

Chiara Santarelli

Il problema elegiaco. Élegi augustei: recupero linguistico ed emotivo di Cesare Pavese. Studio di un percorso ricettivo e intertestuale tra le pagine di *La casa in collina* e *La luna e i falò*.

Abstract: L'articolo intende indagare il particolare rapporto di ricezione di alcuni dei motivi centrali dell'elegia augustea all'interno della poetica pavesiana, con una particolare attenzione riservata ai due romanzi *La casa in collina* e *La luna e i falò*, per i quali si intende mostrare il recupero non solo ideologico ma anche testuale. Si intende identificare Cesare Pavese nell'*interprete* di matrice Gadameriana: colui che attraverso la propria e personale lettura del testo antico ha potuto e saputo farlo rivivere ancora una volta, attraverso un sé, ad un tempo, letterario e biografico.

Abstract: The article intends to investigate the relationship of reception of some of the central motifs of the Augustan elegy within Pavese's poetics, with particular attention paid to the two novels *La casa in Collina* and *La luna e i falò*, for which the intention is to show not only the ideological but also the textual recovery. The intention is to identify Cesare Pavese as the *interpreter* of the Gadamerian matrix: Pavese, through his reading of the ancient text, was able and knew how to bring it back to life once again, through a self that is both literary and biographical.

Parole-chiave: Pavese, elegia augustea, solitudine, memoria, ricezione

Keywords: Pavese, Augustan elegy, loneliness, memory, reception

Chiara Santarelli consegue la laurea in Filologia moderna presso l'Università degli studi di Roma "La Sapienza". I suoi interessi di ricerca sono relativi alla poesia augustea e alla ricezione del classico nella letteratura italiana ed europea moderna e contemporanea. E-mail: santarelli.chiara.14@gmail.com

Premessa metodologica

La riflessione che nutre la scrittura di questo articolo ha origine nell'ambito di una lettura comparata che, nell'approfondire lo studio di un genere poetico antico, qual è l'elegia, ha consentito il ritrovamento delle parole nascoste di un dialogo avvenuto tra gli esponenti della corrente augustea con Cesare Pavese: la ricerca intende esplorare la complessa articolazione di quello che, pur in una sua forma particolare, si caratterizza come un processo di ricezione del classico nel moderno. Tibullo, Propertio, Ovidio vengono infatti chiamati, a distanza di secoli, ad una dialettica elegiaca da un poeta che, seppur in manifesto rifiuto, lo si vedrà, delle caratteristiche peculiari del genere letterario, e sempre in contrasto con quell'attitudine poetica che ad esso pertiene, in tale spazio elegiaco finisce per trovare dimora, accoglimento, e, in qualche suo modo, identificazione, sulla base di una condivisione, declinata ma radicata, di valori e peculiarità: Pavese fa del rifiuto di una vita socialmente impegnata e di un'esistenza consacrata al saziamento della fame letteraria, come anche prostrata dalla schiavitù del sentimento amoroso, il fondamento della propria composizione, la quale è, essa stessa, intrisa di esistenza. Se è vero poi che il proponimento dell'articolo è cucito su un telaio che rammenda, in prospettiva olistica, il punto dell'intertestualità con il filo della ricezione testuale, ed intreccia solidamente i due ricami nella fibra di questo genere poetico di lunga durata, occorrerà sin da subito chiarire, sulla scorta di una premessa metodologica e concettuale che ha incentivato e nutrito il senso primario di questa ricerca, quale sia il fondamento teorico che innesca gli obiettivi della stessa: si vuol comprendere, infatti, che ruolo possa aver avuto l'autore piemontese se egli, *in primis*, si configura come *lettore* del genere, ricevuto e riproposto poi nella propria e personale versione. Per questo motivo, al metodo e agli obiettivi di questo articolo, risulta particolarmente utile e coerente il principio ermeneutico elaborato da Hans Georg Gadamer¹: se la critica, in virtù dell'esperienza di cui si fregia, deve consentire alla parola del passato di superare il divario storico e di parlare ancora,

non ri-costruendo, giacché la ri-costruzione dell'orizzonte storico non è fattibile, ma ri-adattando attraverso l'assestamento dell'antico al nuovo orizzonte, ottenendone la combinazione che consente il *dialogo* tra passato e presente, questo articolo intende proporre un prospetto di tale circoscritta fusione tra letteratura antica e letteratura moderna. Perché se è vero che ogni testo dipende da un altro e sull'altro si struttura perché ci dialoga, sarà altresì corretto pensare che leggendo un testo il lettore starà comunque approcciandosi, in qualche modo, ad un prodotto di ricezione. È per questo che allora, concentrandosi, in primo luogo, sull'analisi dei peculiari aspetti della mentalità elegiaca, la volontà critica sarà quella di mostrare il ri-adattamento, il dialogo tra passato e presente. L'intendimento è quello di identificare Pavese nell'*interprete* di matrice gadameriana: colui che attraverso la propria e personale lettura del testo antico ha potuto e saputo farlo rivivere ancora una volta, attraverso un sé, ad un tempo, letterario e biografico. Il metodo di indagine vuol osservare allora nella foce della ricezione, testandone le possibilità critiche e creative (applicandole al proponimento iniziale), consapevole però di dover passare attraverso la maglia intertestuale, il cui filo tessile è necessariamente vincolato alla logica ricettiva: si intende infatti mostrare Pavese in qualità di umana sintesi della compenetrazione tra i due sistemi, ad un tempo lettore e creatore di un prodotto letterario sempre dialogante, l'intertesto², una volta ammesso che qualsiasi creazione letteraria, in quanto non comprensibile al di fuori della tradizione, può considerarsi alla luce dell'intertestualità ed interna al sistema letteratura³. Tuttavia, riflettendo sulla vece di un Pavese recalcitrante, febbrile, creativamente avido e inesausto -un autore che sovente manifesterà l'esigenza di autonomizzarsi dal gravo della tradizione degli 'sfogatori' - come può allora giustificarsi la sostanza di rapporto di ricezione il quale, per converso, non soltanto poggia solido sul sostrato letterario, ma che anche, con la maturità poetica e narrativa, non fa che intensificarsi ed irrobustirsi? Intendimento di questo saggio è dar risposta a tale interrogativo. Si vuole approfondire questo canale di ricezione della pagina elegiaca, attuando un'attenta comparazione testuale tra questa stessa e i due

romanzi cui lo scrittore piemontese, tra l'autunno del 1948 e la primavera del 1950, dà titolo: *La casa in collina* e *La luna e i falò*. Una storia, quella di Corrado e di Anguilla, di grande identificazione e affinità, contenutistica e lessicale, agli aspetti più connotativi della teoria elegiaca. Una storia che si caratterizza come il risultato di un'immersione nel *locus alter* (la campagna) e nell'abisso della solitudine, la quale pare, per un momento, rasserenare lo scrittore da ciò che però, nella verità dei fatti, egli avverte e sa come sue inadempienze: tra queste, l'incapacità di esser parte integrante e attiva di un tutto antropologico e storico che, in quella circostanza, veste l'aspetto rovinoso della guerra, cui consegue quell'esilio che Pavese si auto-impone. Queste le prime avvisaglie di una identificazione con gli elegiaci⁴, sebbene taciuta, negata, poiché difficilmente accettata dal poeta delle Langhe, che ha dato adito e motivo alla riflessione di svolgersi e alimento all'interrogativo per iniziare questa ricerca la cui strada, nel prosieguo dell'articolo, si intende percorrere.

L'identificazione negata: tra Properzio, Petrarca e Pavese

Per cominciare, si può riflettere su un passaggio interessante, a proposito di quanto appena detto sul sentore di una identificazione negata, contenuto all'interno del diario pavesiano, *Il mestiere di vivere*⁵. Si tratta di un appunto datato gennaio 1940:

(Dostojevskij?) (Shakespeare?)

*Artisti come Dante (lo Stilnovo), Stendhal e Baudelaire sono dei creatori di situazioni stilistiche: sono gente che non cadono mai nella bella frase, perché concepiscono la frase come creatrice di situazioni. *Non danno mai nello sfogo*⁶, perché per loro riempire una pagina è creare una situazione mentale che si svolge in un piano chiuso, costruito, avente leggi interne, diverso da quello della vita. I loro contrari invece (*Petrarca*, Tolstoj, Verlaine) *sono sempre sull'orlo della confusione di arte e vita*, e anche nell'arte, se sbagliano, sbagliano per frasi belle o brutte, non per situazioni piollate, come quegli altri. [...] I loro contrari invece sono sempre dei falliti che *non elegizzano sul loro fallimento*

mondano, come qualcuno degli *sfogatori* che così si fa piacere al volgo, ma costruiscono un altro mondo dove l'esperienza ordinaria e cocente è vagliata dall'intelligenza e lasciata entrare nell'opera solo se risponde alla costruzione. Sono grandi costruttori di opere giudicanti, che non scrivono una pagina soltanto per *sfogare* una loro pena, ma di questa pena fanno meditazione e pretesto di costruzione mentale anteriore all'opera. [...] *Chiedono alla | vita esperienza e questa esperienza riflettono in quei diari che sono le loro opere.*

Nonostante il Pavese teorico e poetologo del *Secretum Professionale* voglia mostrarsi critico nei riguardi dei rappresentanti lirici della "lamentazione" -con una valutazione sfavorevole e, in prima battuta, mirante a colpire il cuore tematico del poeta che, nella letteratura italiana, s'è fatto carico e portatore del principio di funzione poetica dischiusa allo sfogo, vale a dire Francesco Petrarca-, c'è da dire però che, grazie alla prova ricavata dalla istintività testuale pavesiana⁷, è proprio il Petrarca elegiaco, tra tutti, ad incidere visibilmente nei testi di Pavese. Quest'ultimo cerca di non far trapelare la minima compromissione con l'elegia e tenta di distanziarsi da coloro che 'elegizzano i propri fallimenti': per questo ha cura di separare nettamente in due gruppi alcuni dei grandi scrittori della tradizione occidentale, in base ad un criterio, almeno a suo modo di sentire, nettamente sconveniente al poeta di Laura. E proprio a proposito della relazione tra il poeta di Laura e Pavese -la cui trama offre alcuni indizi interessanti a comprendere, attraverso il filtro del Francesco Petrarca maggiormente elegiaco, quale sia il rapporto che lo scrittore torinese instaura con l'elegia- Antonio Sichera⁸ osserva che il rifiuto che Pavese oppone a questa *forma mentis* lirica nasce da una reazione: l'identificazione negata.

Ciò che il giovane lettore non sopporta è proprio la disposizione al lamento (lo «sfogo» pavesiano) che vede emergere costantemente nel tessuto poetico del Canzoniere. A pagina 38 del libro, nel margine alto [...] Pavese annota: «Il Petrarca non perde una sola occasione per dire che soffre». [...] Eppure, è altrettanto chiaro, scorrendo le chiose pavesiane, che il rifiuto nasce da una reazione, da una identificazione negata⁹.

Sichera mostra come l'ermeneutica pavesiana miri a porre in rilievo la dimensione umana del *Canzoniere*, la sua origine e componente fisica ed erotica: le numerose sottolineature che lo studioso riporta in luce dai testi pavesiani dimostrano come egli resti convulsamente rapito e incagliato molto più nel problema di "Francesco" che in quello di "Petrarca". Scrive a proposito¹⁰:

Non può sfuggire come Pavese sia impressionato dai passaggi di sofferenza più estrema, spesso 'mortale', dell'innamorato di Laura: a) «Fermo le piante (..) e) «Con le mie mani avrei già posto in terra / Queste membra noiose e quello incarco» (*Sonetto XXIII*, S'io credessi per morte essere scarco); f) «Me freddo, pietra morta in pietra viva» (*Canzone XIII*, Di pensier in pensier, di monte in monte), verso accompagnato da una chiosa fulminea: «è disperato, freddo».

Là dove Eros e Thanatos giungono ad essere una cosa sola, là dove il poeta è provato, prostrato, disperato e il legame con Laura gli appare indissolubile ma irrisolvibile, là si appunta, scrive Sichera, l'attenzione del Pavese lettore. Si potrebbe osservare che la vicinanza pavesiana ai contenuti petrarcheschi avvenga proprio in quei punti in cui l'afflato properziano è più permeante: in quanto c'è di più umano e convulso, lì dove Petrarca smarrisce il suo rigore religioso, lì dove Francesco è preda del *furor*, Pavese avverte, pur nel contesto di un enunciato rifiuto, un'ineliminabile vicinanza. Come annota Sichera¹¹: «Il punto è che Pavese non ha occhi, lungo il *Canzoniere*, se non per un Petrarca ferito dal desiderio, proteso verso Laura con tutte le proprie forze, ma inutilmente». E questo non può e non deve sfuggire a chi scrive, se l'intento è quello di mostrare quanto la dimensione psichica pavesiana sia legata allo spazio lirico della lamentazione. Giunge infatti a testimonianza uno dei testi poetici pavesiani, contenuto nella raccolta giovanile degli *Sfoghi*, a dimostrare la possibile relazione triangolare tra Properzio, Petrarca e Pavese. Se al fatto che già il titolo della silloge vuol essere eloquente sul tema della lamentazione si aggiunge che il contenuto principale degli *Sfoghi* sia proprio la materia amorosa,

questo ancor di più aiuta ad avvicinare la composizione elegiaca antica a questa giovanile produzione: Pavese, attraverso Petrarca, si congiunge indirettamente ed intimamente al sedimento della poetica properziana. Si tratta di un componimento del 1925, dal carattere profondamente coriaceo ed erotico, che manifesta alcuni legami con la produzione petrarchesca più nota e soprattutto sussurra una memoria classica properziana:

Mi strugge l'anima perdutoamente
il desiderio d'una donna viva,
spirito e carne, da poterla stringere
senza ritegno e scuoterla, avvinghiato
il mio corpo al suo sussultante,
ma poi, in altri giorni più sereni,
starle d'accanto dolcemente, senza
più un pensiero carnale, a contemplare
il suo viso soave di fanciulla,
ingenuo, come avvolto in un dolore
e ascoltare la sua voce leggera
parlarmi lentamente, come in sogno¹²;

A proposito dei versi giovanili, ed in calce a questo componimento, Vittorio Stella in *Elegia tragica e rivolta (Sul pensiero di Cesare Pavese)*¹³ appunta:

Si distinguono dai puri esercizi di versificazione, perché danno voce, in fase incoativa, ad un nucleo tematico cui Pavese resterà aderentissimo e, insieme ad altri passaggi del medesimo gruppo di lettere, disegnano, sia pure in forma rudimentale, un quadro di opinioni e sentimenti destinati al problema e all'approfondimento, a farsi sorgente espressiva. Il modo di sentire e di pensare da essi individuato sarà destinato a non ricevere alcuna sostanziale smentita, si istituirà a fondamento della sua personalità.

