

ADRIANA PASSIONE

L'alba come espressione del "mito personale" in Cesare Pavese

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

L'alba come espressione del "mito personale" in Cesare Pavese

Attraverso due piani di lavoro, quello strettamente conoscitivo (l'indagine del tòpos condotta tanto diacronicamente che sincronicamente, la ricognizione testuale e il riconoscimento delle possibili variazioni del tema) che quello metodologico, si è condotta una disamina della presenza del tòpos dell'alba nella produzione letteraria di Cesare Pavese, nel tentativo di riscontrare all'interno di un modello storicamente fondato ciò che lo ha reso specifica manifestazione della sua poetica. La sfida è stata quella di "distinguere tra i materiali culturali, res nullius, e il loro rinnovamento in un'opera d'arte, tra gli archètipi, o gli schemi ricorrenti, e la loro realizzazione nella struttura funzionale di un'opera, tra codici culturali e valori poetici" (d'Arco Silvio Avalle, «Fonti, archètipi, modelli», 1990).

Il presente contributo mira a indagare il *tòpos* dell'alba in un percorso che, a partire dai momenti fondativi del tema, si incentra poi sulla produzione di Cesare Pavese, nell'intento di rispondere a un quesito da lui stesso posto: «[...] può darsi un mito, cioè un simbolo, totalmente individuale?»¹.

Esso corrisponde a quanto prodotto in seno a un laboratorio di analisi dei testi inserito in un progetto didattico realizzatosi durante l'anno scolastico 2015/16, che ha coinvolto un folto gruppo di docenti e cinque Licei napoletani. L'occasione ci è stata data dal decreto del M.I.U.R. del 15/09/2015, che mirava a promuovere le competenze in italiano degli studenti del triennio e lo studio degli autori del Novecento nell'ultimo anno di corso. Spinti da queste richieste, abbiamo partecipato al bando e, costituita una rete fra le scuole², abbiamo preso a indagare il *tòpos* dell'alba in un percorso che, a partire dai momenti fondativi del tema (la letteratura classica, la Bibbia ma, soprattutto, la lirica medievale), si incentrasse sulla letteratura del Novecento.

La nostra proposta è consistita nel programmare due diversi percorsi interpretativi dei testi, uno di lettura e uno di scrittura, intrecciandoli e tenendoli uniti attraverso un macrotesto prodotto all'interno dei laboratori e sostenendoli attraverso alcuni incontri con esperti di vari settori³.

¹ CESARE PAVESE, *Raccontare è monotono*, datato nel manoscritto: Varigotti, 6-12 agosto 1949. Pubblicato postumo su «Cultura e Realtà», n. 2, 1950, poi in CESARE PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951

² Le scuole coinvolte sono state i Licei *Eleonora Pimentel Fonseca* (scuola capofila), *Vincenzo Cuoco*, *Antonio Genovesi*, *Vittorio Emanuele II*, *Umberto I*. Insieme a me, in varia misura si sono impegnati nel progetto i professori: Antonella Anatriello, Maria Bifulco, Patrizia Cotugno, Ida Crispino, Carmela Di Finizio, Marianna Ferrara, Anna Maria Ferraro, Giuditta Grosso, Angela Iannuzzi, Maria Elena Landi, Elsa Nuzzo, Adriana Oliviero, Paolo Pulcrano, Francesca Romana Sauro, Rosa Sessa.

³ Attraverso un intreccio intertestuale incentrato sul tema dell'alba, indagato in un'ottica contrastiva tanto diacronicamente che sincronicamente, gli studenti sono stati guidati in un percorso diviso in quattro fasi:

- 1) Nella Biblioteca Monumentale del Liceo Fonseca si è tenuto un Laboratorio di lettura espressiva della durata di venti ore condotto dalla regista e attrice Patrizia Di Martino, che si è concluso il 22 aprile 2016 con una messa in scena del prodotto realizzato, un *reading* dal titolo "*Le tante voci dell'alba*";
- 2) nella Biblioteca Monumentale del Liceo Fonseca si sono tenuti quattro incontri plenari con specialisti afferenti a ambiti disciplinari diversi:

