

GIOVANNA BATTAGLINO

*Le dialettiche pavesiane del secessus nella campagna: le Langhe come angulus vagheggiato,
tra realtà concreta e trasfigurazione mitica nella prima ricerca poetica e narrativa di Pavese*

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIOVANNA BATTAGLINO

Le dialettiche pavesiane del secessus nella campagna: le Langhe come angulus vagheggiato, tra realtà concreta e trasfigurazione mitica nella prima ricerca poetica e narrativa di Pavese

Il presente contributo si propone di indagare i primordi della costruzione della *rusticitas pavesiana*. Attraverso la disamina di alcune, significative liriche di *Lavorare stanca* e di rilevanti passaggi di *Paesi tuoi*, il contributo cerca di mostrare come Pavese, pur mutuando scientemente alcuni elementi dalla tradizione sia greco-latina che italiana – tradizione di cui, d'altro canto, s'era 'nutrito' sin dalla fanciullezza – abbia elevato il secessus nella campagna a qualcosa di ben più importante di un semplice topos. La produzione di Pavese, a partire dalla sua prima ricerca poetica e narrativa, mostra quanto egli ami 'rileggere', contaminare e, sovente, capovolgere la classicità, re-interpretando tale secessus in campagna – che è quasi sempre una «città-in-campagna», per usare le sue parole – alla luce e della propria travagliata esperienza di vita e degli studi di etnologia. Ne risulta un rus 'composito', in bilico tra realismo e dimensione mitico-simbolica, che diviene una costante della sua intera produzione.

Introduzione. La campagna, da esperienza di vita-ricordo a tema della produzione letteraria

Difficilmente nelle biografie di Pavese manca il riferimento al fatto che «le difficoltà di inserirsi nella vita cittadina facevano sì che egli si rifugiasse, appena possibile, nell'ambiente contadino in cui era nato, nella ricerca della natura amica, dove fosse più facile la compensazione del fantasticare».¹ Certamente, la *sua* campagna – quella delle colline Langarole dove aveva trascorso l'infanzia e dove ritornava per le vacanze – dovette rappresentare per Pavese, sia nella realtà che nel ripensamento letterario, un *angulus* adatto a colmare il proprio desiderio di *refugium*. Ciò emerge in maniera molto chiara da una poesia giovanile, scritta a 17 anni (e datata al 4-5 settembre 1925):

O colli dove nacqui, sempre v'avrò nel cuore
distesi alla gran luce del meriggio d'estate,
silenziosi, coperti i larghi fianchi dei boschi,
dov'io, fanciullo ignaro, scorazzavo e già i primi
sogni mi tormentavano e struggimenti di gloria,
colli, oh colli ove nacqui, che svanite lontano,
oh sapessi io mai dire ciò che siete per me! [...]
Oh! Quando mi sovvengo di questi rapimenti
che chiuso in mezzo a voi m'ebbi, ancor sì fanciullo,
mi s'acqueta nell'anima ogni dubbio e confido.²

Ed ancora, in una lettera indirizzata al Professore Augusto Monti, un diciottenne Pavese scriveva: «Scribacchio e studio tutto il santo giorno e quando, preso dalla rabbia, scappo fuor di casa, ho intorno un giogo di colline, tutte boschi, ch'è una meraviglia vagabondarli».³

L'esperienza del confino a Brancaleone Calabro non poté che acuire questo legame: qui proprio il senso di sradicamento – quel sentirsi 'scentrato', come Berto in *Paesi tuoi* –, nonché il confronto con una campagna altra ed il vivo ricordo della propria senza dubbio contribuirono al convincimento che la propria ispirazione letteraria non potesse che avere come musa e madre la campagna piemontese.

¹ M. GUGLIELMINETTI – G. ZACCARIA, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana. Storia e Antologia della critica*, Firenze, Le Monnier, 1982, 2.

² C. PAVESE, *Le poesie* (A cura di M. MASOERO, introduzione di M. GUGLIELMINETTI), Torino, Einaudi, 2014 [1998], *Sfoghi* 15°, 168.

³ C. PAVESE, *Vita attraverso le lettere* (a cura di L. Mondo), Torino, Einaudi, 2008, Lettera ad Augusto Monti, Gaveno [Reagle, agosto 1926].