Lo studioso riscontra, in questi primi aliti espressivi, uno sfondo psicologico che Pavese non oltrepasserà, ma anzi andrà ad ancor

più maturare ed approfondire. Il primo vertice di riferimento, dato anche il contesto del discorso, parrebbe ritrovarsi proprio in Properzio; si notino infatti alcuni versi contenuti nell'elegia 2, 15¹⁴:

Nam modo nudatis mecum est
luctata papillis,
interdum tunica duxit operata
moram.
[...]
Quam vario amplexu mutamus
bracchia! quantum
oscula sunt labris nostra morata
tuis!
[...]
Quod si pertendens animo vestita
cubaris,
scissa veste meas experiere manus:
quin etiam, si me ulterius provexerit
ira,
ostendes matri bracchia laesa tuae.
[...]
Atque utinam haerentis sic nos
vincire catena
velles, ut numquam solveret ulla
dies!

Infatti, ella lottava con me a seni nudi,
ora indugiava a lungo coperta dalla
tunica. Come abbiamo intrecciato le
braccia in diverse forme di amplesso!
Quanti lunghi baci ho impresso sulle
tue labbra. Se tu con animo ostinato ti
adagerai vestita, ti strapperò la veste e
proverai la forza delle mie mani; e anzi
se l'ira da te provocata mi spingerà
a trascendere, dovrai mostrare a tua
madre le braccia ferite. Oh, volessi che
una catena ci avvincesse così che nessun
giorno ci potesse separare.

Da ricordare quindi la soavità bramosa della celebre sestina ventidue del *Canzoniere*, uno dei momenti più forti di tutta la composizione; ci si riferisce in particolare alle stanze 19-24, 25-30, 31-36:

Non credo che pascesse mai per selva
sí aspra fera, o di nocte o di giorno,
come costei ch'i 'piango a l'ombra e al sole;

et non mi stanca primo sonno od alba:
ché, bench'i' sia mortal corpo di terra,
lo mio fermo desir vien da le stelle.

Prima ch'i' torni a voi, lucenti stelle,
o tomi1 giù ne l'amorosa selva,
lassando il corpo che fia trita terra,
vedess'io in lei pietà, che 'n un sol giorno
può ristorar molt'anni, e 'nanzi l'alba
puommi arichir dal tramontar del sole.

Con lei foss'io da che si parte il sole,
et non ci vedess'altri che le stelle,
sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
et non se trasformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra¹⁵.

Come osservato da Antonio Sichera, è questo uno dei componimenti che maggiormente attraggono il giovane Pavese, che a lungo si sofferma e si identifica col Petrarca uomo, ossessionato dal corpo di Laura¹⁶:

In verità, tutta la storia d'amore del Canzoniere è in maniera congeniale riportata da Pavese ad un livello basico e quasi biologico. Si tratta per lui di uno spasimo tutto corporeo, di una tensione insoddisfatta al possesso fisico. L'io lirico canta e si duole solo perché vorrebbe avere Laura e non può. Il corpo di lei gli appare inattingibile. E questo è tutto. Come accade in ogni innamoramento nel suo stato sorgivo, passionale, esclusivamente erotico. Sino al dolore fisico e alla dipendenza.

Ma ciò non basta: scrutando attentamente nell'intertesto petrarchesco, si noterà che i più evocativi tra i versi del componimento (stanza 31-36) si configurano, secondo Marco Santagata¹⁷, come una riscrittura proprio dell'elegia 2, 15, di Propertio, con particolare

riferimento ai distici 37-40. Lo scatto passionale si delinea così per la sua derivazione classica ed elegiaca:

<p>Quod mihi si interdum talis concedere noctes illa velit, vitae longus et annus erit. Si dabit et multas, fiam immortalis in illis: nocte una quivis vel deus esse potest.</p>	<p>Se ella vorrà concedermi talvolta di tali notti, anche un anno di vita sarà lungo. Se poi me ne concederà molte, allora in esse diverrò immortale: chiunque in una sola notte può trasformarsi in un dio;</p>
--	--

Si crea quindi un preziosissimo e unico filo conduttore e discendente tra le *tre P*: Properzio, Petrarca¹⁸ e Pavese. A proposito poi del componimento properziano, si noti anche il confronto con il Dante delle rime petrose, *Così nel mio parlar voglio esser aspro* (66-78):

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza;
e se Amor me ne sferza,
io mi vendicherei di più di mille.
Ancor ne li occhi, ond'escon le faville
che m'inflammanno il cor, ch'io porto anciso,
guarderei presso e fiso,
per vendicar lo fuggir che mi face;
e poi le renderei con amor pace¹⁹.

Ecco che si stabilisce un'immediata connessione testuale e contenutistica tra le due frasi delle liriche, rispettivamente di Dante e Pavese: «spirito e carne, da poterla stringere / senza ritegno e scuoterla, avvinghiato / il mio corpo al suo sussultante», «S'io

avessi le belle trecce prese, / che fatte son per me scudiscio e ferza,
/ pigliandole anzi terza, / con esse passerei vespero e squille:/ e non
sarei pietoso né cortese». Come osserva Franco Tomasi in *Erotismo
e sensualità nella lirica rinascimentale* (2014: 9-17):

In questa direzione lo studio della fortuna del tema del sogno erotico nella lirica, indagato da Erika Milburn tenendo in debito conto l'estesa parabola della sua durata, che dall'antico giunge sino al moderno, ancora una volta filtrato e in qualche modo ridisegnato dall'esperienza petrarchesca, offre una prova di notevole significatività. In questa sorta di sotto tema [...] la Milburn osserva come si attivi una sostanziale riapertura del rapporto con la tradizione classica, specie con gli elegiaci, a partire da Properzio.

Donna e poesia arrivano a convergere nell'immaginario pavesiano giovanile²⁰: la poesia è ritratta come la donna ideale, «una giovane eterna» che «si scopre sempre più bella e perfetta»; l'arte stessa è incarnata nell'immagine della donna amata, poiché come questa richiede attenzioni e una totale devozione. «È un'innamorata troppo gelosa l'arte, che vuole tutto per sé, e magari, come una di quelle dame antiche che ti piacciono tanto, anche la vita dal suo fedele», scrive Pavese a Tullio Pinelli nel settembre del 1926. Questo vacillare, riflette la Cavaliere²¹, non è solo un sintomo dell'insicurezza di un giovane che si accosta all'arte, ma una forma di timore condiviso da chi sente dentro di sé la vocazione a qualcosa di grande, ma non sa ancora come esprimere le proprie capacità differenziandosi dalla moltitudine, come può leggersi nel volume delle *Lettere* in risposta ad una missiva di Mario Sturani del 23 novembre 1925: «Tuttavia spero che questo vacillare continuo che è in me, sia in certa parte anche in te e in tutti coloro che vanno un passo fuori del comune». Ricorda la Cavaliere²²:

L'insicurezza e il vacillamento rappresentano la condizione dell'animo di un Pavese incline ad affrontare la vita con animo malcerto, bene espressa nelle liriche di *Sfoghi*. «Il lento vacillare stanco» rappresenta l'andatura del giovane poeta «scoraggiato di ogni cima più alta», «ridotto a un povero straccio umano

/ senza più forma» nel quale la fiamma per l'arte ormai debole sembra sul punto di spegnersi in attesa della morte.

Si presti attenzione alle parole dello stesso Pavese contenute nella lettera del 18 agosto 1927, destinata all'amico Tullio Pinelli²³:

E poi, una volta per tutte, se a me piace morbosamente lamentarmi, non mi piace affatto che gli altri raccolgano i miei lamenti e me li rifrigga in una salsa di buon senso da uomo posato che capisce la vita e ci ha sopra il suo bravo sistema, ereditario, ma sempre sistema [...].

Sebbene si tratti di un tempo assolutamente precedente alla composizione del diario, si può comunque riflettere sul fatto che Pavese riconosca e confermi una propria inclinazione: una tendenza elegiaca, di lamento, che egli non sopporta di sé ma di cui ammette a pieno l'esistenza. E quindi si legga l'affermazione contenuta nel diario che si configura come la prova discriminante a comprendere quanto in realtà Pavese tenda ad essere in guerra con sé stesso, con la propria interiorità. Una guerra che si gioca tra ciò che vorrebbe essere, il *dives amator*, e ciò che realmente è, il *miser*. In data 19 settembre 1938, quindi circa un anno e mezzo prima della conclamata critica a coloro che elegizzano, Pavese appunta nel diario: «Gli uomini che hanno una tempestosa vita interiore e non cercano sfogo o nei discorsi o nella scrittura, sono semplicemente uomini che non hanno una tempestosa vita interiore». E proprio a proposito della sua inclinazione personale e di questa continua lotta che si traduce in mestiere di poetare e di vivere, ricorda Vittorio Stella²⁴:

La sua autenticità di scrittore, di uomo che riflette su sé stesso, sull'umanità, sul mondo brulicante di cose e di natura viva, sarà cercata mediante la tensione a vincere le angustie della propria finitezza, mediante il tentativo di foggarsi una personalità diversa dalla personalità che spontaneamente urgeva in lui. L'assecondamento avverrà nel diario, in molti racconti giovanili [...] fino a lasciare scoperto un insopprimibile ordito sentimentalistico; l'esorcismo

prevarrà ne *La luna e i falò*, in diverse note del *Mestiere di vivere* ma porterà con sé i germi della propria dissipazione.

Potendo, quindi, rientrare nella gravitazione del problema che ruota attorno al come questo nodo elegiaco sia intimamente allacciato a Pavese, si ritorni a considerare che la differenza che il poeta pone fra gli artisti scelti a suo modello e gli altri, starebbe nel fatto che gli sfogatori farebbero dell'arte il riflesso della vita. È questo, tuttavia, ciò che egli letterariamente compie, in virtù di quanto appunta nel diario. Come osserva Vittorio Stella²⁵:

La sua attività di scrittore si presenta come autobiografica non nel senso generico per cui non v'è opera che non rifletta una persona, una vita, ma nel preciso senso che la sua *opera* riflette la sua personale vicenda spesso in modo diretto [...] al punto che non possa esservi tema delle sue pagine che non possa o non debba interpretarsi come la risonanza di un'evenienza o di un complesso di evenienze che anzitutto lo hanno riguardato come individuo, come persona "empirica".

È questo, infatti, il punto di contatto, la condivisione del valore. È ciò che riconosce anche Mariarosa Masoero in *Pavese, poeta dell'angoscia*²⁶:

Arte e sogno, illusione e sconforto, entusiasmo e tormento sono le coordinate entro cui è racchiuso il mondo dello scrittore, la sua autobiografia lirica insomma. Un'autobiografia che conosce la presenza ingombrante e titanica di un "io" che soffre e si compiangere.

È quanto si può dedurre a proposito di quel *nos* contenuto all'interno dell'elegia 1, 7 di Propertio, il pronome personale collocato a manifesto di una scelta poetica contrastiva che diviene nucleo tematico di definizione:

Dum *tibi* Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae
armaque fraternae tristia militiae,

atque, ita sim felix, primo contendis Homero
 (sint modo fata tuis mollia carminibus),
 nos, ut consuemus, nostros agitamus amores
 atque aliquid duram quaerimus in dominam;
 nec tantum ingenio quantum servire dolori
 cogor et aetatis tempora dura queri.
 Hic mihi conteritur vitae modus, haec mea fama est,
 hinc cupio nomen carminis ire mei.

Da notare, anzitutto, i pronomi personali *nos* e *tu* in apertura di esametro e posti, chiaramente, in antitesi semantica la quale, appunto, diviene chiave tematica del principio regolatore che il poeta sta esponendo, ovvero, l'idea non solo che quell'io (o noi, in questo senso intendendo i *malati d'amore*) si opponga al *tu*, in virtù di una diversa scelta di composizione poetica, ma che quell'io, posto in inizio di verso, sia il manifesto con cui il poeta elegiaco intende pronunciarsi, poeticamente, a favore di sé stesso: egli non può occuparsi di altri che di sé, la sua materia è il frutto del suo dolore, è la sua sofferenza stessa, e non il risultato del suo ingegno. La sua materia poetica è lui: quel *nos* si colloca quindi ad apertura di un dispiegamento tematico che oltrepassa il componimento 1, 7, proprio perché si erge a concretizzare la grande separazione, quel senso di isolamento e di autoemarginazione, che il poeta elegiaco sceglie e vive, pure in mezzo ad una folla di persone, in quanto la sua è la condizione dell'incompreso e la poesia non può essere fuori da lui. Perciò, il pronome personale del poeta apre la spaccatura e pone un confine tra ciò che è lirica corale, in questo senso appartenente ed esprime la comunità, e ciò che si configura come lirica individuale, personale, per la quale i contenuti potranno essere sempre diversi ma costanti nel mantenere alcune caratteristiche: il linguaggio della memoria, preso come scatola contenitiva, è una di queste caratteristiche, così come la notte che, in contrasto alla luce e alla visibilità, diviene allegoria del tasso di disperazione. Come osserva Sichera a proposito di coloro che "elegizzano" (2013: 21):

Gli «sfogatori» come Petrarca pagano l'incapacità di darsi una misura esistenziale -quella richiesta da Agostino ma non raccolta in fin dei conti da Francesco- con la creazione di testi che sono una trascrizione della vita e delle passioni in vista della fama. Eppure, malgrado il riemergere di contrapposizioni teoriche, Petrarca continua ad avanzare nell'opera di Pavese.