il 25 febbraio 2016 Giancarlo Alfano, docente di Letteratura Italiana presso l'Università degli Studi Federico II di Napoli ha tenuto una conferenza sulla presenza del *tòpos* dell'alba ne *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile dal titolo *Un «marchio di fabbrica»: l'alba nel «Cunto de li cunti»*; il 15 aprile 2016 Anna Rosa Guerriero, studiosa e formatrice, a partire da alcuni testi incentrati sul *tòpos* dell'alba, ha guidato gli studenti al riconoscimento delle specificità della scrittura saggistica in un incontro dal titolo *Sulle tracce dell'alba, lungo i sentieri della scrittura, per analizzare e commentare testi*; il 18 aprile 2016 Bruno Galluccio, poeta e fisico, ha letto agli studenti e ha analizzato con loro alcuni suoi testi tratti dalle raccolte *Verticali* (Torino, Einaudi, 2009) e *La misura dello zero* (Torino, Einaudi, 2015) in un incontro dal titolo *L'inizio della luce*; il 28 aprile 2016 Giuseppe Ferraro, docente di Filosofia morale Italiana presso l'Università degli Studi Federico II di Napoli ha parlato agli studenti del tema dell'alba nella Filosofia in un incontro dal titolo *Tra le dita della libertà l'aurora della volontà*.

Tralasciando gli altri momenti costitutivi del progetto, cercherò di illustrare quale sia stato il mio contributo specifico. Esso si è dispiegato su due piani: quello strettamente conoscitivo (l'indagine del *tòpos* condotta tanto diacronicamente che sincronicamente, la ricognizione testuale e il riconoscimento delle possibili *variazioni del tema*) che, unitamente a questo, imprescindibile da esso, quello *metodologico*.

La sfida è stata quella di «distinguere tra i materiali culturali, *res nullius*, e il loro rinnovamento in un'opera d'arte, tra gli archètipi, o gli schemi ricorrenti, e la loro realizzazione nella struttura funzionale di un'opera, tra codici culturali e valori poetici»⁴.

L'alba non è solo il momento del passaggio dalla notte al giorno, per cui per effetto della rifrazione al loro primo apparire i raggi del sole manifestano un lattescente chiarore mattutino, prima ancora che il sole appaia all'orizzonte, ma è anche un genere di componimento poetico-musicale, che trae origine dal motivo su cui si fonda. Il genere in questione si chiama per l'appunto «alba», e ha fatto registrare numerosissime attestazioni in ambito medievale, tanto in Occidente che in Oriente: è largamente attestato anche nei testi di lingua araba, a cui senz'altro i provenzali poterono attingere, e che costituirono larga parte dei loro modelli. È un genere di matrice prettamente guerresca, originariamente connesso al canto o al grido della scolta che annunciava l'apparire del giorno, ma che viene poi recepito dalla poesia d'amore dei trovatori per celebrare la separazione degli amanti i quali vengono avvertiti dalla sentinella che il sole sta per levarsi e, nel timore di essere sorpresi dal «gilos», devono interrompere i loro giochi d'amore e lasciarsi.

Quello dell'*alba* è dunque un *tòpos* bifronte, quindi particolarmente ricco di suggestioni e di applicazioni: può indicare l'inizio del giorno ma anche la fine della notte, il sorgere del sole ma anche il dissolversi del buio, perciò sta ad alludere al tema della rinascita ma rimanda anche alla morte, alla fine di qualcosa.

A partire dal termine *alba*, quindi, si è rilevato come in esso valenze simboliche prevalgano sull'indicazione di circostanza temporale e ambientale e ne moltiplichino la capacità di senso. «È per questo che il motivo dell'“alba” ricorre con diversa intensità e frequenza in molte tradizioni liriche» e «l'*alba* è sentita come genere, nell'ambito letterario occitanico, almeno lungo tutto il XIII secolo secondo quanto appare da riferimenti negli stessi testi poetici»⁵.

Costanzo Di Girolamo afferma che

L'universalità del tema della separazione degli amanti alle prime luci del giorno [...] e la sua attestazione, limitatamente alla sola cultura europea, nella poesia classica, mediolatina e volgare pretrobadorica fanno escludere in partenza che la situazione proposta dal genere sia l'invenzione di un trovatore. [...] L'alba occitana non si esaurisce tuttavia nella situazione in sé ma si caratterizza per alcuni tratti ricorrenti o pressoché fissi. [...]

3) Presso i cinque Licei della Rete sono stati attivati dei Laboratori di scrittura della durata di venti ore ciascuno durante i quali gli studenti hanno acquisito gli aspetti procedurali della scrittura mediante l'approccio analitico ai testi letterari.

4) Infine, cinque studenti per ogni laboratorio di scrittura hanno partecipato alla VI edizione della Gara di critica letteraria «*Il testo moltiplicato*», che, secondo la tradizione del progetto, è stata aperta al territorio nazionale. Il primo premio è stato conseguito da uno di loro.

