi anche: Elio Gioanola, *Cesare Pavese. Una poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1977, p. 248.

immaginava il mare lontano, dalla parte del sole levante (A: rapporto di *disgiunzione*), corrisponde in seguito la dimensione *verticale* rivelata all'io mentre questi ammira il fuoco del falò che mette in relazione un luogo alto della *terra*, la collina, con il *cielo* (B: rapporto di *congiunzione*). Che i due spazi, superiore ed inferiore, siano entrati in correlazione, lo dimostrano gli effetti speculari: mentre la notte, simile a un cielo notturno, è punteggiata dai falò che brillano ovunque sulle colline (tant'è vero che il protagonista, poco pratico della zona, confonde le luci dei fuochi con quelle delle cascate), il firmamento stesso appare cosparso di stelle²⁷.

Un'analoga trasformazione si evince dal confronto dei rapporti – iniziale e finale –, fra gli spazi *topico* e *utopico*. Nella seconda macrosequenza, questi luoghi da non comunicanti diventano comunicanti: nella coscienza dell'io, infatti, la realtà suggestiva dei paesi vicini si sovrappone al ricordo del paese natale e il mare stesso diviene una presenza interiore. In tal modo, l'io scopre in sé una ricchezza insospettata d'impressioni e di ricordi, e la possibilità di accesso alla dimensione dell'essere – rappresentata dal mare, ma anche dai falò – non gli è più preclusa.

6. *Gli universi di valori: Discorso sociale e Discorso mitico-poetico*. A prescindere dall'io e dal personaggio esemplare di Candido, tutti gli altri attori individuali, come pure i gruppi, appartengono esclusivamente a uno dei sistemi di valori sottesi al nostro testo. Ciò vale anche per il carradore Pietro e per Maurizio, personaggi che meritano un ulteriore commento.

Pietro entra in scena nella fase *virtuale* del racconto come potenziale informatore dei protagonisti. Da giovane ha fatto il «magnano» ed è arrivato fino a Marsiglia:

Gli chiedemmo com'è fatta la riva del mare, ma non sapeva o non capì quello che noi volevamo. Disse che, sì, l'acqua è verde e sempre

²⁷ Insiste su questa corrispondenza Pier Massimo Prosio nel suo saggio « Lettura di "Il mare" di Cesare Pavese », *Italica*, 69, 1992, 4, pp. 466-77.

mossa e che fa continuamente le schiume, ma dentro non c'era mai stato e non sapeva come sia la terra veduta dal largo (65).

Pietro non comprende la curiosità dei ragazzi, che lo tempestano di domande. Li ascolta sulla soglia della sua bottega, che somiglia alla fucina di un fabbro: come un rustico dio Vulcano, anch'egli è legato al fuoco (da «magnano» si portava dietro «i fornelli e il carbone»), elemento che potrebbe assegnargli un compito di rilievo in questo racconto. Ciò nonostante riteniamo che questo addomesticatore del fuoco appartenga interamente al *Discorso sociale*: è un adulto vissuto in tempi di povertà e di fatiche, per cui approva con un sorriso amaro il commento di Gosto, secondo il quale i ragazzi di oggi «sarebbero nati con le scarpe». Pietro le scarpe aveva dovuto guadagnarsele e, per attraversare le montagne, s'era messo quelle «di corda». Quanto sa dire del mare e del porto di Marsiglia sembra riferirsi piuttosto all'atmosfera di una fabbrica o di una miniera che a quella del mondo sognato dai ragazzi: i colori da lui evocati sono quelli del carbone, gli odori, quelli delle stazioni; e dei marinai altro non conosce che la loro voglia di tornare a casa. Proprio perché così insensibile al fascino del mare, Pietro come informatore delude.

Maurizio, invece, è un ragazzo non dissimile dall'io. L'incontro con lui, pur breve, è infatti pieno di attrattiva, tanto più che avviene alla luce misteriosa del falò, tale da illuminare «tutta la vallata» e da indurre l'io a domandarsi se dal mare riescano a scorgerla (75). Simile a un folletto che appare e scompare, Maurizio viene «dai boschi» e «s'è messo le scarpe» per assistere alla festa; partecipa entusiasta al giubilo dei ragazzi che ballano intorno al fuoco. La scena è dionisiaca: come gli altri, anche l'io afferra un ramo acceso, ma un uomo glielo strappa di mano per gettarlo, ancora ardente, sulla strada: con l'unico risultato di spaventare le donne. Il fuoco diventa dunque un simbolo dell'eros, dei cui effetti gli adulti sono maggiormente consapevoli.

A questo punto la giovinezza risulta essere d'intralcio al protagonista, impedendogli non solo di partecipare ai giochi degli adulti, ma anche di assumere il ruolo che forse gli era destinato: quello di poeta.