Pertanto, è chiaro, come detto, che il manifesto rifiuto verso Petrarca e verso coloro che usano la pagina poetica come sfogo e quindi elegizzano i propri fallimenti nasce da un'emozione contraddittoria: identificazione e negazione del proprio essere. Anche solo considerando la vicenda del Petrarca come un vaso connettore tra la dimensione augustea e quella novecentesca, è possibile trovare il punto di contatto -tra ciò che Gian Biagio Conte²⁷ definisce come microcosmo elegiaco e la dimensione esistenziale pavesiana- che risiede nell'attitudine, da parte del poeta stesso e quindi, soprattutto, dell'individuo poetante, a identificarsi nella funzione dello schiavo. Schiavo della propria donna, la cui centralità si configura come l'aspetto, apparentemente, più condiviso con gli *élegi*, da parte di Cesare Pavese. Come osserva Vittorio Stella²⁸:

La donna si presenterà -quasi divinità ctonia- come natura e mistero, veicolo e simbolo di questo oscuro destino. Sarà il motivo di base dell'irrazionalismo di Pavese: l'antinomia originaria d'una natura disarmonica, genesi del tragico. *Éros* e *Agápe* non potranno dunque fondersi e nel loro perdurante conflitto l'amore si protenderà verso *Thánatos*.

Perché all'amore è sempre allacciata la volontà di morire, di sparire, scriverà Pavese nel diario²⁹. Il poeta elegiaco è poi schiavo, e per questo isolato, di una incurabile ed atavica fragilità, la quale non consente -includendo in questo gruppo proprio e per l'appunto Cesare Pavese- di accedere e di essere all'altezza del mondo in cui gli è dato di esistere: «Sempre sentirmi meschino meschino, sempre rifare e sempr'esser da capo lottare senza posa e pur sapere che questo sarà il mio destino»³⁰. Ad una ricorrenza di temi all'interno della produzione novellistica e poetica corrisponde una ricorrenza

di termini che il giovane scrittore utilizza per rappresentare la propria condizione esistenziale e quella dei suoi protagonisti. I termini lotta (lottare), fatica, lavoro sono fra quelli che compaiono con una frequenza piuttosto alta nel lessico giovanile di Pavese. Ad essi si aggiungono gli aggettivi triste, meschino, vile³¹, che l'autore predilige per descrivere il carattere dei protagonisti dei propri racconti, e sé stesso, nelle carte private³². È evidente come la condizione del *miser*, poeta e uomo, si insinui nel suo *modus operandi* e nella sua *forma mentis* sin dalla giovane età: da notare poi come l'accezione della parola lavoro sia utilizzata alla maniera tutta latina, da riferirsi quindi al *labor* psicologico che investe il poeta, e nella composizione poetica e nel suo vissuto. Si legga il contenuto di una missiva dell'autunno del 1926:

Io mi do l'aria di un mendicante, spiritualmente. A tutti vado descrivendo le mie miserie interiori, [...] E per cosa lo faccio? Per cercarne conforto? Per farmene vanto? Per cavarne una pagina d'arte? Chi lo sa? Anche quest'incertezza è parte, e parte grandissima della mia miseria. Da questo viene il fatto che da due mesi a questa parte io vado rompendo le tasche a tutta la gente che ho magari appena conosciuto, con sequele di lamentazioni che non finiscono più. [...] Non farti illusioni come me, quel povero me, che è ridotto ormai al personaggio del genio incompreso. Non credo più a nulla, non valgo nulla, sono meschino, abietto. Ecco perché mi lamento sempre di non avere una donna. [...] Dev'essere meraviglioso amare così una donna! Essere amato!

Il poeta risulta infine irrimediabilmente piegato e subalterno alla propria produzione, in questo isolato e solitario contesto di eterno sfogo per ciò che non è e, soprattutto, per ciò che mai sarà. A tal proposito Samuel Taylor Coleridge, critico letterario e filosofo, considerato tra i fondatori del Romanticismo inglese, definisce così la poesia elegiaca³³:

Elegy is a form of poetry natural to the reflective mind. It may treat of any subject, but it must treat of no subject for itself, but always and exclusively with reference to the poet. As he will feel regret for the past or desire for the future,

so sorrow and love become the principal themes of the elegy. Elegy presents everything as lost and gone, or absent and future.

L'elegia è il genere poetico che spontaneamente scaturisce da una *reflective mind*, cioè da una mente 'riflettiva' più che riflessiva: coinvolta in un processo assiduo e complesso di cogitazione sulla propria condizione. La poesia elegiaca, secondo Coleridge, si configura come il momento poetico in cui l'individuo può dar sfogo alle pulsioni scaturite da una mescolazione fra 'attività riflettiva' e *labor* interiore. Da questo punto di vista risulta allora difficile non ricollegarsi a tutto quanto detto finora relativamente al genere elegiaco: intendere questa forma lirica come fondante di una dimensione espressiva dell'io. Il tema della morte, ora collegato alla guerra, ora collegato all'amore, ora collegato all'esilio, in qualità di non-vita dell'io poetico -se per vita si intende il naturale svolgimento in un contesto sociale- necessariamente determina un ripiegamento interno dell'io su quella che è la sua condizione di esistenza. Così, agevolmente, la poesia elegiaca, legittimata dalla spazialità poliedrica dell'io stesso, può assurgere a toccare qualsiasi argomento, in rispetto della individualità di chi scrive, perché chi scrive è l'argomento stesso di ciò che si scrive. Una individualità che però, in maniera ineluttabile, brancola nell'eterna lotta tra ragione e sentimento. Quindi, scrive Coleridge: «As he will feel regret for the past or desire for the future, so sorrow and love become the principal themes of the elegy». Che sia un rimpianto o un desiderio per il futuro, entrambi gli ardori sono fatti della stessa pasta poetica, per cui le più importanti macro-tematiche a cui queste considerazioni sull'io possono aggrapparsi sono l'amore e la morte. Relativamente poi allo spirito sensistico contenuto in una certa parte della letteratura inglese, è da ricordare l'apprendistato di traduttore che Pavese svolge su queste carte, inalandone l'afflato, esercitandosi tra le pagine di Percy Bysshe Shelley. Come ricorda Mark Pietralunga³⁴:

In quell'altalena di illusioni e delusioni, di entusiasmo e pessimismo e di ribellione e rassegnazione Pavese cerca conforto in quegli autori che hanno provato simili sentimenti e li hanno espressi nelle loro opere. I versi di Shelley sono particolarmente indicati per esprimere le emozioni contrarie che provava Pavese dal confronto tra un ideale di vita e la realtà.

Come ricorda l'appunto di Pavese in nota agli ultimi distici dell'elegia *Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*³⁵: «Ma se ho compresi i grandi ideali di Shelley, se me li sento in cuore: pronunciando quei versi la mia anima si gonfia e diventa una foglia levata nel turbine di quell'ispirazione sublime»³⁶. Ad ogni modo, tornando ai temi riconosciuti come i nuclei fondanti dell'elegia, è possibile rivalutare, ottenendo in cambio una sfumatura contenutistica più che curiosa, un'ulteriore funzione tematica intarsiata nella *forma mentis* elegiaca: la rinuncia alla vita impegnata. Se venisse essa considerata come abdicazione, da parte del poeta, dalla sfera politica e sociale, abbinando questo principio all'idea che l'epicureismo del primo impatto, almeno per la questione tibulliana, sia solo di facciata, proprio perché incapace di essere assunto come regola -in quanto assiduamente tormentoso rispetto alla quieta certezza oraziana- si giungerà ad allegare al problema di tale rinuncia la dovuta, e forse reale, giustificazione che anima e muove la stessa, vale a dire il senso di alienazione e di impotenza, inadempienza ed inadeguatezza, che il poeta elegiaco avverte di sé: la non appartenenza ad una dimensione, da cui sistematicamente il poeta si autoesclude, diventa un motore generatore e creativo del proprio sistema di pensiero. Una forma mentale con cui sarà più facile dare una spiegazione del problema ovidiano congelato nel *barbarus hic ego sum*³⁷ dei *Tristia*, il quale traluce l'inconciliabilità dell'anima del poeta con la dimensione dell'*alter*: la solitudine germinata nell'incomunicabilità, radicata al fondo della condizione umana. Mai come in queste righe Ovidio riesce ad esprimere il senso più profondo della propria disperazione: quando il poeta utilizza una perifrastica passiva -che secerne il senso dell'obbligo- per esprimere la situazione del "dover farsi capire", non adoperando una più regolare forma di presente,

ecco che sta manifestando il senso di soffocamento dettato dalla percezione dell'imperativo, che lo schiaccia: l'individuo Ovidio cerca disperatamente di farsi capire, senza alcuna riuscita, ottenendo come risultato lo scherno per il proprio idioma, che in realtà è derisione per la sua origine, la quale null'altro allegorizza se non il suo io più profondo e vero. Mai come in questo momento il poeta riesce a manifestare il proprio senso di precarietà. E se è vero che, come Pavese scrive in una lettera al Monti³⁸, egli, dal lontano Brancaleone Calabro scrive le sue *Tristezze*, riferendosi alla composizione de *Il Mestiere di vivere*, allora non solo è corretto ipotizzare una convergenza di matrice umana tra il poeta augusteo ed il novecentesco, ma sarà anche doveroso ammettere una confluita materia letteraria che va a cementare il pavimento del diario pavesiano. L'uomo Ovidio è vicinissimo all'uomo Pavese: l'incomunicabilità delle rispettive esistenze li piega e li spezza. Come dice Davide Lajolo³⁹ infatti:

Se la vita di Pavese ha da corrispondere al vero, deve vivere in quella sua generazione, o meglio in quelle generazioni, che il Professore di Pavese e della confraternita dei suoi amici, Augusto Monti, ha definito la generazione dei girini, che non riescono mai ad essere sé stessi.

Il titolo del diario pavesiano, *Il mestiere di vivere*, è emblematico ed iconologico a raffigurare quanto detto finora: l'impegno che ci vuole a superare la sbarra dell'incomunicabilità rende la vita un mestiere, duro e puro, senza riserve, ma a ciò si affianca, ed è questo che Pavese condivide come valore in generale con la letteratura augustea di cui tanto è amante, il fatto che egli abbia concepito il proprio mestiere di lettore, romanziere, poeta, traduttore ed editore come il suo mestiere di vivere. In altre parole, ha fatto della letteratura e della scrittura la sua imprescindibile condizione di esistenza, finalizzata a stroncare l'inconciliabilità con il mondo. Tuttavia, si vedrà, il cinico disinteresse per la vita oltre il confine segnato dalla collina mal sotterra uno straziante sentimento di vigliaccheria. Una condizione questa tutta pavesiana, ma condivisa con la mentalità elegiaca, che

diverrà più esplicita nella prossimità della sua fine, per l'appunto nella lirica contenuta in *La terra e la morte: E allora noi vili*⁴⁰, dove il senso di viltà verrà, da ultimo, reso manifesto ma, ed è qui il punto, nell'adiacente comunicazione dell'inadempnza civile ed erotico-fisiologica. La vigliaccheria, avvertita nel profondo, l'autoisolamento e, per conseguenza da essi, l'incolmabile solitudine che si materializza come il luogo prediletto e come funzione scenica floridissima, nel panorama letterario futuro, sono gli elementi caratterizzanti dell'inclinazione comportamentale elegiaca. Scrive Vittorio Stella⁴¹:

Il suo dramma è la solitudine, il riconoscimento del progressivo corrodersi e rattrarsi della possibilità di colloquio: dunque proprio un colloquio che si estenua e deperisce fino a suggerire il suicidio. [...] L'incompatibilità tra colloquio con sé e volontà di colloquio con gli altri non sussiste in una prospettiva dialettica: il silenzio è l'esito che egli voleva scongiurare; ma appunto per ciò era su di esso che si veniva tematizzando il suo affanno.

Nell'equazione che vede il poeta elegiaco associato al proprio vissuto di isolamento e viltà, egli è misero e impotente, obbligato perciò all'eterno abbandono, proprio a causa della sua incapacità nell'adempimento economico e soddisfacimento fisico della donna (etimologicamente *domina*: insita nel lessico è la relazione di subordinazione) e quindi destinato a soccombere di fronte alla funzione poetica del *dives amator*; il poeta elegiaco è vile ed impotente, per forza di cose, anche rispetto al soddisfacimento economico e fisico della patria, l'altra femmina, la cui difesa è costretto ad abbandonare poiché non all'altezza nella virilità del suo corpo -ecco che l'equazione si ripete rispetto alla funzione della femmina e dell'amante ricco che invece anche in questo caso si dimostra eternamente 'potente'- e quindi costretto a ritirarsi nella propria miseria. Infine, vile, misera e lamentevole, rispetto al genere poetico dell'epica, sarà la sua poesia lacrimevole adatta solo all'espressione dei fragili e dei deboli: l'elegia diverrà il canale prediletto di comunicazione del misero. Quest'ultima, una

condizione poetica più che prolifica se, nella strada che congiunge la poesia elegiaca antica a Cesare Pavese, ci si sofferma per un momento sul sistema di pensiero e di valori su cui si fonda la matrice del messaggio cristiano, la cui figura è quella del viandante in cerca dell'eterna riconciliazione col *Dominus*, in attesa che egli, in memoria forse alla più antica suggestione del *paraclausithyron*, spalanchi le porte del Paradiso. A tal proposito, come osserva Arturo De Vivo in *L'incipit elegiaco della Consolatio boeziana*⁴²:

Il testo modello è Ovidio, in particolare l'autore dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto*, il poeta dell'esilio che, recuperando l'origine dell'elegia come lamento e accentuandone il carattere composito di campo di interferenza di temi attinti ai generi più diversi, ha trasferito alla nuova situazione di dolore il linguaggio dell'elegia erotica, sulla base dell'analogia tra l'*exclusus amator* ed il poeta *relegatus* tra il dolore d'amore ed il dolore per l'esilio. [...] La sola possibilità di espressione è lo sfogo del carme, che non può essere che quello elegiaco, in una completa identificazione tra esperienza letteraria e (ultima) esperienza di vita.