⁴ D'ARCO SILVIO AVALLE, *Fonti, archètipi, modelli*, in «L'indice dei libri del mese», VII, 7, luglio 1990.

⁵ GIORGIO MONARI, *Son d'alba: morfologia e storia dell'alba occitanica*, in «Critica del testo», VIII, 2, 2005.

Si può ipotizzare che il genere, così codificato, abbia visto la luce verso la fine del dodicesimo secolo, quando i trovatori cominciarono a proporre al loro pubblico nuovi contenuti e forme di espressione che si allontanano dalla canzone classica [...].

La novità più vistosa dell'*alba* è che, a differenza della canzone, essa configura un rapporto paritario tra gli amanti, situati in un luogo preciso e ossessionati dal trascorrere del breve tempo a loro concesso e dall'incombere di una minaccia esterna⁶.

Nei testi che fanno capo a questo genere, si sono individuati dei motivi ricorrenti:

- due amanti hanno trascorso una notte d'amore;
- l'incontro è avvenuto in un luogo protetto (un giardino, l'alcova della donna, un verone...);
- vi sono presenze esterne (la sentinella, gli uccelli...)⁷;
- è presente un'invocazione all'alba;
- la notte sta per finire e la separazione è imminente.

Una prima ricognizione di tipo documentario ha consentito di selezionare le *albas* occitaniche e di individuare in quelle di impianto erotico, in cui la separazione è immediatamente successiva ad un amplesso, la tipologia testuale di riferimento⁸, quella da cui partire dopo aver accennato alla sua variante religiosa e ai lasciti biblici⁹. Si è partiti dalla lettura di una breve *alba*, in cui, pur non comparando tutte le caratteristiche formali che saranno proprie del genere, per esempio il *refranb* che ripete l'invocazione all'alba o il lamento nei confronti della sentinella, sono comunque presenti i motivi che ritroveremo intatti anche nella produzione successiva:

Quan lo rossinhols escria
 ab sa par la nueg e l dia,
 yeu suy ab ma bell'amia
 jos la flor,
 tro la gaita de la tor
 escria: «Drutz, al levar!
 Qu'ieu vey l'alba e l jorn clar¹⁰.

⁶ COSTANZO DI GIROLAMO, *L'angelo dell'alba. Una rilettura di Reis glorios*, in «Cultura neolatina», LXIX, 2009.

⁷ Nei testi l'ornitologia afferente all'alba si specializzerà poi individuando nell'usignolo il testimone della notte, nell'allodola la portavoce del giorno.

⁸ Basti per tutte l'alba anonima *En un vergier sotz fuella d'albespi*, di cui si riporta qui la traduzione in italiano: «In un giardino, sotto le fronde di un biancospino, la dama tenne il suo amico accanto, finché la guardia grida di aver visto l'alba. O Dio, o Dio, l'alba! Arriva così presto! // «Piacesse a Dio che la notte non finisse mai e che il mio amico non se ne andasse lontano da me e che la guardia non vedesse né alba né giorno. O Dio, o Dio, l'alba! Arriva così presto! // Caro, dolce amico, baciamoci laggiù nei prati, dove cantano gli uccellini, facciamo tutto a dispetto del geloso. O Dio, o Dio, l'alba! Arriva così presto! // Caro, dolce amico, facciamo un nuovo gioco nel giardino, dove cantano gli uccelli, finché la guardia non avrà suonato la sua ciaramella. O Dio, O Dio, l'alba! Arriva così presto! // Attraverso la dolce aura che è venuta da lontano, del mio amico, bello cortese e gioioso, del suo respiro ho bevuto un dolce sorso. O Dio, O Dio, l'alba! Arriva così presto! » (cfr. RIALTO: *Repertorio Informatizzato dell'Antica Letteratura Trobadora e Occitana* (www.rialto.unina.it)).

⁹ Cfr. Isaia, 21,11: «Sentinella, quanto resta della notte?», di cui si è avuto modo di far ascoltare ai ragazzi anche la rilettura in chiave musicale di Francesco Guccini, *Shomer ma mi-llailah*, che del tema sottolinea la spinta transitiva dall'oscurità della notte al chiarore del giorno, sia pure ancora vagheggiato come puro presagio.

¹⁰ An, *Quan lo rossinhols escria* (BdT 461.203): «Quando l'usignolo canta / con la sua compagna la notte e il giorno /, io sono con la mia bella amica / sotto gli alberi in fiore, / finché la scolta dalla torre grida: / «Amanti, alzatevi! / Infatti vedo l'alba e il giorno chiaro».