I rami accesi sono i tirsi dei baccanti di cui hanno parlato Nietzsche e Montale, e prima di loro, Baudelaire, il poeta forse più caro a Pavese, che nello *Spleen de Paris* dedica un intero componimento a *Le Thyrses*, per farne un simbolo poetico. A seconda dei Discorsi, il tirso può essere visto come emblema sacerdotale o come semplice bastone ornato da foglie e fiori. Ma Baudelaire, che rivolge quel *poème en prose* a Liszt, non si accontenta di interpretazioni acquisite e ne propone un'altra, tra erotica e poetologica (non senza lasciar trasparire una sottile ironia):

Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer?²⁸

Se Baudelaire ha fatto del tirso una metafora del sapere poetico, Pavese proietterà nel falò un analogo significato poetologico: è un mito che riconcilia lo spazio basso e lo spazio alto, la Terra e il Cielo, il tempo umano con la dimensione dell'essere. Certo, per comprendere tutta la valenza semantica di questa *figura*, sarebbe necessario consultare l'intera opera pavesiana, e in particolare l'ultimo romanzo, *La luna e i falò*, con cui il nostro racconto ha in comune la contrastante interpretazione del fuoco, ora distruttivo, ora rigeneratore. I falò, che normalmente si allestiscono per la festa di San Giovanni e comunque in piena estate, tra il solstizio di giugno e Ferragosto, rinviano a un mito solare: ridanno cioè vigore al sole, permettendo che, al concludersi di un ciclo, ne possa cominciare un altro. A differenza dei miti lunari, i quali, essendo legati al ritmo alterno del crescere e del decrescere, s'inscrivono pienamente nel

²⁸ Charles Baudelaire, «Le Thyrses», in: *Le Spleen de Paris, Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 285.

ciclo della natura, la celebrazione di questo mito solare richiede un intervento attivo dell'uomo, un suo *fare*, un dono o un sacrificio, quasi l'umanità debba contribuire alla riconciliazione degli elementi e alla riconferma dell'alleanza tra Cielo e Terra. Anticamente tali fuochi esigevano sacrifici umani: qualcuno doveva rinunciare alla vita per consentire la sopravvivenza del tutto²⁹. Il falò implica dunque non solo la duplice idea di morte e di rinascita, ma anche la necessità di una fine perché possa verificarsi un nuovo inizio³⁰. Ἔρως e τέχνη: si comprende ora come soltanto questo fuoco mitico sia tale da assurgere a metafora dell'opera poetica: in primo luogo perché l'opera d'arte, come la intende Pavese, non è mera attività fantastica, bensì piena consapevolezza del fantasticare; secondariamente, perché nel rituale dei falò è necessario l'intervento umano, sia da parte di chi prepara il rogo e accetta di immolarvisi, sia da parte di chi apprezza il gesto sacrificale e ne trae beneficio.

Mai, prima di questo splendido racconto, Pavese ha saputo far convergere i suoi ideali – sia sociali, sia estetici – in un unico mitico accadimento: la commemorazione della feria d'agosto vissuta nella prospettiva incantata di un ragazzo che parte alla ricerca dell'infinito

²⁹ Vedi l'articolo «feu» in Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1969, III, pp. 309-13.

³⁰ Sul rapporto fra letteratura e mito in Pavese si vedano: Johannes Höhle, «Die Mythen der Kindheit», in: *Cesare Pavese*, Berlino, Gruyter, 1961, pp. 74-88 (versione it. di E. Corsini nella rivista *Sigma*, 1964, n. 3-4, pp. 202-16); Armanda Guiducci, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 333-48; Gian Paolo Biasin, *The Smile of Gods. A thematic study of C. Pavese's Works*, Ithaca N. Y., Cornell Univ. Press, 1968, pp. 124-38; Furio Jesi, «Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito», in: *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 131-60; Geno Pampaloni, *Storia e mito in Cesare Pavese*, su «Il Corriere della Sera», 3 nov. 1968; Antonino Musumeci, «Pavese: Stylistics of a Mythology», in *Symposium*, XXXIV, 1980, n. 3, pp. 260-69; Elio Gioanola, *Cesare Pavese. Una poetica dell'essere*, cit.; Giuditta Isotti Rosowsky, *Mito e mitologia pavesiani*, in: AA. VV., *Giornate pavesiane*, Torino, 14 febbraio-15 marzo 1987, a c. di M. Masoe-ro, Firenze, Olschki, 1992, pp. 75-92; e Peter Welsen, «Die Metamorphosen des Mythos bei Cesare Pavese», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XXXIX, 1989, 3, pp. 338-49.

e arriva a intuirne la presenza nel fuoco rigeneratore di un falò, contemplato sotto la volta del cielo notturno. E neanche in seguito, negli ultimi anni della sua tormentata esistenza, Pavese saprà esprimere con la stessa felicità poetica il proprio mito di uomo e di artista, così denso di significato universale.

Georges GÜNTERT
Università di Zurigo