Tutto ciò che finora è stato ricercato in veste di traccia all'interno della poesia elegiaca - con l'intento di dimostrare che considerare questo genere poetico solo come lunga lamentazione di carattere amoroso è togliergli molto della sua essenza introspettiva e psicologica - è qui in un certo senso dimostrato dal fatto non soltanto che Ovidio conformi l'elegia ad esprimere la sua condizione di esiliato, ma che questa circostanza lirica, prima ancora che biografica, venga percepita da Boezio come la più adatta ad esprimere la situazione del proprio io, al di là della coincidenza sul motivo dell'esilio. Il tema erotico è messo da parte per lasciare tutto lo spazio a quello che in Tibullo pareva essere solo un flebile riflesso ed invece è forse la consistenza più interessante del suo modo poetico seppure ad arte pensato e costruito. Ancora una volta infatti occorre rimarcare che se anche il tutto poetico fosse risultato da una abilissima e sapientissima strutturazione⁴³, nulla toglie al valore della poesia e soprattutto nulla vieta ad un sentimento sincero nella sua totalità, di prendere a riferimento questo tipo di costruzione, volendo anche

ammetterne la totale letterarietà, ed esprimersi con questo tipo di forma linguistica, tematica, con questo tipo di immagini che ben vengono espressi da un tale registro lirico: l'incessante dialogo, che vive dentro e fuori dall'intertesto, è necessario e costitutivamente poetico. È la comunicazione tra le forme che permette di parlare al tempo stesso di tradizione e innovazione. Nella condivisione dei valori e di questo sistema di pensiero sta forse il momento in cui le mani degli elegiaci sfiorano l'indice pavesiano, lasciando che egli faccia proprie queste istanze e congiunga alla sua devozione tormentata un'esistenza consacrata al nutrimento di una fame letteraria mai sazia: Pavese ucciderà prima il suo io scrittore che quello umano chiudendo *Il mestiere di vivere* con l'ultimo appunto del 20 luglio 1950, «Non scriverò più». Chiosa Cesare Segre all'interno dell'*Introduzione* del diario pavesiano⁴⁴:

Termina, questa pagina, con tre sintagmi asindetici, i primi due nominali; il terzo suona: «Non scriverò più». L'atto di scrivere è esercitato per l'ultima volta. Pavese muore, ma da scrittore. Da scrittore che non scriverà più: lo scrittore come eroe della propria scrittura, e perciò anche come personaggio.

Realtà, verità, finzione letteraria, espressione poetica, quale di questi aspetti privilegiare: con questo lavoro ci si propone di riflettere anche su ciò.

Tra Albio, Cesare e Corrado, verso *La casa in collina*

Arrivando a parlare del romanzo che ha spinto alla stesura di questo articolo, *La casa in collina*, prima di entrare nel vivo del testo è opportuno tratteggiare alcune linee biografiche che possano favorire la comprensione delle pagine narrative. Come spesso è stato, in soccorso alla descrizione di quei momenti che ruotano attorno alla composizione pavesiana, e la sostanziano, giungeranno ancora una volta le parole dell'amico Davide Lajolo, che nel suo profilo pavesiano non manca di tratteggiare insieme, fino all'ultimo, e il carattere dell'uomo e il carattere dello scrittore, nonché il

comportamento della scrittura stessa, proprio perché connessa al profilo personale. Ognuna delle informazioni storiche qui riportate sarà perciò una riproposizione sintetica di quanto scritto da Lajolo, con lo scopo di obbedire ad un istinto di completezza che vuole arricchire il quadro che figura intorno ai testi. Quando nel mese di settembre del 1943 Pavese torna a Roma, da Torino, la situazione è drammatica. E non soltanto è la circostanza storica a favorire la crisi del poeta, che, già di per sé, è solito sentirsi inadatto e disarmato di fronte a qualsiasi situazione, ma sotto questa crisi violenta i suoi patimenti si fanno ancora più gravi: il ritorno a Torino va a coincidere con un momento di grande confusione e sconforto, oltre che terrore, quando tutto attorno si palesa la landa desolante di macerie e scheletri. Il senso di opprimente solitudine, che figura come protagonista all'interno del romanzo *La casa in collina* -esito lirico-narrativo di questo tragico momento biografico- è una percezione che Pavese avverte nella vita vera: egli percepisce il dissidio tra la città, in frantumi, e la collina, lontana, protetta ed esiliata, che lo induce a sperimentare nella sua esistenza un tema, per altro elegiaco, pertinente al mito e al ricordo caro della sua infanzia nelle Langhe. È il fatto vero della guerra a togliergli lo scrupolo di fare dell'abitacolo della sua solitudine la dimora della sua esistenza, oltre che il motivo letterario di uno dei suoi romanzi più celebri. Quella ricerca di solitudine, il silenzio del cugino che compare nei *Mari del sud* e del vecchio antenato la cui virtù è nell'assenza di rumore, letterariamente caldeggiata, ora si concretizza in quella casa a Serralunga, dove può finalmente trovare la giustificazione a condurre la vita appartata, lontana. A Serralunga egli rimane isolato con sé stesso. Curioso, come ricorda Lajolo, notare che in quegli anni Pavese non annoti neppure un riferimento ai fatti politici o alla guerra che pure andava, lentamente, a coinvolgere anche le colline: davvero è possibile credere che quell'ideale, tibulliano, di vita inerte e tranquilla, fuori dal tramestio di un impegno che lo aveva sempre pressato, Pavese lo concretizzasse in quell'isolamento. È a Serralunga che Pavese si chiude in questa «trincea fatta di libri»⁴⁵, scrive Lajolo, «e quando alza la testa dalla pagina scritta è per contemplare la

natura, le colline e su questo orizzonte d'infanzia costruire i propri simboli»⁴⁶. Echeggiando il Petrarca della Valchiusa, già qui, prima di entrare nei riscontri delle pagine del romanzo, l'incipit tibulliano pare risuonare:

Divitias alius fulvo sibi congerat auro
et teneat culti iugera multa soli,
quem labor assiduus vicino terreat
hoste

Martia cui somnos classica pulsa
fugent:
me mea paupertas vita traducat
inerti,

dum meus assiduo luceat igne
focus⁴⁷.

Qualcun altro conservi per sé le
ricchezze di oro fulvo e si tenga i molti
ettari di suolo coltivato, che lo spaventi il
terrore assiduo del nemico vicino e che
le trombe di Marte gli facciano fuggire i
sogni: a me la mia povertà conceda una
vita serena, mentre il mio focolare riluce
di un fuoco assiduo.

È una condivisione di comportamento e di valori, forse dovuta ad una particolare coincidenza, o comunque a una inclinazione caratteriale condivisa con l'antico elegiaco, che porta Pavese ad essere, prima che poeta elegiaco, *uomo* funzionalmente *elegiaco*. C'è un di più però: quello di Pavese era anche un modo per non patire il rimorso che lo tormentava di non sapere «stare a rischiare»⁴⁸ con gli altri. Il porsi fuori dal mondo degli altri poteva apparirgli risolutivo. Ritorna allora, come proverbiale di un'esistenza, la sua, quella frase che ben identifica questa condizione esistenziale: «*Barbarus hic ego sum, qui non intellegor ulli*». Fuori è lui, appunto. Scrive infatti tra il 3 ed il 6 febbraio 1944 sul proprio diario: «Il fatto è che hai perduto il gusto di vedere, di sentire, di accogliere, e ora ti mangi il cuore». Ma quella che per l'antico è vissuta come una scelta desiderata e scevra dai rimorsi arreca invece a Pavese un senso di angoscia: in continua lotta, vive in lui il desiderio di creare un contatto diretto col mondo e la consapevolezza di non riuscire a farlo. L'impotenza, l'incapacità di non aver saputo e potuto partecipare alla guerra, tutto viene vissuto come un dissidio della sua personalità, in questa sua insoddisfazione continua. Alla guerra, come osserva Gigliucci⁴⁹, si

lega fatalmente quella sua pena ossidente verso la propria virilità:

La guerra, come espressione del maschio attivo, è atto glorioso e assoluto, talmente potente e autorevole che si crea l'equazione per cui ha ragione chi vince. La guerra è destino, come l'amore. Fare la guerra e fare l'amore sono espressioni precipue di virilità. In guerra e in amore si è penetrativi. Una dichiarazione di guerra è come una dichiarazione d'amore. L'eroe, l'uomo per eccellenza, si esplica in una voluttà di morte gloriosa. In una oblazione potente e spaventosa. [...] Guerra e amore, si diceva, risultano le aree di autoaffermazione del *vir*.

Questa affermazione di Gigliucci autorizza a riconsiderare quelli che sono i binomi costitutivi dell'elegia: se è vero che essa si articola nel doppio tematico di guerra e amore, nella misura in cui la guerra non vinta è anche quella amorosa, allora occorre rivalutare anche i motivi dell'abbandono del poeta da parte della donna, relativamente alla scelta di un altro uomo che a lui si contrappone: il *dives* che viene scelto dalla donna è l'uomo economicamente potente, è quello che si getta nella battaglia, eroico se misurato al vil rifiuto compiuto dall'inane amante elegiaco. La donna, in questa dimensione, sceglierà sempre l'uomo potente, l'eroe, quello in grado di mettere in atto il binomio guerra-amore, perché chi vince la guerra vince l'amore, e chi non partecipa è destinato al *discidium*, che è il nucleo tematico essenziale a che la lamentazione possa compiersi. Per questo Pavese è, letterariamente, destinato all'abbandono: la sua tragedia letteraria e umana è ineluttabile poiché al fondo della sua esistenza si ritrova l'impotenza che si dipana sotto tutti i fronti e che può essere racchiusa sotto la pergola della sua, avvertita, inattività: la porta è destinata a restare chiusa. L'impotenza fisiologica e personale del poeta elegiaco si configura, latamente, come una delle più importanti basi strutturali affinché l'elegia possa esserci. Vorrebbe Pavese voler fuggire da questa dimensione, come l'elegiaco Tibullo nella campagna, ma questa condizione è così radicata nel suo corpo che egli percepisce dall'interno il senso di precarietà: così, dovunque fugga, non è mai al suo posto. Così Pavese appunta nel diario, nel 5 aprile 1945:

Vivere in un ambiente è bello quando l'anima è altrove. In città quando si sogna la campagna, in campagna quando si sogna la città. Dappertutto quando si sogna il mare. Parrebbe sentimentalismo, ma non è. Prova invece l'*all-pervadingness* dell'immagine. Si valuta una realtà soltanto filtrandola attraverso un'altra. Soltanto quando trapassa in un'altra.

Nel romanzo *La casa in collina*, l'uomo Corrado è tutt'uno con lo scrittore Pavese: in questo testo lo scrittore è manifestamente sincero e trova un perfetto equilibrio tra creazione narrativa e fatti umani, per cui il confine tra l'uno e l'altro va progressivamente dissolvendosi. Come scrive Davide Lajolo⁵⁰:

Qui l'uomo è tutt'uno con lo scrittore, il poeta trova la fusione perfetta nei fatti umani. In questo libro Pavese si dà un'altra misura della sua sincerità. (...) Il Corrado di *La casa in collina* è forse il personaggio nel quale Pavese ha messo di più sé stesso, senza infingimenti e senza preoccupazioni.

Necessario a questo punto calarsi tra le pagine del testo pavesiano. Ed è tutto un tormento, tutto un ripensamento ed un lamento, tutta un'elegia, sin dalla pagina proemiale⁵¹:

Devo dire, cominciando *questa storia di una lunga illusione*, che la colpa di quel che mi accadde non va data alla guerra. Anzi la guerra, ne sono certo, potrebbe ancora salvarmi. *La guerra mi tolse soltanto l'estremo scrupolo di starmene solo, di mangiarmi da solo gli anni e il cuore*, e un bel giorno mi accorsi che Belbo, il grosso cane, era *l'ultimo confidente sincero* che mi restava. Con la guerra divenne *legittimo chiudersi in sé*, vivere alla giornata, non rimpiangere più le occasioni perdute. Ma si direbbe che la guerra io l'attendessi da tempo e ci contassi, una guerra così insolita e vasta che, *con poca fatica, si poteva accucciarsi e lasciarla infuriare*, sul cielo delle città, *rincasando in collina*.

Da notare l'incipit, «questa storia di grande illusione», che fa presagire l'idea che il poeta sia seduto alla scrivania a tessere insieme le trame di un ricordo triste, partito con la solita speranza poi disattesa. Di fatto anche i *Canzonieri d'amore*, ma anche l'opera

d'esilio di Ovidio, anzi soprattutto questa, si rivelano come storie di «grande illusione»: da un canto una passione inadempita, una relazione spezzata, dall'altro la speranza, reale, che il *princeps* possa revocare la condanna e che il poeta, alla fine di questo lungo pianto, possa ritornare in patria dai suoi. I libri elegiaci sono, nella sostanza e nella struttura reiterata, storie di grandi illusioni. E così con «la guerra mi tolse soltanto l'estremo scrupolo di starmene solo, di mangiarmi da solo gli anni e il cuore», la condizione di incomunicabilità è ancestrale. È la guerra a favorire l'occasione al poeta elegiaco di condurre una vita inerte, separata. C'è, tuttavia, un senso di rimorso in quel «mangiarmi da solo il cuore»: un sottile e latente messaggio di autodistruzione contenuto in questo verbo coriaceo, carnale, salta in superficie. Attraverso la semantica del cannibalismo Pavese, alla stregua di un dannato infernale, par essere consapevole di auto-sabotarsi, auto-divorarsi le membra e quindi auto-uccidersi. Poi l'incomunicabilità con gli altri, per cui «Belbo era *l'ultimo confidente sincero* che mi restava»: Pavese si trova affine alla sensibilità primigenia, animalesca, è consapevole di non poter più, o forse non aver mai potuto, usare il linguaggio degli uomini per esprimersi, così il cane resta l'unico *amicus*, confidente, colui che può intendere i sentimenti dell'altro. Proprio a proposito del cane e della lettura di uno dei componimenti di *Lavorare stanca*, osserva Tiziano Scarpa in *Come stendersi nudi all'aperto sui versi*⁵²:

La maniera in cui gli esseri umani vivono in comunità è messa in crisi dai veri cinici, i cani. Da loro non deriva soltanto, etimologicamente, la parola cinico, ma soprattutto la constatazione che esiste un altro modo di vivere. Sono loro l'esempio etico da imitare.