La questione che si è posta riguardava il valore da attribuire alla separazione e la ricerca dei significati nascosti cui essa alludeva: certi che il *tòpos* portasse con sé sensi secondi, è di questi che ci si è messi in cerca. Si è quindi presentata agli studenti una carrellata di testi “canonici”, vuoi per contrapposizione parodistica (è il caso della novella IV della V giornata del *Decameron* di Boccaccio), vuoi per amplificazione drammatica (è il caso della tragedia shakespeariana *Giulietta e Romeo*).

Ripercorriamo brevemente la novella: Caterina chiede al padre e alla madre di poter dormire “in sul verone”. Quando finalmente i genitori glielo consentono, viene raggiunta da Ricciardo. Dopo un inanellarsi di metafore erotiche tutte giocate sul senso traslato da attribuire al termine *usignolo*, al risveglio all'alba i due amanti, la cui unione può essere ampiamente legittimata dalla comune appartenenza al ceto mercantile, non sono costretti a separarsi ma, anzi, invitati dal padre di lei a continuare a «uccellare agli usignoli».

Shakespeare, invece, in *Romeo e Giulietta* attinge a piene mani al *tòpos* e nella scena del protratto e dolente congedo degli amanti alterna *allodola* a *usignolo* come segnali del giorno e della notte. Qui il tentativo di Romeo di trattenersi ancora presso l'amata deve entrare in relazione con tutti gli avvertimenti che il sopraggiungere dell'alba mette in scena: si è quindi in presenza di un recupero totale del *tòpos*.

Questa breve ricognizione diacronica è stata attuata per fare in modo che il *tòpos* venisse riconosciuto e se ne scoprissero le dinamiche di modificazione che lo caratterizzano ma lo scopo dell'indagine era quello di pervenire al Novecento e di rispondere a una domanda precisa: cosa accade di questo *tòpos* nel Novecento? Come vengono accolte le costanti e come vengono modificate in base alla nuova sensibilità novecentesca? Dunque, dopo questa prima fase “storicizzata”, l'attenzione si è immediatamente spostata sul Novecento e fra le numerosissime attestazioni della presenza del *tòpos* fra gli autori di questo secolo si è scelto di lavorare su Pavese, sia perché le sue riflessioni sull'arte andavano nella stessa direzione dei problemi che ci si stava ponendo, sia perché il *tòpos* è copiosamente presente all'interno di tutta la sua produzione.

Nel saggio *Raccontare è monotono*¹¹ Pavese si chiede:

Ma può darsi un mito, cioè un simbolo, totalmente individuale? Senza dubbio, e il problema è soltanto com'esso si configuri nell'arte narrativa. Un simbolo che non investa di sé tutto lo stile di un racconto, che addirittura non risulti anche nella punteggiatura o nel ritmo direttoindiretto del discorso, non è un simbolo ma soltanto un'allegoria, fredda e arbitraria. Perciò i racconti più simbolici, più intrisi di mito – come di salsedine chi nuota – sono quelli che apparentemente non hanno un secondo senso che qua e là affiora, ma sono piuttosto un solido blocco di realtà, sufficiente in se stesso, aperto, se mai, a innumerevoli sensi che tutto lo intridono e interessano¹².

Si è partiti da *Lavorare stanca*, ovviamente. Dalle *Concordanze delle poesie di Cesare Pavese*¹³ apprendiamo che il termine *alba* ricorre ben settantasette volte nei suoi testi poetici, sessantaquattro delle quali in *Lavorare stanca*. Se nelle poesie per Fernanda Pivano e in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, l'alba viene spesso investita dalla personificazione, in *Lavorare stanca* è presente con altre modalità: non c'è la personificazione, non c'è il riferimento al canone della poesia erotica ma la presenza dell'alba ci fornisce altre indicazioni molto importanti.

¹¹ Pubblicato postumo sul n. 2 di «Cultura e Realtà» ma datato nel manoscritto *Varigotti, 6-12 agosto 1949*, scritto quindi un anno prima della sua morte.

¹² Op. cit., in CESARE PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951.

¹³ GIUSEPPE SAVOCA, ANTONIO SICHERA, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, Olschki, 1997.