1. *Possibili fontes dalla tradizione classica ed italiana?*

Ma quella *tranquillitas* che dovevano fornirgli i brevi *nostoi* nelle Langhe non trovò mai diretto rispecchiamento letterario nelle sue opere, nelle quali non v'è spazio per una immagine perfetta, idilliaca, quieta, ordinata – in una parola, idealizzata – della campagna vista come *locus amoenus*, idea topica alla quale, invece, ci hanno abituato le numerose declinazioni del *secessus* nella campagna offerte dalla letteratura classica greco-latina (si pensi agli Idilli teocritei⁴, ad alcuni passaggi delle commedie aristofanee e menandree, a Lucrezio⁵, Tibullo, Orazio, Virgilio), nonché dal classicismo dell'Arcadia. Al contrario, come ha sottolineato Giusto Traina in un recente contributo, «per i parametri del classicista, il paesaggio rievocato da Pavese è un *locus horridus*»⁶, la cui genesi è molto complessa e, pur muovendo dalla viva esperienza personale, risente di una specifica visione (ed interpretazione) della classicità, nonché degli studi di etnologia, che Pavese cominciò a coltivare sin dal 1933.

*

Pavese è un grande conoscitore del mondo classico e il modo in cui la letteratura classica aveva 'letto' e rappresentato la campagna doveva aver senz'altro destato in lui una certa attenzione; ma la dimensione rurale dovette avere per Pavese un'importanza superiore a quella di un semplice interesse per un *topos* letterario. In data 3 giugno 1943 annota nel suo *Diario* queste parole: «il tuo è un classicismo rustico».⁷ L'espressione binomiale mi sembra pienamente chiarita da una successiva riflessione, datata al 7 novembre del 1944,⁸ che muove dal sintagma oraziano *vestigia ruris*. Il sintagma è tratto dall'epistola ad Augusto (la prima del II libro di *Epistulae*); dopo il noto giudizio *Graecia capta ferum victorem cepit et artes / intulit agresti Latio* (vv. 155-156), Orazio aggiunge (ai vv. 159-160): *sed in longum tamen aevum / manserunt bodieque manent vestigia ruris*. In sostanza, secondo Pavese, già Orazio «proponeva il *rus* come substrato di una cultura raffinatissima ormai destinata a nutrirsi di *ars*»⁹, proprio per questo, per usare le parole di Pavese, «nemmeno per negarla non si sa uscire dalla campagna».¹⁰

Durante il periodo del confino a Brancaleone calabro, Pavese chiese alla sorella Maria di poter ricevere una copia delle *Bucoliche* e delle *Georgiche*.¹¹ Pertanto, egli doveva senz'altro conoscere e.g. il virgiliano *makarismòs* della vita campestre, che costituisce la chiusa del II libro delle *Georgiche*

⁴ Generalmente, si fa risalire agli idilli teocritei la consacrazione letteraria del contrasto campagna-città, come pure la creazione del *topos* della superiorità della campagna, con cui fa il paio la messa in evidenza, in diversi idilli, dei difetti della città. Ma vi è anche chi, come Reinhardt ravvisa tale contrapposizione già nei poemi omerici (Cfr. TH. REINHARDT, *Die Darstellung der Bereiche Stadt und Land bei Theokrit*, Bonn, Rudolf Habelt, 1988, 1).

⁵ In merito a Pavese come lettore di Lucrezio, cfr. A. M. MUTTERLE, *Silvestre genus, agrestis musa. Pavese lettore di Lucrezio*, «Quaderni Veneti» III (2014), 249-256.

⁶ G. TRAINA, «Allora la semplice frase "c'era una fonte" commuoverà». *Paesaggio e memoria dell'antico in Pavese*, in *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese* (a cura di E. Cavallini), Bologna, du.press, 2014, 24-33: 29. Ma lo studioso (*ibidem*) precisa anche che «i suoi tratti pur selvaggi non incutono timore, e anzi commuovono». In merito al *locus horridus*, cfr. E. MALASPINA, *Tipologie dell'inameno nella letteratura latina. Locus horridus, paesaggio eroico, paesaggio dionisiaco: una proposta di risistemazione*, «Aufidus» XXIII (1994), 7-22.

⁷ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* (edizione condotta sull'autografo, a cura di M. GUGLIELMINETTI e L. NAY, introduzione di C. Segre), Torino, Einaudi, 2000 [1952], 255: «il tuo è un classicismo rustico, che facilmente diventa etnografia preistorica». In merito al «classicismo rustico», cfr. A. M. MUTTERLE, *Preliminari sul classicismo rustico*, in M. LANZILLOTTA (a cura di), *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, Soveria Mannelli, Rubettino 2011, 99-110.