E con la guerra diviene quindi possibile, legittimo, tornare ad una condizione ancestrale, primitiva, che permette a Corrado di capirsi con l'animale e «chiudersi in sé». La campagna offre sicurezza rispetto alla città, dove imperversa la furia. Si riporta il testo di Tibullo (elegia 1, 1, 75-78), direttamente in traduzione:

Voi, insegne e trombe, andate lontano: portate ferite al guerriero ambizioso, ma anche donategli ricchezze. Io tranquillo con il mio raccolto chiuso nel granaio, mi riderò dei ricchi e ugualmente della fame.

Una guerra così insolita e vasta che, con poca fatica, si poteva accucciarsi e lasciarla infuriare, sul cielo delle città, rincasando in collina⁵³.

C'è una chiara condivisione di contenuto alla base, nonché il riutilizzo di parole o concetti equivalenti per cui si caldeggia l'idea di un processo di ricezione e riscrittura: il «con poca fatica» è simmetrico al «*securus* / tranquillo» dell'elegia, per cui la poca fatica nel rinunciare alla città è nell'anima, così come è vissuta con tranquillità la scelta di Tibullo; da notare poi la simmetria tra l'immagine del poeta «chiuso» nel granaio ed il verbo «accucciarsi», che manifesta quell'idea di involuzione scaturita dalla condizione di vita separata. Del resto, già il titolo del romanzo, *La casa in collina*, condivide con Tibullo alcune delle sue tematiche centrali: la vita appartata appunto in un luogo che è focolare domestico, sicuro. La casa, quindi, che giace lontana in un *locus amoenus* inerte: la collina. Pavese è cresciuto nella campagna delle Langhe e a queste sempre si richiamerà nel corso della sua scrittura: la campagna, i contadini, il mondo ivi contenuto rappresentano per Pavese un passato primordiale, di cui è impossibile individuare i caratteri, ma che si può cercare di far rivivere attraverso la scrittura. Continua Pavese, fortificando l'idea di questa solitudine, in qualche modo, scelta: «A me piaceva restar solo, nella stanza oscurata, solo e dimenticato, tendendo l'orecchio, ascoltando la notte, sentendo il tempo passare»⁵⁴. L'idea di questa tranquillità viene comunicata ugualmente nell'elegia tibulliana, nell'immagine del poeta che, solo, si ritira sotto l'ombra di un albero, ascoltando l'acqua e lasciando che il tempo scorra sereno. Scrive Pavese: «Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo come gli altri, ma *un aspetto delle cose, un modo di vivere*»⁵⁵. E ricorda appunto quel modo di vivere tibulliano descritto nel

distico 5-6 dell'eglogia 1, 1: «Mi mea paupertas vitam traducat inertī, / dum meus assiduo luceat igne focus». Anche per Pavese, in questa vita tranquilla e sicura, è condensata l'essenza primigenia della campagna. C'è una convergenza importante tra quella vita inerte descritta da Tibullo e "l'aspetto delle cose, quel modo di esistere", riconosciuto da Pavese. Un'altra interessante corrispondenza, a proposito di questo concetto:

<p><u>Quem</u> labor assiduus vicino terreat hoste Martia cui somnos classica pulsa fugent:</p> <p>Me mea paupertas <u>vita</u> traducat <u>inerti</u>, dum <u>meus</u> assiduo luceat igne <u>focus</u>⁵⁶.</p> <p>Parva seges satis est, <u>satis est requiescere</u> <u>lecto</u>, <u>Si licet, et solito membra levare toro</u>⁵⁷.</p>	<p>Si prendeva la salita, e ciascuno parlava della <u>città condannata</u>, della notte e dei <u>terrori imminenti</u>. (...) la città poteva andare tutta in fiamme e la gente morire;⁵⁸</p> <p>In passato era uguale, ma tanti lumi la punteggiavano, una vita <u>tranquilla</u>, uomini nelle <u>case, riposo</u> e allegrie;</p> <p>Dalla finestra sul frutteto avrei ancora veduto il <u>mattino</u>. <u>Avrei dormito dentro un letto, questo sì</u>⁵⁹;</p>
--	---

Da notare la consonanza verbale: tutto il paragrafo par essere una traduzione concettuale dei primi distici dell'eglogia di Tibullo, ma i «terrori imminenti» paiono figurare come una traduzione letterale del «labor assiduus». Da osservare poi come Pavese espliciti un'idea che in Tibullo è congelata nella singolarità della persona: se Tibullo si augura che sia il proprio, metaforico, vicino, cioè l'altro rispetto a lui, ad impazzire per il terrore della guerra, per Pavese è tutta la città che può impazzire di terrore e bruciare. Si tratta dell'esacerbazione (di cui si evidenzia la sfumatura di senso negativa) di un medesimo concetto, che tra l'altro trova spazio nella posizione incipitaria, quasi a rievocare l'antica funzionalità del proemio dedicata all'esposizione delle scelte del poeta. Segue poi quella che sembra essere un'altra traduzione letterale della *vita iners*, cioè «la vita

tranquilla», soprattutto perché il concetto viene più che chiarito: uomini nelle case, riposo, soprattutto, relativamente all'inerzia tibulliana, e allegrie. C'è coincidenza di contenuto, di lessico e di stile espressivo. Infine, il contatto più interessante: il riposo nel letto. Per comunicare quel senso di tranquillità e di vita scelta Pavese utilizza la stessa identica immagine: sarebbe bastato, alla notte e al mattino, «dormire dentro un letto, questo sì»; questa frase, con in aggiunta il «questo sì» per realizzare la traduzione di «satis est requiescere lecto»: è proprio il «questo sì» a lampeggiare il richiamo a quel «satis est», perché dà l'idea della soddisfazione di un bisogno con poco, un letto appunto. Tuttavia, pare relazionabile a questa immagine del letto, contenuta nell'incipit di *La casa in collina*, quel richiamo alla stessa figurazione contenuta all'interno della lirica *La voce*, per la quale Bruno Basile in *La finestra socchiusa, ricerche tematiche su Dostojevskij, Kafka, Moravia e Pavese* osserva⁶⁰:

Il silenzio è richiamo a solitudine, lo spiraglio verso l'aria è breve, il letto è assente con i suoi inutili riti d'amore, il fresco delle foglie che li simboleggiava è ridotto ad una sinestesia attribuita al silenzio. Lo schema dell'immagine ossessiva ha trovato un'ulteriore esito, pagato sull'autentica sperimentazione affettiva del poeta: il mito diviene dramma.

L'atmosfera, che si staglia lungo il declivio che conduce alla casa in collina, è immobile per l'assenza della donna e si riduce a «silenzio metafisico»⁶¹ impregnato di ricordo. L'assenza del fatto erotico diviene distruzione dell'empito naturale verso il mondo, ridotto ad una stanza deserta da cui la finestra si apre sulla vita che non può essere, fissa in una calma raggelante⁶². Relativamente all'immagine della finestra, chiave tematica usuale nella composizione lirica pavesiana: il punto di vista del “fuori” che egli individua in *Mestiere di vivere* diviene la dimensione preferita dalla quale osservare il mondo e gli uomini vivere quella vita che non è proprio sua, proseguire quella esistenza a cui lui è refrattario. Ha infatti precisato Basile⁶³:

Questa «finestra-quadro» sulla vita ritrova [...], nella terza lassa della lirica *La notte*, un protagonista inedito e una dimensione metafisica aperta al fascino notturno, alla domanda senza risposte [...]. L'immagine acquisisce una notevole complessità: il protagonista è delineato (il bambino), avviene uno scambio tra vuoto dell'interno e vuoto incorniciato dalla finestra, tra oscurità interiore e tenebre esterne che velano il paesaggio tradizionale e vitale (foglie, colli, piante, vigne), la scomparsa della luce guida alla percezione del nulla contrastata dalle consuete immagini di evasione aerea (vita era un'altra...vento... cielo).

Si dica pure che la finestra per Pavese rappresenta quello *speculum* da cui osservare il passaggio dell'esistenza, la sua e quella degli altri: la finestra è lo spazio attraverso cui osservare e contemplare il mondo, ma è anche il luogo, ad interpretazione di chi scrive, che separa di fatto Pavese dal resto. Come osserva poi Luciano Vitacolonna⁶⁴:

La finestra non è solo il varco, la proiezione, l'apertura verso l'esterno, verso l'ignoto, verso l'oggetto del desiderio, né è solo metafora del ricordo e magia del ricordare i ricordi, ma è essa stessa realizzazione sublimata del desiderio. La finestra è lo spazio attraverso cui osservare e contemplare il mondo, ma è anche parte di quel mondo. La finestra è il poetare attraverso il vedere e il vedere attraverso la poesia, è poesia mediante osservazione e osservazione mediante poesia, è visione poetante e poesia contemplante.

Questa condizione di straniamento, anzi di isolamento, di cui si è finora parlato, potrebbe aver molto a che fare con quell'idea di focolare domestico e di ritiro in luoghi appartati che molto hanno peso all'interno delle elegie tibulliane. Lo scrive Pavese in *La casa in collina*: «Dalla finestra sul frutteto avrei ancora veduto il mattino. Avrei dormito dentro un letto, questo sì». Viene da sé ipotizzare che la finestra non si configuri solo come varco sul mondo, ma come posizione in cui egli sceglie di stare: affacciato, senza scendere. È dalla finestra che vedrà il giorno dopo, è al di qua della finestra che avrebbe dormito in un letto, e questo senso, questo bisogno di essere appartato, tranquillo, con sé stesso ed inerte, è forse il tratto letterario che maggiormente avvicina Corrado, Cesare, al comportamento

di Albio Tibullo. Questa immagine del protagonista affacciato alla finestra del mondo nel quale sceglie di non scendere chiarisce bene quello che si è inteso spiegare con la condizione poetica e vitale che Pavese abbraccia. Ancora un riferimento alle parole di Basile⁶⁵:

Solo nell'iterazione della strana immagine della finestra [...] si assiste invece ad un'operazione forse a livello autenticamente inconscio, non nata da categorie astratte, ma dedotta da una fenomenologia della percezione che lascia valenze aperte, non ripete alcun modello scontato, e porta il lettore nel cuore della sensibilità del poeta. [...] La funzione mediatrice tra i due estremi freudiani (*Eros* e *Thanatos*) è rappresentata dall'immagine della finestra che separa l'«aria sudicia» e promette «un cielo più grande».

Il mondo e la vita avrebbero potuto imperversare nella tempesta esteriore, di questo è simbolo la città: ma Pavese è, ancora una volta, fuori da tutto questo; di questo suo essere fuori, in tale condizione di immutabile solitudine volontariamente scelta, è simbolo, immagine e spettro, la casa in collina.

In apparenza un soggetto abbastanza tradizionale, che riflette un'ansia delusa di separazione tra *io* e *altro*, tra essere e mondo, un tema già ossessivo in Mallarmé (si pensi alla famosa lirica *Les fenêtres*) e nella poesia simbolista, al pari del vetro e dello specchio che riflettono forme o il puro nulla. [...] al pari di quanto leggiamo in Pavese, l'alba e la finestra sono suggerimenti per un'impossibile *rêverie* e l'occasione di contemplare una vita istintiva mai raggiunta. [...] Al cospetto della finestra, sempre più dichiaratamente indice psicoanalitico dell'*accessus ad vitam*, viene dunque a costituirsi dal punto di vista del contemplare una duplice polarità giovinezza/vecchiaia, che si oppone a quella esistenziale vita/morte⁶⁶.

Un Petrarca redivivo, un solitario Properzio errante per i boschi muti e disponibili all'ascolto, questa è la condizione che Pavese finisce per fare sua. Un altro interessante parallelismo si può costruire, tra l'elegia 1, 3 (vv. 85-88) di Tibullo ed il ricordo pavesiano, nella coppia condivisa delle donne che attendono il ritorno del viandante alla casa:

Ti sieda accanto la vigile madre, e ti narri fiabe, e posta presso la lucerna, tragga lunghi stami dalla ripiena canocchia. Mentre accanto l'ancella, intenta ai gravi pennechi, vinta dal sonno, a poco a poco lasci cadere l'opera di mano.

«Non volevo rientrare alla villa prima che fosse sera avanzata, giacché sapevo che le padrone mie e di Belbo mi attendevano al solito per farmi discorrere, per farsi pagare le cure che avevano di me e la cena fredda e l'affabilità»⁶⁷.

Si tratta di una piacevole coincidenza o di un sottile rimando? Ad aspettare questo Tibullo-Ulisse dell'elegia 1, 3 e questo Pavese-Ulisse di *La casa in collina* c'è sempre la coppia femminile, l'anziana e l'amata, che rievoca l'antico binomio: Euriclea-Penelope. La cosa interessante è notare come Pavese si fronteggi di volta in volta con la sua «Delia», la sua «dulcis anus», con tutti i protagonisti che affollano la campagna di Tibullo e che egli sembra rincontrare a modo suo, uno per uno, più emaciati, deteriorati, lassi, come se il tempo avesse appesantito la cortina che grava su un mondo immiserito, ma mai cambiato, fisso. Una convergenza ancora più suggestiva di questa è quella che rievoca la figura della *dulcis anus* dell'elegia 1, 6 di Tibullo:

Io non ti perdono per te stessa, ma mi commuove tua madre, l'aurea vegliarda placa le mie ire. (...) Ella mi attende di notte, immobile sulla porta, e riconosce da lontano, quando giungo, il rumore dei miei passi. Vivi a lungo per me dolce vegliarda⁶⁸.