Il primo punto su cui riflettere è dato dal cambiamento degli *explicit* nelle due raccolte di *Lavorare stanca*: la prima, quella del '36, pubblicata per i tipi di Solaria, e quella più nota, del '43, edita da Einaudi. Sappiamo tutti che nell'edizione Einaudi l'ultimo testo è *Lo stendazzo*, il cui protagonista è l'uomo solo. Su questo torneremo. Ma le scelte dell'*explicit* da parte di Pavese nel '36 era caduta su *Paesaggio VI*, e prima ancora, in una lettera a Carocci del '35, prevedeva come *explicit* dell'opera la poesia *Esterno*. Ci sarà poi l'intervento della censura, per cui Pavese avrà tempo di riflettere sulle sue scelte e deciderà di mettere a testo *Paesaggio VI*. Però la lettura di *Esterno* ci fornisce degli elementi importanti per capire anche la scelta definitiva. Qui siamo in presenza di un ragazzo, un ragazzo che scompare al mattino («Quel ragazzo scomparso al mattino non torna») e si ripete per ben due volte il disinteresse del contesto rispetto a questa sparizione: «nessuno ha voluto seguirlo», dice al terzo e al sesto/settimo verso, con un *enjambement* che pone in evidenza in maniera inequivocabile quel «nessuno» che è quasi parola chiave di questo testo. «Nessuno», ci dice ancora, «sentiva nell'aria il tepore futuro». Il testo finisce con un ulteriore richiamo al ragazzo, dopo gli accenni al mattino trascorso nella fabbrica, al senso di resa che il lavoro impone. Ci dice del ragazzo che «È scappato nell'alba / senza fare discorsi con quattro bestemmie, / alto il naso nell'aria. / Ci pensano tutti / aspettando il lavoro, come un gregge svegliato».

Un'alba che s'annuncia di lavoro è squarciata da un accadimento. *Esterno* è un titolo che sembra alludere al rapporto fantastico che si istituisce tra il soggetto e la realtà, e quindi alla condizione 'esterna' del ragazzo rispetto a un mondo che «costringe a chinare la testa». In questo senso il titolo illumina pienamente la funzione del ragazzo ma anche il titolo dell'intera raccolta, *Lavorare stanca*, ci parla di rapporti umani caratterizzati dalla legge dello sfruttamento rispetto al quale il ragazzo esibisce la sua orgogliosa alterità¹⁴.

Esterno cederà poi il posto a *Paesaggio VI*, in cui il tema del ragazzo si evolve e trova compimento. Leggiamo dal testo:

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. I vapori confondono
 ogni verde, ma ancora le donne dai vivi colori
 vi camminano. Vanno nella bianca penombra
 sorridenti: per strada può accadere ogni cosa.
 Può accadere che l'aria ubriachi.
 Il mattino
 si sarà spalancato in un largo silenzio
 attutendo ogni voce.
 [...]
 Val la pena aver fame o esser stato tradito
 dalla bocca più dolce, pur di uscire a quel cielo.
 [...]

O magari un ragazzo scappato di casa

torna proprio quest'oggi, che sale la nebbia
 sopra il fiume, e dimentica tutta la vita,
 le miserie, la fame e le fedi tradite,

¹⁴ LIBORIO BARBARINO, in *Lavorare stanca o le poesie del mattino*, in «Leuké», 1, 2017.

per fermarsi su un angolo, bevendo il mattino.
Val la pena tornare, magari diverso.

Nel testo c'è un'affermazione fondamentale che verrà poi negata ne *Lo stendazzo*: «Per strada può accadere ogni cosa». È il contrario di quel che Pavese affermerà nell'*explicit* definitivo della raccolta:

L'uomo solo si leva che il mare e ancor buio
e le stelle vacillano. Un tepore di fiato
sale su dalla riva, dov'è il letto del mare,
e addolcisce il respiro. Quest'è l'ora in cui nulla
può accadere.

[...]

Non c'è cosa più amara che l'alba di un giorno
in cui nulla accadrà. Non c'è cosa più amara
che l'inutilità.

[...]

Domani
tornerà l'alba tiepida con la diafana luce
e sarà come ieri e mai nulla accadrà.

Si è compiuta un'evoluzione (o involuzione) del sentire di Pavese; essa si salda sul tema del ragazzo, che però impone, introduce quello che poi accompagnerà Pavese come segno significativa più di ogni altro: la presenza dell'uomo solo, l'uomo solo che, contrariamente a quel ragazzo per cui *val la pena tornare, magari diverso*, si trova al cospetto di un'alba in cui *nulla accadrà*.