⁸ Ivi, 294.

⁹ MUTTERLE, *Pavese lettore di Lucrezio*, 255.

¹⁰ C. PAVESE, *Diario...*, 294.

¹¹ Ivi, 471, n. 6.

(vv. 458-542) e che, del resto, trovava illustri precedenti nel II libro del *De rerum natura* di Lucrezio e nella sesta satira del II libro dei *Sermones* di Orazio, autori che Pavese conosceva bene sin dagli anni giovanili. *Il mestiere di vivere* testimonia, inoltre, connessioni tra il modo di figurarsi ed interpretare la campagna e le giovanili letture virgiliane (connessioni che creano, agli occhi dello scrittore, una peculiare ‘fusione’¹²). Eppure non è la *secura quies* prospettata da Virgilio (*Georg.* II 467) che Pavese sceglie di mutuare, ma, piuttosto, il modo in cui egli crede che il poeta mantovano abbia rappresentato la campagna, un modo che, in realtà, forza l’esegesi del passo virgiliano, ‘piegandolo’ alla pavesiana interpretazione. Infatti, nella chiusa di una lettera che inviò da Santo Stefano Belbo a Fernanda Pivano (datata 27 giugno 1942), Pavese scrive:

Bisogna che i paesaggi – meglio, i luoghi, cioè l’albero, la casa, la vite, il sentiero, il burrone – vivano come persone come contadini, e cioè siano mitici. [...] Ho capito le *Georgiche*. Le quali non sono belle perché descrivono con sentimento la vita dei campi [...], ma bensì perché intridono tutta la campagna in segrete realtà mitiche, vanno al di là della parvenza, mostrano anche nel gesto di studiare il tempo o affilare una falce, la dileguata presenza di un dio che l’ha fatto o insegnato.¹³

Sebbene questa riflessione esplicita risalga ad un periodo di maggiore maturità, in realtà già nella raccolta poetica *Lavorare stanca* la campagna non ha mai mera valenza ecfrastica, sicché anche la notazione paesistica cela un suo significato profondo: ad esempio, in *Atlantic Oil* «la vista delle vigne sui colli di tanto in tanto desta in loro [*scil.* nei meccanici] il desiderio di un’esistenza radicalmente diversa, semplice e armoniosa».¹⁴

Anche la letteratura italiana è ricca di spunti ‘rurali’ potenzialmente reinterpretabili. A tal proposito, si può senza dubbio individuare come *fons* principale¹⁵ Giambattista Vico¹⁶, anche sulla scorta delle parole di Pavese stesso, che, in data 5 novembre 1943 ne *Il mestiere di vivere* scrive:

Vico è il solo scrittore italiano che senta la vita rustica, fuori d’Arcadia. Le durezze, le ingenuità della sua frase danno risalto a questo senso della realtà campagnuola, *villereccia*. Il fatto stesso che ne tocca sempre di passaggio, in polemica, *utilitariamente*, è riprova di questa schiettezza¹⁷.

¹² In data 31 maggio 1946, PAVESE, *Diario*, 316 annota: «Visto molte cose giungendo in Piemonte da Roma. Le piante delle campagne e la loro collocazione (ontani, querce, orni, salici, viti e grandi file, a quinta teatrale, nelle pianure) sono quelle di Virgilio e di altre letture classiche della mia adolescenza. Visto che più che l’albero in Piemonte c’è il verde, il mare vegetale. Strano perché gli alberi dei classici erano certo quelli di Roma e io invece li ho visti piemontesi, e li ritrovo qui soltanto. Sarà perché leggevo in Piemonte». Ivi, 326, in data 9 febbraio 1947, Pavese scrive: «Per me il colle-montagna è il Taigeto, scoperto a quindici anni in Catullo, è l’Erimanto, il Cillene, il Pelion, scoperti in Virgilio ecc., allora, mentre vedevo le colline di Reagle e ricordavo quelle infiammate di Santo Stefano-Moncucco, Camo, S. Maurizio, Luassolo.»

¹³ C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi, 1966, 425.

¹⁴ B. VAN DEN BOSSCHE, *La rappresentazione della campagna in Lavorare stanca: il caso di Paesaggio I e Il diocaprone*, in *Sotto il gelo dell’acqua c’è l’erba. Omaggio a Cesare Pavese*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2001, 73-84: 83.