Delle due preferivo la vecchia, la madre, che nella mole e negli acciacchi portava qualcosa di calmo, di terrestre, e si poteva immaginarla sotto le bombe come appunto apparirebbe una collina oscurata. Non parlava gran che, ma sapeva ascoltare⁶⁹.

La simmetria è affascinante soprattutto nel contesto di quella capacità di ascolto che crea il contesto di desiderata familiarità: da un lato lei, ad orecchio, ha la capacità di riconoscere Tibullo dai passi, e questo sta a significare un rapporto consolidato e profondo, fatto di un'intima intesa ed affetto; ugualmente, dall'altra parte, Pavese sottolinea questa capacità d'ascolto della *mater*, appunto, la

vegliarda, che gli fa sentire un maggiore affetto proprio per questa sintonia. Ugualmente Tibullo scrive di questo affetto, l'unico a non essere tradito, proprio con l'anziana donna che ritorna, sola, immutabile, tra le pagine di Pavese.

Scrive Lajolo⁷⁰:

La vera vita di Pavese è qui. [...] Il desiderio della paternità è vivo in lui al punto da voler lasciare sé stesso e il lettore in sospeso nell'incertezza se quel figlio di Cate sia o no anche figlio suo. [...] Questo, del desiderio di un figlio, è uno dei temi di fondo della vita di Pavese e nella *Casa in collina* torna prepotente con tanti altri: l'infanzia, la donna cui chiede di diventare sua moglie e ne ottiene un ennesimo rifiuto, la ragazza che invece lo ama e che lui abbandona, e ancora il suicidio, il «vizio assurdo».

Si può riflettere, grazie al racconto di Lajolo, su come quelli che sono i temi caratterizzanti dell'elegia tibulliana e properziana, relativamente al discorso sulla donna e sulla procreazione, siano argomenti cari all'intimità dell'esistenza pavesiana: quel pericolo di autobiografismo di cui era stata svalutata l'importanza ai fatti dei moduli strutturali poetici torna qui invece come un imperativo positivo, nella misura in cui la poetica pavesiana è, in buona parte, il frutto del suo tramestio biografico ed intimo, dei suoi desideri più profondi e dolorosi, quello ad esempio di voler avere un figlio ma di non riuscire a trovare la compagna e, soprattutto, il timore non avere la possibilità di poterlo comunque generare. Per questo il personaggio del piccolo Dino è descritto con un linguaggio che sfiora la tenerezza, se si tiene a mente che forse, nell'immaginazione di quel bambino letterario, Pavese ha condensato il sogno del figlio che avrebbe voluto. Ora, all'interno dell'antica elegia il legame matrimoniale fa allergia al poeta, come osserva Paolo Fedeli⁷¹ nell'*Introduzione* al *liber* properziano: Properzio, infatti, cade nelle ire di Cinzia per averla tradita, per non aver saputo rispondere a quell'istanza di solidità coniugale. C'è però ancora una sotterranea e possibile interpretazione il cui vaso è da scoperchiare: se nell'elegia tibulliana si incontra il desiderio di un eterno legame con Delia,

benché lui a dispetto di Properzio celebri più di una donna nel proprio canzoniere, c'è da dire che questo sogno di eternità non traspare dalle righe properziane che paiono essere concentrate più su un *hic et nunc*, senza lo sguardo al futuro. Tuttavia, relativamente al discorso della virilità, si manifesta, sottile, la possibilità che il poeta non attenda al legame matrimoniale perché non se ne sente all'altezza, anche fisiologicamente: altrimenti perché i frutti posti sul grembo di Cinzia, in quella metafora erotica che è l'elegia 1, 3 di Properzio, dovrebbero cadere sul pavimento inospitale? Di fatto il tema dell'impotenza è un argomento molto sottile che si manifesta in diversi lati del prisma elegiaco, quindi non stupisce il fatto che anche questo possa essere un elemento condiviso da Pavese, che, infatti, nei ricordi giovanili nei panni di Corrado, racconta di aver abbandonato Cate⁷²:

Mi pareva di avere riaperto una stanza, un armadio dimenticati, e d'averci trovata dentro la vita di un altro, una vita futile, piena di rischi. Era questo che avevo scordato. Non tanto Cate, non i poveri piaceri di un tempo. Ma il giovane che viveva quei giorni, il giovane temerario che sfuggiva alle cose credendo che dovessero ancora accadere, ch'era già uomo e si guardava sempre intorno se la vita giungesse davvero, questo giovane mi sbalordiva. [...] Tutto pareva il ricordo di un paese lontano, di una vita agitata, che ci si chiede ripensandoci come abbiamo potuto gustarla e tradirla così.

Si è scelto di riportare questo estratto per le ultime parole che Corrado riferisce a sé stesso, nella relazione con la sua vita passata: «ci si chiede ripensandoci come abbiamo potuto gustarla e tradirla così». Pavese sente di aver tradito quella vita di giovane nella misura in cui non ne ha colto il battito vitale. Il verbo è anche allusivo al tradimento nei confronti di Cate, la donna amata, sedotta e abbandonata da lui che, in questa storia di grande illusione, se ne pente amaramente: si tratta ancora una volta di una sfaccettatura, properziana, di quel *servitium amoris* per cui il poeta, dopo aver commesso la colpa, riguarda indietro al proprio errore e non può

far altro che piangere per ciò che non ha creato. Ed è lo stesso pentimento di Corrado che racconta⁷³:

L'idea di esserle legato, di doverle qualcosa, per esempio del tempo, mi pesava ogni volta. Una sera, sotto i portici, la tenevo a braccetto e volevo che salisse nella mia stanza. La pregai di venire, scherzai, feci il buffone. -Non ti mangio- le dissi. Non voleva saperne. -Non ti mangio-. Quella *testarda ritrosia* mi scottava. -Poi andremo al cinema, -le dissi ridendo-. Ho dei soldi. E lei imbronciata: -Non vengo con te per soldi. -Ma io sì, - le dissi in faccia, - vengo con te per stare a letto-. Ci guardammo indignati, rossi in faccia tutti e due. Sentii più tardi la vergogna, credo che in seguito da solo avrei pianto di rabbia [...]. Cate piangeva, le scendevano le lacrime. Da quella sera non la vidi più.

L'elemento notturno, il soggetto del ragazzo scavezzacollo, la donna tradita e ferita paiono ricordare il quadretto, riassunto, che caratterizza l'elegia 1, 3 di Propertio, quella in cui si diffonde l'improprio di lei verso il suo amante traditore. Lì il poeta rimpiange di esser stato preso dall'ebbrezza del vino, rimpiange il fatto di aver suscitato le ire della propria amata, la dea da placare, e quindi di aver approfondito la rottura. Il sentore del rimorso è qui altrettanto manifesto: Corrado si pente di esser stato così villano ma soprattutto per aver perso forse l'amore che lo togliesse da quella inesorabile solitudine. A questo è da ancorare il senso di meschinità, il rimorso poi di non riuscire a fare attivamente politica e a combattere da qualche parte per il suo disperato destino. Quindi l'ira della donna, lo sdegno, che si consuma anche tra le pagine del romanzo⁷⁴:

Sei come un ragazzo, un ragazzo superbo. Di quei ragazzi che se gli tocca una disgrazia, gli manca qualcosa, ma loro non vogliono che sia detta, che si sappia che soffrono. Per questo mi fai pena. Quando parli con gli altri sei sempre cattivo, maligno. Tu hai paura, Corrado.

La sua inettitudine, la debolezza malcelata, sono caratteristiche che non fanno che allontanare Cate, il cui rapporto non può risolversi, simbolicamente, che in quella icastica, e forse crudele, frase: «Per

questo mi fai pena». Scrive a proposito di queste righe Lajolo⁷⁵ che di fronte a queste parole si può ritenere di essere maggiormente calati nella vita di Pavese che di fronte alle pagine de *Il mestiere di vivere*: qui il suo dramma e la sua disperazione sono scevri da ogni riflessione letteraria. Mentre gli altri andranno a combattere, poi, Corrado cercherà la salvezza nella fuga: il tradimento dell'impotenza vincerà sull'obbligo morale e sulla fedeltà; la fuga nella solitudine fredda qualsiasi impulso verso il contatto umano. Ma il suo rimorso, come quello vissuto realmente per Cinanni, Ginzburg, Capriolo, si fa impietoso nella chiusura del romanzo⁷⁶:

Perché la salvezza sia toccata a me e non a Gallo, non a Tono, non a Cate, non so. Forse perché devo soffrire dell'altro? Perché sono il più inutile e non merito nulla, nemmeno un castigo? [...] Essere vivo per caso non mi soddisfa e non mi basta.

Racconta Lajolo⁷⁷, a proposito del ritorno di Pavese a Torino, che fu come prolungare la storia di Corrado: buona parte dei suoi amici erano caduti in guerra e quell'onda di gioia che prese tutti per la fine della guerra non fece altro che isolarlo ancora di più. Un senso di angoscia e di rimorso profondo rese Pavese più chiuso e più silenzioso che mai: sfuggì i vecchi amici al suo ritorno e dopo la «reclusione tra le colline» tentò di imporsi la reclusione nella libera città.

L'elegia del ritorno: *La luna e i falò*

Con *La luna e i falò* ci si colloca nell'ultimo anno di vita di Pavese: il romanzo par configurarsi come l'addio ai suoi luoghi, ai suoi ricordi, ai suoi temi, con gioie e sofferenze. *La luna e i falò* si caratterizza come un *Canzoniere* prosastico e narrativo per cui Gian Luigi Beccaria appunta, nell'*Introduzione* al testo⁷⁸, che in questo romanzo il registro lirico dell'evocazione si fonde con quello della narrazione dei fatti. I capitoli vengono montati, infatti, come segmenti autonomi di narrazione; brevi frammenti che racchiudono una situazione

narrativa in sé conclusa: un «canzoniere in prosa diviso in canti»⁷⁹. Da notare gli attacchi di alcuni capitoli che non trovano raccordo tra di loro e si configurano come una maglia larga di ricordi che giungono alla mente: Pavese recupera quell'idea, adoperata in *Lavorare stanca*, di iniziare i capitoli con le congiunzioni avversative o temporali, già care alla sintassi passata. Si veda, ad esempio, l'inizio del primo capitolo, «c'è una ragione per cui»: la risposta ad un interrogativo muto; oppure l'inizio del ventitreesimo capitolo, che il poeta inizia, senza continuità, con il capitolo precedente: «Poi veniva la stagione»; si guardi poi al capitolo diciotto, che inizia con la congiunzione avversativa, che pare voler agganciare un discorso forse interrotto: «Ma lavoravo la mia parte»; infine un esempio di inizio *ex abrupto*, quello del capitolo quattordici: «Pareva destino». Insomma, si tratta di un'abitudine compositiva che Pavese ha elaborato in *Lavorare stanca*⁸⁰ e che ha raccontato provenirgli da quella cantilena⁸¹, da quel mugolare (in cui trova la sua regola) nel momento stesso in cui avverte l'inappagamento lirico di fronte al capriccio offertogli dal verso libero e l'inadeguatezza nei rispetti del verso whitmaniano che «molto invece ammiravo e temevo. [...] Mi mancava il temperamento ed il fiato per servirmene»⁸². Quella cantilena avrebbe procurato un verso che Pavese avrebbe raccontato aver sempre poi risuonato nella sua mente: il distico⁸³ dei *Mari del sud*.

Tornando al romanzo, già in questo aspetto strutturale, così come era presente in *Lavorare stanca*, esiste una memoria metrica classica, se non elegiaca (soprattutto per quel che riguarda gli incipit *ex abrupto*), di cui appunto si è parlato. Ad ogni modo, un altro punto di convergenza sta nell'utilizzo del presente indicativo, che, nel connubio tra memoria e realtà che è *La luna e i falò*, permette di mostrare, agli occhi del lettore e dello scrittore stesso, le cose passate come se stessero accadendo in quel momento. La dicitura che la critica era solita dare ai libri di Tibullo e Propertio, *Canzoniere*, non mirava ad esplicitarne la genericità, ma, con in mente l'esperienza petrarchesca, per cui *Canzoniere* inquadrava un'esperienza lirico-narrativa, quella dicitura sottendeva un percorso a ritroso, con lo

sguardo rivolto all'indietro, quel ritorno sull'esperienza passata e conclusa, composta di attimi di gioia e abissi di disperazione. La costruzione narrativa alla base dei vagheggiamenti che sovvenivano alla mente di Tibullo conteneva in fermento quell'originario seme, letterario e poetico, che aveva cambiato il modo di comporre poesia, soprattutto nella misura in cui Ovidio aveva colto quel fermento lirico e lo aveva reso ancora più elastico. Se è possibile considerare *La luna e i falò* come strutturato sulla base di piccoli ricordi atti a completare e a richiamare a raccolta tutto il quadro dell'esperienza del poeta, con gioia, dolori, affetti, amori, paesaggi e filosofie, allora forse, dopo tutto, non si è così lontani dal vero nel dire che questo ultimo piccolo *Canzoniere* paveseiano si configuri come erede di quella antica tradizione, in una sua forma completamente nuova, eppure così antica ed originaria. *La luna e i falò* si caratterizza come il recupero dei *fragmenta* dell'esistenza. Come osserva Maria Sticco⁸⁴:

La poesia domina là dove i ricordi si susseguono con la coerenza e l'incoerenza della memoria spontanea, senza commento. La commozione è trattenuta nella frase breve a denti stretti, perché intrisa di amara dolcezza. Per lo più la semplice enumerazione di persone e cose viste, di lavori fatti e ore vissute scandisce la poesia del rimpianto in coordinate brevi come versi. [...] La nota più poetica del romanzo è georgico-elegiaca.

È forse per questo che *La luna e i falò* si apre col discorso sull'infanzia, sulle anonime origini del protagonista, che, come lo scrittore, sa di non appartenere, eppure fatica a nascondere il sentimento per le cose che gli sono state care:

C'è una ragione perché sono *tornato* in questo paese, *qui* e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so [...]. *Chi può dire di che carne sono fatto?* [...] Così questo paese, dove *non* sono nato, ho creduto per molto tempo che fosse tutto il mondo⁸⁵.