È su questi due elementi che dovremo tornare per chiarire quanto la loro presenza incida sul testo che abbiamo scelto come modello di indagine per individuare le caratteristiche del *tòpos* tramutatosi in mito personale in Pavese: il racconto *Anni*, frutto anch'esso di numerosi ripensamenti. Si tratta di un racconto extravagante rispetto a *Ferie d'agosto*: non compare nell'edizione licenziata dall'autore, verrà aggiunto ai racconti nella sezione *Intorno a Ferie d'agosto* ad opera di Calvino successivamente alla morte di Pavese.

Cospicuamente presente nella produzione poetica¹⁵, dove spesso viene investita dalla personificazione, l'alba ricorre anche nei racconti¹⁶, incarnandosi più che negli altri in *Anni*. È su questo in particolare che ci si è soffermati nel corso delle attività laboratoriali, suggestionati in particolar modo dalla decisione dell'autore di sostituire con *Bruna* il nome della protagonista, nella prima redazione del testo chiamata invece *Silvia*, come il personaggio e coprotagonista del racconto

¹⁵ Cfr. ad esempio CESARE PAVESE, *Il paradiso sui tetti*: «Non sarà necessario lasciare il letto. / Solo l'alba entrerà nella stanza vuota»; *Mattino*: «Nel crepuscolo l'acqua molle dell'alba / che s'imbeve di luce, rischiarerà il viso»; *In the morning you always come back*: «Lo spiraglio dell'alba / respira con la tua bocca / in fondo alle vie vuote. / Luce grigia i tuoi occhi, / dolci gocce dell'alba / sulle colline scure. / Il tuo passo e il tuo fiato / come il vento dell'alba / sommergono le case. / La città abbrivisce, / odorano le pietre – / sei la vita, il risveglio. // Stella sperduta / nella luce dell'alba, / cigolio della brezza, / tepore, respiro – / è finita la notte. / Sei la luce e il mattino».

¹⁶ Cfr. ad esempio CESARE PAVESE, *Viaggio di nozze* e *Misoginia*.

Fuoco grande scritto a quattro mani con Bianca Garufi¹⁷, «dopo i giorni, le notti, le splendide albe [...] di quel “magnifico autunno” del ’45»¹⁸.

Mentre lavoravamo sul testo e ne scoprivamo le varianti d'autore, chiedendoci se e quanto per Pavese *nomina sunt omina*, ci siamo infatti trovati di fronte a due diverse scelte testuali: quella di Italo Calvino, che accoglie *Silvia* quale nome della protagonista e quella, più recente, adottata da Mariarosa Masoero che, sulla stregua del dattiloscritto FE 10, ignoto a Calvino così come la pubblicazione del racconto su «Il Giornale del Mattino», che riproduce FE 10, accoglie a testo *Bruna*¹⁹. Pavese ha dunque sostituito con *Bruna* il nome della protagonista.

Il racconto è datato 6 gennaio 1946, e il 1946 è l'anno in cui Pavese lavora anche al “romanzo bisessuato” con la Garufi e ai *Dialoghi con Leucò*.

Risulta palese la contrapposizione *Bruna/Bianca-Leucò*, cui il personaggio con ogni probabilità allude, ed è quindi probabile che per questo Pavese abbia scelto di correggere così il nome della protagonista del racconto *Anni*, forse inizialmente concepito come *incipit* di *Fuoco grande* e quindi destinato a essere riassorbito all'interno del romanzo. Riguardo al racconto *Anni*, Calvino dichiara infatti che

Ne esiste anche una minuta, come primo capitolo di una prima stesura del romanzo incompiuto scritto in collaborazione – a capitoli alterni - con Bianca Garufi e che porta la data d'inizio del 4 febbraio 1946. Nella stesura posteriore (che è stata pubblicata postuma nel 1959 col titolo *Fuoco grande*) questo primo capitolo è stato sostituito con un altro²⁰.

L'*incipit* definitivo di *Fuoco grande* sarà molto diverso e alluderà, in un intreccio fittissimo di allusioni e rimandi, che è proprio di tutta la produzione di Pavese, semmai alla selva dei *Dialoghi con Leucò*, a cui nei toni del brevissimo scambio di battute anche il personaggio di Silvia/Bruna sembra alludere; si potrebbe definire “selvatico”:

L'ultima volta che andai al mare con lei, Silvia si rivestì tra i ginepri e la vidi chinata scrollarsi il costume dalle gambe, tutta rosa e brunita [...] Poi ce ne andammo e l'indomani mi disse che non voleva più saperne di me. Allora stetti solo e non mangiai che frutta e avanzi per molti giorni. Mi piaceva soltanto uscire e camminare [...]²¹.