¹⁵ Non si può escludere una certa influenza dannunziana, tanto più che D’Annunzio è da Pavese stesso citato, accanto alle *Georgiche* e alla letteratura americana (quest’ultima caratterizzata da un “linguaggio rustico universale”), come fonte di “classicismo rustico” (*Il mestiere di vivere*, 3 giugno del 1943: cfr. n. 7. In merito all’influenza dannunziana, in particolare per quanto concerne la *Morte del cervo* nell’*Alcyone*, cfr. BÀRBERI SQUAROTTI, 1982, 47-48.

¹⁶ In merito al rapporto Pavese-Vico, cfr. U. MARIANI, *Vico nella poetica pavesiana*, «Forum Italicum» (1968), 448-469; F. LANZA, *Pavese e Vico*, in AA.VV., *Studi di letteratura e di storia in memoria di A. Di Pietro*, Milano, Vita e Pensiero, 1977, 394-405; F. LA GRECA, *Immagine del Cilento nell’opera di Giambattista Vico*, «Annali Cilentani» 9 (luglio-dicembre 1993), 47-60. Si veda anche C.-K. JØRGENSEN, *L’eredità vichiana nel Novecento letterario. Pavese, Savinio, Levi, Gadda*, Guida, Napoli 2008.

In fondo, quell'approccio che Pavese attribuiva a Vico nel '43 egli stesso lo aveva già concretizzato nella raccolta poetica giovanile *Lavorare stanca*. Qui la campagna è sempre 'toccata di passaggio': difficilmente Pavese si attarda troppo nella descrizione come modalità rappresentativa della dimensione rurale, la quale, inoltre, non appare mai 'edulcorata' e si presenta generalmente 'scomposta', frammentata nei suoi elementi essenziali, quali le vigne, il fiume, l'erba e soprattutto le colline – caratterizzate da mutevole policromia, ma ossessivamente presenti, in una sorta di ipermnesia letteraria –. Spesso questa campagna è 'toccata [...] in polemica', cioè in dialettica opposizione con la città, fatta di strade, di viali illuminati da migliaia di lampioni, di vetrine, di bar, di stancante lavoro e latrice di valori generalmente contrapposti a quelli del contesto rurale: una città che fa paura e con la quale non è mai possibile stringere alcun vero legame. E forse anche in Pavese questo toccare la campagna avviene, in un certo senso, 'utilitariamente': infatti, già in *Lavorare stanca* la campagna, avviando il legame con la dimensione dell'infanzia, comincia a diventare quello spazio-tempo, che Pavese in seguito trasformerà in mito e da cui farà discendere altri miti.¹⁸ Ancora in merito al trattamento vichiano della *rusticitas*, in data 19 agosto 1944 Pavese scrive: «Quel che t'incanta in Vico è l'aggirarsi perpetuo tra il *selvaggio* e il *contadinesco*, e i loro sconfinamenti reciproci, e la riduzione di tutta la storia a questo germe».¹⁹ Anche in questo caso, parlando di Vico, Pavese parla in realtà di sé stesso, lui che proprio in alcune liriche di *Lavorare stanca* (in particolare, *Paesaggio I* e *Il dio-caprone*) e in *Paesi tuoi* aveva seminato il germe del muoversi tra il *selvaggio* ed il *contadinesco* e dei loro reciproci, voluti sconfinamenti.²⁰

*

Ad ogni modo, Pavese, a partire dalle prime prove poetiche e narrative costruisce letterariamente una propria campagna, il *secessus* nella quale è talvolta alluso, talaltra espressamente vagheggiato, talaltra ancora concretamente realizzato. Assodata l'importanza tematica e simbolica della campagna nell'intera produzione di Pavese, mi è parso significativo tentare di seguire i primordi della costruzione della *rusticitas* paveseana, attraverso la disamina di alcune rilevanti liriche di *Lavorare stanca* ed alcuni cruciali passaggi di *Paesi tuoi*.