Lo scrittore attacca il racconto come fosse in debito di risposta

a qualche anonima e muta domanda. La seconda parola chiave, *tornato*, conserva invece quel modo di far capire subito al lettore di cosa si andrà a parlare: il ritorno perché «c'è una ragione se sono tornato qui». Con questo modo un po' disseminato tra le altre parole, un po' nascosto tra le riflessioni verbali che dilungano le frasi, Pavese sta chiudendo il suo cerchio, vuol comunicare al lettore di esser tornato: tornato al punto zero per vedere tutto ciò che ha vissuto, per l'ultima volta. Ed è questa modalità incipitaria così comunicativa a rievocare quel modo elegiaco con cui il componimento veniva aperto con la parola chiave che permetteva poi al lettore di ritrovarsi. Si impone poi, come altro nucleo chiave, la condizione di solitudine e straniamento: il protagonista non è nato in quella terra, non sa dov'è nato e la sua domanda esistenziale si pone come una stele di marmo: «Chi può dire di che carne sono fatto?». Il senso di non appartenenza, questa inconciliabilità originaria tra il protagonista ed ogni luogo del mondo in cui andrà e si sentirà estraneo, barbaro, è originaria, irreversibile: Pavese, tra le parole di Anguilla, sta fissando quella condizione esistenziale universale per cui «scenderemo nel gorgo muti». Scrive in proposito Lajolo⁸⁶:

Tornato all'origine della sua vita solitaria non può che ritrovarsi in un bastardo. È soltanto amara ironia o consapevolezza tremenda del suo tragico destino fino dalla culla? Egli, comunque, vuole far sapere che è nato solo, come un bastardo, senza parenti, senza una casa, offerto come un animale a quella famiglia che lo alleva perché percepisce denaro.

Eppure, il senso nostalgico verso quei luoghi che comunque sono stati benevoli col protagonista ha la meglio su un cinismo combattivo che ha dato tinta iniziale al testo: «Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via», perché una casa è il luogo da cui potersi allontanare e a cui finalmente poter ritornare. Il sacramento tibulliano per il focolare domestico trova spazio in questo forte desiderio di appartenenza ad un luogo, una stasi che consente di combattere quella condizione originaria dell'essere soli

per sapere che «nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti». Alla gioia dei primi incontri si sostituisce però l'amaro dell'illusione perduta, la coscienza di una tragica maturità: questa progressione narrativa verso la perdita delle aspettative, rovinosa e veloce a correre incontro alla disperazione, in quel *discidium* tra ciò che è stato e ciò che più non è, è un altro importante lato che la composizione pavesiana condivide con i Canzonieri d'amore: perché? Non è certo l'amore il tema di *La luna e i falò*, è vero, ma se ci si astrae solo per un momento dal contenuto e si pensa al modulo poetico si potrà notare che al fondo della rottura della antica relazione amorosa c'è lo strappo di un idillio, di una condizione di felicità che porta il poeta a discriminare tra ciò che è stato e ciò che non sarà più. Se è vero, come scriveva Coleridge, che «elegy presents everything as lost and gone, or absent and future»⁸⁷, allora quella consapevolezza del perduto e del passato sui cui posa la *reflective mind* elegiaca è coerente e calzante con quella mente riflessiva di Anguilla / Pavese, per cui tutto è ormai passato. Pavese confessa questi sentimenti quando accompagna il piccolo Cinto al Valino: «Cos'avrei dato per vedere ancora il mondo con gli occhi di Cinto, ricominciare in Gaminella come lui [...]. Adesso a pensarci rimpiangevo quei tempi, avrei voluto ritrovarmici»⁸⁸. Appena ci si inoltra nella vicenda del romanzo tutto assume la forma di uno scheletro, la cui polpa è solo quella che fuoriesce dai ricordi dell'Ulisse ritornato. Ricorda con parole commosse Lajolo⁸⁹:

Sa che lo attende la morte. Per questo ha voluto che il suo ultimo libro fosse il libro di Santo Stefano. Là è nato, là è tornato a dare l'addio prima di morire. *La luna e i falò* riapre e conclude per sempre l'eterno dialogo che Pavese ha aperto con sé stesso, con la natura, e con il mondo fin dagli anni della fanciullezza. Dialogo tra fedeltà e tradimento, tra l'impegno di vivere da uomo e il suo decadere nella disperante certezza di non esserne capace, tra l'amore e l'abbandono, tra la città e la campagna, tra la luna e i falò.

Ancora una volta poi quell'originario confronto e conflitto: il *dives* ed il poeta, l'uomo forte e il contadino sciancato, Nuto e Cinto, Nuto e Anguilla. Torna anche questo motivo, legato alla virilità, per cui i due personaggi in cui Pavese riflette l'idea della vita sono l'uomo forte e l'uomo debole: a Nuto egli guarda sempre con ammirazione, ne subisce il fascino, è ciò che vorrebbe essere ma non è. L'uomo che sa fare politica perché conosce il perché delle cose, perché ha la lungimiranza di chi è sicuro di compiere buone azioni nel mondo e di riceverne il giusto compenso. Nuto è il ragazzo diventato uomo, rimasto fedele alla terra, con tutte le risposte ai perché dell'esistenza. Nuto è l'uomo che è rimasto fedele a sé stesso, sempre uguale, da partigiano e poi da comunista. Il miraggio del *dives* per il poeta elegiaco ed il miraggio irraggiungibile di Pavese. Cos'è lui in tutto questo? L'emarginato, lo scappato, il bastardo, sfiduciato in sé stesso e nel mondo: la virilità contro l'impotenza, un binomio ossessivo perpetrato. È nel massacro di Santa e in quello strappo che non conclude il romanzo, è senza salutare che Pavese profetizza la propria fine nella fine della donna: per questo *La luna e i falò* si configura come un'elegia narrativa, perché è il canto funebre che Pavese canta a sé stesso prima di partire. Già sa di voler morire e con quest'ultimo romanzo cede all'impulso di cullarsi in quei ricordi che gli sono stati cari e che pure lo hanno distrutto. Poi l'impetoso strappo finale: «A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto di un falò»⁹⁰. Tutto finisce nella cenere del falò, il suo falò, quindi l'addio muto è a tutto: alle speranze, alle colline, al Nuto che non è stato e alla vita. Ricorda Davide Lajolo⁹¹, a proposito dei giorni che seguirono la pubblicazione di *La luna e i falò*, che Pavese rimase come «un fucile sparato». Più deluso, più triste, più vuoto di come si era sentito sempre, dopo ogni fatica creativa. È per questo che il *Mestiere di vivere* si conclude il 18 agosto 1950, a 9 giorni dal "gesto" con questa frase: «Tutto questo fa schifo. Non parole. Un gesto. Non scriverò più»⁹². La scrittura è il sangue dell'illusione, lì dove il corpo viene a mancare. Ne consegue che il gesto di scrivere è gesto vitale per eccellenza. Ed è su questa illusione che egli ha saputo resistere.

Finito l'inchiostro, però, la situazione cade velocemente verso l'oscurità: la negazione della scrittura che precede, in un percorso inverso e chiastico, la negazione del corpo. Scrittura-donna-uomo-scrittura: il colpo che viene da dentro non è più attutito dalla gabbia di riparo, tutto viene scompaginato e l'unica soluzione è cancellare tutto. In questo senso, proprio in virtù della mistura di amore e letteratura, Pavese lascia che lo scrittore muoia prima dell'uomo, e così il suo diario si infrangerà sul muro dell'eterno silenzio. Ecco, quindi, la chiusura del cerchio: la conclusione.

Conclusioni finali

Per tornare e chiudere il ragionamento con i termini epistemologici di Gadamer, si può agevolmente inquadrare Cesare Pavese come l'*interprete* di una dimensione, quella elegiaca, di cui non ha potuto, perché impossibile, ricostruire gli orizzonti storici, ma che ha fatto rivivere attraverso di sé, attraverso il suo spirito, il suo distico, le sue parole: una poesia, quella elegiaca, fortemente flessibile, pronta ad accogliere e trasformare forme e contenuti per dar luogo ad un momento lirico personalissimo ed unico. E se un possibile problema lo costituisce quel segno di demarcazione che la critica ha inteso tracciare tra la fine dell'io biografico e l'inizio dell'io poetico, ponendo quindi il timore di un'ermeneutica lasciva o ingenua, esso ha smesso di essere un cruccio perché non interessante ai fini della ricerca: gli elegiaci hanno creato un proprio micro-universo aperto dei cui tratti topologici potessero usufruire i poeti a venire, nel modo in cui avessero bisogno. Capire il gesto poetico è stato dirimente ai fini di un lavoro che è voluto uscire dalla sola ricerca testuale ed addentrarsi nella teoria strutturale della letteratura andando a capire quanto i comportamenti degli autori, linguistici, contenutistici, umani, rivelino verità molto più cogenti, autonome, rispetto a quelle verità che essi stessi vogliono far credere. Così se è vero che Tibullo ha dato vita al linguaggio, oltre che del suo idillio naturale, della propria intimità, creando dei moduli espressivi e contenutistici che sono stati riscontrati nel

sogno pavesiano, Properzio, dal canto suo, ha regolato l'espressione del tormento amoroso, del *furor*, creando per questo sentimento e favorendo a sé stesso una dimensione in cui poterlo esprimere: il proprio isolamento. Infine Ovidio, che con la sua esperienza d'esilio plasma quella materia originaria astraendone lo scheletro, sempre uguale, riempiendolo di contenuti nuovi, i suoi. Ovidio ha per questo fortificato, fuori dal contenuto amoroso, il momento elegiaco come attimo riflessivo contestualizzato nella solitudine del proprio spirito: una solitudine ancestrale, insuperabile, determinata da una irreversibile incomunicabilità con *l'alter*. Ovidio ha diretto la condizione dell'amante verso la più universale condizione del *miser*, che può celarsi in ciascuno scrittore o essere umano: ha fatto questo trasformando gli agenti e gli elementi costitutivi dell'antica elegia, mutando la *domina* nel *dives*, trasformando la solitudine determinata da questa nell'isolamento creato dall'imperatore ma assunto a spazio ancestrale della condizione dell'uomo, cambiando la condizione del poeta appartato in quella dello straniero ed incompreso. Interessante quindi notare quanto, a proposito della funzione lettore/interprete Pavese, la sua inclinazione caratteriale lo avvicinasse agli elegiaci, nella sua vita vera, e quanto lo allontanasse da quei modelli che egli diceva e voleva fossero i suoi riferimenti. Il poeta non fa altro che deplorare e svincolarsi dalla poesia come sfogo, lamento, ma poi, come scrive nel diario, la sua anima disperata non può far diversamente che utilizzare la poesia come momento di lamentazione recuperando tutti quei moduli linguistici e stilistici che si erano visti esser cari all'elegia. Importante allora, alla fine di tutto, avere coscienza di non trincerarsi in schemi e moduli precostituiti, in regole fisse e patti di verità perché la poesia è un continuo dialogo umano, composto di toni concordi e di litigi, di identificazioni e rifiuti, è una comunicazione senza quei filtri che non si deve avere voglia di pretendere ed imporre. Questo è stato allora cercare di capire il problema elegiaco: percepire le onde di una comunicazione, prima di tutto, intimamente, perché così pensata e voluta all'origine, umana.

Note

1 Considerato, difatti, tra i maggiori esponenti dell'ermeneutica filosofica grazie alla sua opera più significativa, *Verità e metodo (Wahrheit und Methode, 1960)*.

2 Il nodo problematico intrinseco al concetto di intertestualità -nella misura in cui riscrivere la parola d'altri è sì l'unico modo per cominciare a scrivere, ma ciò può trasformarsi in ostacolo se il fascino della parola altrui arriva a inibire la possibilità di una parola propria- viene sciolto dalla linguista Julia Kristeva (1966), che ha saputo risolvere la perplessità relativa all'antinomia, proprio nell'intendersi, l'intertestualità, cosciente dialettica tra «la necessità di ripresa e la necessità di liberarsi della stessa» (POLACCO 2015: 7).

3 In questo senso occorre ricordare il significato di *Anatomy of Criticism: Four Essays* (1957), del critico letterario canadese Herman Northrop Frye, opera per la quale Ezio Raimondi (1970: 82) ricorda che è dalla logica costitutiva di questa stessa che può comprendersi cosa si intenda per sistema letterario unitario.

4 PAVESE 1940, 170-171.

5 GUGLIELMINETTI, NAY (a cura di) 2000, 170. Le citazioni da *Il mestiere di vivere* avverranno sempre da questa edizione.

6 L'utilizzo del corsivo è proprio dell'autore dell'articolo.

7 Con istintività testuale chi scrive intende riferirsi al dato emerso dalla ricerca filologica di Antonio Sichera sulle carte pavesiane. Lo studioso pone in risalto, lo si vedrà, sottolineature, appunti, chiose a margine, note dal carattere grandemente istintivo che, in quello che è il generale lavoro di annotazione del testo, non paiono appunto rientrare nella prassi dello strumento di studio (quindi semplici sottolineature di attenzione), ma sembrano piuttosto configurarsi come attimo di profonda sintesi riflessiva che allega al processo di evidenziazione un più acuto avvertire poetico e, soprattutto, psicologico.

8 SICHERA 2013, 12.

9 *Ibidem*.

10 *Ivi*, 12-13.

11 *Ibidem*.

12 SCARPA (a cura di) 2000. La citazione delle *Poesie* avverrà sempre da questa edizione.

13 STELLA 1966, 109.

14 LENZ, GALINSKY (a cura di) 1973, trad. it. CANALI. La citazione avverrà sempre da questa edizione.

15 SANTAGATA (a cura di) 2014.

16 *Ibidem*.

17 SANTAGATA (a cura di) 2014, 93.

18 Relativamente al rapporto che Petrarca instaura con l'elegia risultano ancora essenziali le parole di Marco Santagata contenute nell'*Introduzione ai Rerum Vulgarium Fragmenta* (2015: 74): «Petrarca conosceva dei libri che su di lui esercitavano un fascino particolare: le raccolte classiche di carmina.