La separazione quindi è presentata come definitiva ma invece il racconto prosegue e poco più avanti vi si legge: «Invece un'alba si levò e rividi Silvia». *Tout se tient*.

Se *nomina sunt omina* anche per Pavese, questo slittamento da Leucò/Bianca a Bruna, poste in palese contrapposizione, ci indica forse quel senso di oscurità, il riferimento a «un'alba che porta

¹⁷ Cfr. ROBERTO GIGLIUCCI, *Cesare Pavese*, Milano, Mondadori, 2001, p. 123: «Bianca stessa è l'alba, Leucò [leukòs è bianco, in greco], la candida, colore epifanico ma anche agghiacciante».

¹⁸ MARIAROSA MASOERO, *Introduzione a Fuoco grande*, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁹ I manoscritti autografi e i dattiloscritti con correzione d'autore provenienti dalla casa editrice Einaudi sono siglati FE, quelli provenienti dalla famiglia AP.

²⁰ in CESARE PAVESE, *Racconti*, a cura di Italo Calvino, 3 voll., Torino, Einaudi, 1960. Contiene i racconti editi in *Feria d'agosto* e *Notte di festa* con l'aggiunta di frammenti di racconti e racconti inediti.

²¹ CESARE PAVESE, *Fuoco grande*, Torino, Einaudi, 1959: romanzo incompiuto scritto a capitoli alterni con Bianca Garufi.

con sè il livore della notte» a cui fa riferimento Gigliucci²² che è propria dell'esperienza del Pavese uomo.

D'altra parte, basta leggere ne *Il mestiere di vivere* il diario di quello stesso periodo: «È venuto la terza volta, quel giorno. È l'alba, un'alba di nebbia diffusa, viola fresco. Il Tevere ha lo stesso colore. Malinconia non greve, pronta a sfumare sotto il sole. Case e alberi, tutto dorme. Ho visto l'alba, non è molto, dalle sue finestre della parete accanto. Era la nebbia, era il palazzo, era la vita, era il calore umano. Dorme Asterte-Afrodite-Mèlita. Si sveglierà scontrosa. Per la terza volta è venuto il mio giorno. Il dolore più atroce è sapere che il dolore passerà»²³. Ecco che Bianca, così come la donna dalla voce rauca, Tina, così come Nanda, per la terza volta *si alzerà e gli dirà di andarsene*.

E lo stesso accadrà con Constance poi. «L'alba è in Pavese per lo più il momento dell'angoscia, mostra il chiarore lattescente della morte, il livore della solitudine», leggiamo ancora in Gigliucci²⁴.

Lo spazio del racconto si consuma in una notte: «Di quel che ero allora non resta più niente: appena uomo, ero ancora un ragazzo. Lo sapevo da un pezzo, ma tutto avvenne alla fine dell'inverno, una sera e un mattino». Di più, l'uomo dice: «Tutto il tempo che ero stato con Bruna in quella stanza, era come una sola giornata e una notte, che adesso finiva al mattino». *Mattino* è per Pavese parola chiave e luogo mitico, denso di senso allusivo. «Adesso il dolore invade anche il mattino», scrive il 16 maggio del 1950. Dopo, ogni parola sarà preparazione al suicidio. E allora, se il mattino, *prima di allora*, era ancora luogo della salvezza, cosa annuncia nel racconto che abbiamo scelto come paradigma del *tòpos* tramutatosi in mito personale?

Nel racconto si consuma una separazione voluta *dalla donna* («Bruna mi disse, quella notte, che dovevo andarmene, o andarsene lei – non avevamo più niente da fare insieme»). Trascorre la notte, si fa giorno: «Comparve il mattino com'era sempre comparso, e faceva molto freddo». La donna si sveglia, sorride, attende a faccende consuete. Non è rappresentata come un'alba epifanica, questa, eppure al suo termine il ragazzo diverrà uomo. Del racconto Annie Ernaux ha detto:

un uomo è a letto di fianco all'amata. La sera prima lei l'ha lasciato, gli ha detto che al mattino se ne sarebbe dovuto andare. L'infelicità informe e indicibile dell'uomo è espressa soltanto attraverso i pochi scambi di battute fra i due, l'ultima colazione fatta assieme, i gesti della donna, il suo modo di limarsi le unghie. Impresione meravigliosa e desolante di un universo in cui a esistere sarebbero soltanto cose, comportamenti, sensazioni, ma non parole²⁵.