2. *Dialettiche poetiche del secessus nella campagna.*

Nel titolo del mio contributo il sintagma «dialettiche pavesiane» si giustifica non solo in riferimento a come Pavese si rapporti con le precedenti configurazioni letterarie del *secessus* in campagna, ma soprattutto in relazione al fatto che esso in *Lavorare stanca* vi compare con varie sfumature e gradazioni, declinandosi attraverso una serie di differenti personaggi, che, sebbene oggettivizzati e spesso anonimi, finiscono agli occhi del lettore per configurarsi come tante, peculiari ipostasi letterarie di Pavese, o – come ha scritto Mengaldo – come «personaggi tipizzati, che oscillano tra referto realistico e proiezione dell'autore stesso».²¹ *Lavorare stanca* – a prescindere dal valore poetico, spesso contestato, della raccolta – si configura come una sorta di laboratorio,

¹⁷ C. PAVESE, *Diario...*, 267. Segue l'indicazione di una serie di stralci dalla *Scienza Nuova*, che Pavese dovè considerare significativi.

¹⁸ Fontana descrive il mito dell'infanzia come «archetipo degli altri miti»: cfr. P. FONTANA, *Il primo Pavese da «Lavorare stanca» a «La spiaggia»*, «Aevum» XXXIII, 5-6 (1958), 462-503: 468.

¹⁹ C. PAVESE, *Diario...*, 288.

²⁰ È altresì significativo che in *Paesi tuoi* Pavese etichetti sempre i contadini come «goffi», lo stesso termine impiegato da Vico per definire i contadini nella *Scienza Nuova*, termine che, dunque, costituisce una evidente 'spia' linguistica del legame con la ricezione vichiana della *rusticitas*.

²¹ P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2008 [1990], 680.

ove il ricordo della campagna piemontese è oggetto di afflatti ekfrastici²² o motivo di vagheggiamento oppure ancora oscilla tra naturalismo e simbolismo. Solo con *Paesi tuoi*, primo romanzo a stampa, quella nella campagna diviene una vera e propria «fuga nella metafora», per usare la felice definizione di Bàrberi Squarotti.²³

*

La raccolta²⁴ si apre con la poesia-racconto *I mari del Sud* (1930), che per lo stesso Pavese ebbe sempre un valore particolare, personale e programmatico.²⁵ Essa poetizza il *nostos* – e il sentimento del *nostos* – del migrante nella terra d'origine, o meglio, come commenta lo stesso Pavese, in una notazione diaristica datata al 10 novembre 1935, questa poesia rende protagonista

la figura dello scappato di casa che ritorna con gioia al paesello, dopo averne passate d'ogni colore e tutte pittoresche, pochissima voglia di lavorare, molto godendo di semplicissime cose, sempre largo e bonario e reciso nei suoi giudizi, incapace di soffrire a fondo, contento di seguir la natura.²⁶

Nonostante l'io poetico narrante, il vero protagonista è il «cugino, un gigante vestito di bianco, [...] taciturno», la cui figura, dall'aura quasi mitica²⁷, si staglia cromaticamente (oltre che per grandezza) «nell'ombra del tardo crepuscolo», mentre i due personaggi camminano «una sera sul fianco di un colle». Il cugino è il protagonista di un vero e proprio odissiaco *nostos* nelle Langhe, lui che «vent'anni è stato in giro per il mondo», ma anche protagonista di una passeggiata (per usare le parole di Van Den Bossche) «descritta come un allontanarsi dalla città e dalla vita sociale e un immergersi nella natura».²⁸

Le parole che meglio riassumono il senso dell'intero componimento sono proprio quelle che il cugino rivolge all'io che racconta, parole evocate dal paesaggio stesso, allorquando

dalla vetta si scorge
nelle notti serene il riflesso del faro
lontano, di Torino²⁹: «Tu che abiti a Torino...»

²² In merito alla caratterizzazione visiva ed ekfrastica della scrittura di Pavese, cfr. E. MARTÍNEZ GARRIDO, *La forza visiva nell'opera di Cesare Pavese: fra scrittura e immagine*, «Cuadernos de Filología Italiana» 2011 (volumen extraordinario), 233-255.

²³ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Pavese o la fuga nella metafora*, «Sigma» 3-4 (1964), 165-188. Cfr. anche G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Lettura di «Lavorare stanca»*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*. (Atti del convegno), S. Stefano Belbo, Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, 1982, 37-62.

²⁴ Per la disamina delle poesie di *Lavorare stanca* seguo la selezione e collocazione dei testi secondo l'*editio princeps* del 1936, che, d'altro canto, sono quelle date alle stampe per i tipi dell'Einaudi: cfr. C. PAVESE, *Lavorare stanca* [1998], introduzione di V. Coletti, note al testo di M. Masoero, Torino, Einaudi, 2001; C. PAVESE, *Lavorare stanca in Le poesie* (a cura di M. Masoero; introduzione di M. Guglielminetti), Torino, Einaudi, 1998, 5-104.