[...] L'organizzazione dei testi per libri, la compattezza degli esordi, la stessa tenuta dimostrata nel corso di una plurisecolare trasmissione conferivano a loro un forte carattere unitario. Erano questi i veri libri nati dall'assemblaggio di componenti autonomi e a loro preesistenti, ed è naturale che il classicista Petrarca guardasse a loro per il suo progetto di raccolta».

19 GIUNTA *et al.* (a cura di) 2015.

20 CAVALIERE 2007, 125.

21 *Ibidem.*

22 *Ivi*, 127.

23 MONDO (a cura di) 1966, 44. La citazione delle *Lettere* avverrà sempre da questa edizione.

24 STELLA 1969, 28.

25 *Ivi*, 112.

26 MASOERO 1993, 65.

27 CONTE 2015, 283.

28 STELLA 1969, 21.

29 PAVESE 1950, 393.

30 PAVESE 1923, 174.

31 CAVALIERE 2007, 113.

32 Scrive Vittorio Stella (1969: 23) che la disperazione si pone come, essa medesima, essenza e totalità di quella vita che non si vuole più vivere. Conta, dunque, più della congettura di una vita che si affermi e si lanci oltre sé stessa, sparendo, quella ove si stringe in un nodo drammatico la volontà d'essere con la volontà di morire. La tensione al fondamento ontologico-esistenziale va diretta verso un destino di solitudine e si risolve in esso.

33 COLERIDGE 1835, 268.

34 PIETRALUNGA 1997, VIII.

35 L'appunto di Pavese contenuto in APX 70, cc. 30v e 31r, è riportato da Mark Pietralunga in *Introduzione al Prometeo slegato* di Percy Bysshe Shelley tradotto da Cesare Pavese.

36 Mark Pietralunga, in quelle stesse pagine introduttive, ricorda come Pavese giudichi l'elegia carducciana il miglior esempio lirico dell'autore italiano, proprio in quell'alternarsi di stati d'animo contrastanti: il critico intende rimarcare il rilievo, lo spazio che la letteratura del dolore occupa nella capacità creativa di Cesare Pavese.

37 ANDRÉ (a cura di) 1968, trad. it. MAZZANTI. La citazione avverrà sempre da questa edizione.

38 PAVESE 1935, 435 (lettera del giorno 11 settembre).

39 LAJOLO 2020, 29.

40 SCARPA (a cura di) 2000, 149.

41 STELLA 1969, 47.

42 DE VIVO 1992, 258.

43 VEYNE 1985, 7.

44 SEGRE 2000, XXIII.

45 LAJOLO 2020, 341.

- 46 *Ibidem*.
- 47 LENZ, GALINSKY (a cura di) 1973, trad. it. CANALI. La citazione avverrà sempre da questa edizione.
- 48 LAJOLO 2020, 380.
- 49 GIGLIUCCI 2020, 60.
- 50 *Ivi*, 347.
- 51 PAVESE 1948, 2.
- 52 SCARPA (a cura di) 2000, XI.
- 53 *Ibidem*.
- 54 PAVESE 1948, 5.
- 55 *Ivi*, 1.
- 56 TIB. *eleg.* 1, 1, 5-6.
- 57 *Ivi*, 43-44.
- 58 PAVESE 1948, 1.
- 59 *Ivi*, 3.
- 60 BASILE 2003, 195
- 61 *Ibidem*.
- 62 *Ivi*, 196.
- 63 BASILE 1974, 507.
- 64 VITACOLONNA 2012, 179.
- 65 BASILE 2003, 182.
- 66 *Ivi*, 188.
- 67 PAVESE 1948, 5.
- 68 TIB. *eleg.* 1, 6, 61-65.
- 69 PAVESE 1948, 5.
- 70 LAJOLO 2020, 350.
- 71 FEDELI 2019, 15.
- 72 PAVESE 1948, 9.
- 73 *Ivi*, 11.
- 74 PAVESE 1948, 31.
- 75 LAJOLO 2020, 352.
- 76 *Ivi*, 95.
- 77 LAJOLO 2020, 385.
- 78 BECCARIA 2019, II.
- 79 *Ibidem*.
- 80 MASOERO, COLETTI (a cura di) 1998.
- 81 A proposito della componente classica alla base del verso di *Lavorare stanca* si esprime Alberto Bertoni nell'*Introduzione* dell'opera da lui curata (2021: 10): «un verso non più sillabico-accentuativo ma fondato su quattro tempi accentuali forti che demolisce il mito della nostra tradizione endecasillabica. Ed è un verso che si fonda su una somma di piedi anapestici (breve breve lunga, cioè atona atona tonica) che -in qualche caso, ma non sempre- si conclude in un doppio settenario, edificando una costellazione di ipometrie da sinalefe, che abbastanza di frequente sfocia nel tredecasillabo».
- 82 PAVESE 1940, 127.

83 Marziano Guglielminetti tiene invece maggiormente a sottolineare la preponderanza della componente classica che caratterizza il verso della raccolta e che soprattutto la allontana da Walt Whitman (1998: 32): «Se mai ha giocato in Pavese la volontà di scrivere il suo poema sull'uomo moderno, pari a quello di Whitman, di sicuro l'esito è abbastanza diverso, innanzitutto per una ragione ideologica forte. [...] L'avere, poi, Pavese cavato dal verso di Whitman il modello per il suo esclude la presenza, dominante invece, di una componente classica, sulla quale ci si trova più facilmente d'accordo. Il verso lungo di Pavese, conquistato, come lui stesso racconta introducendo la seconda edizione di *Lavorare stanca*, sin da *I mari del Sud*, risulta difatti di natura anapestica».

84 STICCO 1953, 161.

85 PAVESE 1950, 1.

86 LAJOLO 2020, 411.

87 COLERIDGE 1835, 268.

88 PAVESE 1950, 116.

89 LAJOLO 2020, 411.

90 PAVESE 1950, 194.

91 Ivi, 414.

92 Ivi, 400.

Bibliografia consultata

BASILE 1974 = B. Basile, *La "finestra" di Pavese. Analisi di un'immagine ossessiva*, in *Lingua e Stile*, IX, 3, 1974, 503-518.

BASILE 2003 = B. Basile, *La finestra socchiusa. Ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Roma, Salerno Editrice, 2003.

BECCARIA (a cura di) 2019 = G. L. Beccaria (a cura di), C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2019.

BERTONI (a cura di) 2021 = A. Bertoni (a cura di), C. Pavese, *Lavorare stanca*, Latiano, Interno Novecento, 2021.

BELVISO *et al.* 2020 = F. Belviso, L. Mondo, A. d'Orsi, *Il Taccuino segreto*, Torino, Nino Aragno Editore, 2020.

CANALI (a cura di) 2018 = L. Canali (a cura di), Tibullo, *Elegie*, Milano, Bur Rizzoli, 2018.

CANALI (a cura di) 2019 = L. Canali (a cura di), Properzio, *Elegie*, Milano, Bur Rizzoli, 2019.

CAPUTO 2004 = R. Caputo, *Nel mio stil frale. Saggi di lettura intorno all'opera di Francesco Petrarca (Petrarca e Properzio «che d'amor cantaro fervidamente»)*, Roma, Ulisse Editrice, 2004.

CATANZARO, SANTUCCI 1985 = G. Catanzaro, F. Santucci, *Atti del convegno*

internazionale di studi properziani, Bimillenario della morte di Properzio, Accademia properziana del Subasio (centro studi poesia latina in distici elegiaci), Assisi, Acc.a Properziana, 2004.

CATANZARO, SANTUCCI 1992 = G. Catanzaro, F. Santucci, *Atti del convegno internazionale, La poesia cristiana in distici elegiaci, Accademia properziana del Subasio (centro studi poesia latina in distici elegiaci)*, Assisi, Acc.a Properziana, 1992.

CAVALIERE 2007 = <http://amsdottorato.unibo.it/33/1/TESI.pdf>.

COLERIDGE 1835 = S. T. Coleridge, *Specimens of the Table Talk of the late Samuel Taylor Coleridge*, volume 2, New York, Harper & Brothers, 1835.

CONTE 2005 = G. B. Conte, *Letteratura latina*, Firenze, Le Monnier, 2005.

DE VIVO 1992 = A. De Vivo, *L'incipit elegiaco della Consolatio boeziana in Vichiana. Rassegna di studi filologici e storici*, Pisa, Fabrizio Serra editore, vol. 3, 1992, 179-188.

DELLA CORTE (a cura di) 1980 = F. Della Corte (a cura di), Tibullo, *Le elegie*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla / Arnoldo Mondadori Editore, 1980.

D'ELIA 1954 = S. D'Elia, *Tibullo e Properzio*, Napoli, L'arte tipografica, 1954.

DI PIETRANTONIO (a cura di) 2020 = D. Di Pietrantonio (a cura di), C. Pavese, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 2020.

DUGHERA 1992 = A. Dughera, *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni editore, 1992.

FEDELI 2019 = P. Fedeli, introduzione a Properzio, *Elegie*, Milano, Bur Rizzoli, 2019, 5-32.

FORMICOLA 2016 = C. Formicola, *Elegia lieta, elegia triste: poesia dell'esclusione*, con un'appendice sulla traduzione, Napoli, Loffredo, 2016.

FRYE 1957 = N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it., Torino, Einaudi, 2000.

GADAMER 1960 = H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, ed. it., Milano, Bompiani, 1960.

GIGLIUCCI 2020 = R. Gigliucci, *I grandi della letteratura italiana (Pavese)*, Milano, Mondadori, 2020.

GIUNTA *et. al.* (a cura di) 2015 = C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni (a cura di), D. Alighieri, *Opere (Rime, Vita Nova, De vulgari eloquentia)*, Milano, Mondadori, 2015.

GUGLIELMINETTI, NAY (a cura di) 2000 = M. Guglielminetti, L. Nay (a cura di), C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000.

GUGLIELMINETTI (a cura di) 1998 = M. Guglielminetti (a cura di), C. Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1998.

KRISTEVA 1966 = J. Kristeva, *Word, Dialogue and Novel*, New York, New York Columbia University Press, 1966.

LAJOLO 2020 = D. Lajolo, *Il «vizio assurdo», storia di Cesare Pavese*, Roma, Edizioni minimum fax, 2020.

LA PENNA 1984 = A. La Penna, *L'elegia di Tibullo come meditazione lirica* in Tibullo, *Elegie*, Milano, Bur Rizzoli, 2018, 5-72, già in AA. VV., *Atti del convegno internazionale di studi su Albio Tibullo (Roma, Palestrina, 10-13 maggio 1984)*, Roma, Centro di studi ciceroniani, 1986, 89-140.

LA PENNA 1977 = A. La Penna, *L'integrazione difficile (un profilo di Properzio)*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1977.

MASOERO 1993 = M. Masoero, *Pavese, poeta dell'angoscia*, in *Bollettino del Centro Studi Cesare Pavese*, Fondazione Cesare Pavese, Santo Stefano Belbo, vol. I, 1993, 62-69.

MAZZANTI, BONVICINI (a cura di) 1991 = R. Mazzanti, M. Bonvicini (a cura di), Ovidio, *Tristia*, Milano, Garzanti, 1991.

MONDO (a cura di) 1966 = L. Mondo (a cura di), C. Pavese, *Lettere*, Torino, Einaudi, 1966.

MUZZIOLI 1994 = F. Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci, 1994.

PASQUAZI 1985 = S. Pasquazi, *Atti del convegno internazionale di studi properziani, Properzio nella letteratura italiana, Accademia properziana del Subasio (centro studi poesia latina in distici elegiaci)*, Assisi, Acc.a Properziana, 1985.

PAVESE 1935 = C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1935.

PAVESE 1940 = C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 1952.

PAVESE 1948 = C. Pavese, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 1948.

PAVESE 1950 = C. Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.

PIETRALUNGA (a cura di) 1997 = M. Pietralunga (a cura di), P. B. Shelley, *Prometeo slegato*, trad. it. di C. Pavese, Torino, Einaudi, 1997.

POLACCO 2015 = M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma, Laterza, 2015.

RAIMONDI 1969 = E. Raimondi, *La critica simbolica*, in *The Italian Issue*, 84 (1), 1969, 1-15.

RIGO 2017 = P. Rigo, *Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema*, in *Arzanà*, 19, 2017, 55-77.

RIPOSATI 1945 = B. Riposati, *Introduzione allo studio di Tibullo*, Milano, Marzorati, 1945.

SANTAGATA (a cura di) 2014 = M. Santagata (a cura di), F. Petrarca, *Canzoniere*, Milano, Mondadori, 2014.

SCARPA (a cura di) 2000 = T. Scarpa (a cura di), C. Pavese, *Poesie*, Torino, Einaudi, 2000.

SEGRE 2000 = C. Segre, introduzione a Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2000, 5-30.

SICHERA 2013 = A. Sicherà, *C'è Petrarca in Pavese? Dalle note alle rime, al petrarchismo di Verrà la morte* in *Rivista di letteratura italiana*, 9-22, 2013.

STELLA 1966 = V. Stella, *Elegia tragica e rivolta (Sul pensiero di Cesare Pavese)*, in *Il Cannocchiale*, nn. 4-6, 1966, 107-130.

STELLA 1969 = V. Stella, *L'elegia tragica di Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1969.

STICCO 1953 = M. Sticco, *La luna e i falò*, in EAD., *Il romanzo italiano contemporaneo 1920-1950*, Milano, Vita e Pensiero, 1953.

THORSEN 2013 = T. S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

TONDO 1988 = M. Tondo, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Milano, Ugo Mursia Editore, 1988.

VENTURI 1967 = G. Venturi, *Cesare Pavese*, in *Belfagor*, 22 (4), 1967, 431-454.

VITACOLONNA 2012 = L. Vitacolonna, *Analisi di una lirica pavesiana: La notte*, *Quaderns d'Italia*, n. 17, 2012, 171-180.