È infatti attraverso il ripetersi della sobrietà delle immagini che si confermano le convinzioni critiche di Pavese: «raccontare è monotono», «tutto, nella narrativa, è stile». Eppure, nonostante l'evidente richiamo all'esperienza personale, tratteggiata in modo manifestamente simile ne *Il mestiere di vivere*, come espressamente voluto dopo *Lavorare stanca*, qui viene descritta «una realtà non naturalistica ma simbolica»²⁶.

E la funzione simbolica viene qui assolta da un'alba che fonde insieme il motivo topico della separazione degli amanti e quello, fatto proprio da Pavese, suo *mito personale*, della necessità per il

²² Cfr. ROBERTO GIGLIUCCI, *Cesare Pavese*, Milano, Mondadori, 2001: «Bianca stessa è l'alba, Leucò [leukòs è bianco, in greco], la candida, colore epifanico ma anche agghiacciante».

²³ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, 27 novembre 1945.

²⁴ ROBERTO GIGLIUCCI, *Cesare Pavese*, cit.

²⁵ ANNIE ERNAUX, *Il senso di Pavese per il tempo perduto*, in «Robinson», «la Repubblica», 27 Agosto 2017.

²⁶ CESARE PAVESE, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, febbraio 1940.

ragazzo di compiere il rito di passaggio all'età adulta: *ripeness is all*. Nel bellissimo saggio introduttivo alle *Concordanze delle poesie di Cesare Pavese*, Antonio Sichera sostiene che l'alba «[...] si contraddistingue come il tempo del ragazzo, il suo *kaírós*»²⁷.

È infatti nell'iterazione dell'*incipit* che il racconto, raggiunto il momento di massima tensione, si coagula intorno al tema di cui l'alba si fa tramite: «Di quel che ero allora non resta più niente. Resta soltanto che avevo capito chi sarei stato in avvenire».

Poi tirai la valigia e ci misi la roba. Intanto, dentro mi sforzavo di raccogliere tutti i ricordi spiacevoli che avevo di Bruna - le futilità, i malumori, le parole irritanti, le rughe. Questo portavo via dalla sua stanza. Quel che lasciavo era una nebbia. Quand'ebbi finito era pronto il caffè. Lo prendemmo in piedi, accanto al fornello. Bruna disse qualcosa, che quel giorno sarebbe andata da un tale, a parlare di una faccenda. Poco dopo, deposi la tazza e me ne andai con la valigia. Fuori la nebbia e il sole accecavano²⁸.

Giancarlo Alfano, in un suo articolo del 2011, *Fare cose con i testi*, ci dice che «La critica è mediazione nel senso che essa funziona quando riesce a scomparire, lasciando che i lettori e i testi s'incontrino da loro stessi. Il lavoro critico in quanto teoria, è innanzitutto, mi pare, una pratica del legame»²⁹. È a partire da questa pratica, tanto più necessaria in un momento in cui sembra che la critica non goda di buona salute e l'approccio ai testi corra il rischio di tornare ad essere puramente impressionistico, che ci siamo posti in ascolto, dando spazio e voce a una comunità interpretante preventivamente sostenuta dalla condivisione di un metodo, o approccio critico, di natura stilistica.

Il percorso didattico ha infatti permesso ai ragazzi di entrare in rapporto diretto con i testi, di farli propri attraverso un'indagine volta alla ricerca della cifra stilistica di Cesare Pavese, resa manifesta dall'affiorare in modo diverso e personalissimo del motivo ricorrente dell'alba, *mito personale* che intride di sé la sua poetica.

«Nelle formule prese a prestito» ci dice infatti Pavese nel saggio *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Feria d'agosto*, «dorme un assoluto che, soltanto se accolto come rivelazione vitale prima che poetica, può ridestarsi. Tuttavia accade talvolta che intorno allo scheletro vecchio cresca e fiorisca una nuova carne che è tutt'altro da quello che il creatore s'attendeva e sapeva. Non si parla qui della poesia [...] ma di quell'immagine o ispirazione centrale, formalmente inconfondibile, cui la fantasia di ciascun creatore tende inconsciamente a tornare e che più lo scalda con la sua onnipresenza misteriosa. Mitica è quest'immagine in quanto il creatore vi torna sempre come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza»³⁰.

²⁷ Cfr. GIUSEPPE SAVOCA, ANTONIO SICHERA, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Firenze, Olschki, 1997.

²⁸ CESARE PAVESE, *Anni*, cit.

²⁹ GIANCARLO ALFANO, *Fare cose con i testi*, in «il verri», LVI, 46, giugno 2011, pp. 27-42.

³⁰ CESARE PAVESE, *Del mito, del simbolo e d'altro*, in *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946, pp. 209-18.