²⁵ C. PAVESE, *Diario...*, 8: «Dal giorno dei *Mari del Sud*, in cui per la prima volta espressi me stesso in forma recisa e assoluta, cominciai a costruire una persona spirituale che non potrò mai più scientemente sostituire».

²⁶ C. PAVESE, *Diario...*, 17.

²⁷ «Se ne andò ch'io ero ancora un bambino portato da donne / e lo dissero morto. Sentii poi parlarne / da donne, come in favola, talvolta; ma gli uomini, più gravi, lo scordarono».

²⁸ VAN DEN BOSSCHE, *La rappresentazione della campagna...*, 73, n. 4.

²⁹ Si consideri quanto Pavese annota nel *Diario* in data 16 febbraio 1936: «Il caso mi ha fatto cominciare e finire *Lavorare stanca* con poesie su Torino – più precisamente, su Torino come luogo da cui si torna, e su Torino luogo dove si tornerà. Si direbbe il libro l'allargamento e la conquista di S. Stefano Belbo su Torino. Tra le molte spiegazioni del «poema» questa è una. Il paese diventa la città, la natura diventa la vita umana, il ragazzo diventa uomo. Come vedo, «da S. Stefano a Torino» è un mito di tutti i significati escogitabili per questo libro» (C. PAVESE, *Diario...*, 25).

mi ha detto «... ma hai ragione. La vita va vissuta
lontano dal paese: si profitta e si gode
e poi, quando si torna, come me, a quarant'anni
si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono».

La campagna è, dunque, un luogo da cui ci si è dovuti allontanare in cerca di fortuna, ma anche un luogo in cui si sente il bisogno di tornare, perché Langhe vuol dire origini e le origini non si perdono. Nascere in un luogo trasforma quel luogo in un paesaggio interiore, che, in un modo o nell'altro, viene fagocitato, tesaurizzato, esattamente com'è accaduto allo stesso Pavese. E così, in *Antenati* (primavera 1932) Pavese esprime l'orgoglio per le proprie origini rurali, il senso di appartenenza ad un *ghénos* saldo come le colline.³⁰

Il cugino de *I mari del Sud* ha fatto esperienza del mondo, della città ed è proprio la città che egli cerca di portare in campagna:

comprò un pianterreno
nel paese e ci fece riuscire un garage di cemento
con dinanzi fiammante la pila per dar la benzina
e sul ponte ben grossa alla curva una targa-réclame.
Poi ci mise un meccanico dentro a ricevere i soldi
e lui girò tutte le Langhe³¹ fumando.

Ma «fallì il suo disegno»: comincia a farsi strada l'idea che campagna e città siano due spazi-tempo diversi e mai realmente sovrapponibili. Il fallimento del progetto è spiegato dal cugino stesso con una riflessione etno-antropologica, basata proprio su quell'idea dei reciproci sconfinamenti del 'selvaggio' e del 'contadinesco', che Pavese ha creduto di ravvisare in Vico (e che, non a caso, riaffiora nell'impianto concettuale di *Paesi tuoi*³²):

[...] il suo piano
era stato di togliere tutte le bestie alla valle
e obbligare la gente a comprargli i motori.
«Ma la bestia» diceva «più grossa di tutte,
sono stato io a pensarlo. Dovevo sapere
che qui buoi e persone son tutta una razza».

Il *secessus-nostos* in campagna del cugino è un ritorno sofferto e solo nei ricordi dell'io-poetante la campagna è positivo luogo di «pensieri» e «sogni», nei quali si annidano «altri giorni, altri giochi, / altri squassi del sangue».³³

*

Una declinazione ancor più peculiare del *secessus* nella natura è offerta da *Paesaggio I* (1933). Nel saggio *Il mestiere di poeta* – datato al novembre 1934 ed aggiunto come appendice a *Lavorare stanca* – Pavese, a proposito di questa poesia, scrive: «misi [...] insieme un *Paesaggio* di alta e bassa

³⁰ «Ho scoperto che, prima di nascere, sono vissuto / sempre in uomini saldi, sicuri di sé [...]. / A pensar questa gente mi sento più forte / che a guardare lo specchio gonfiando le spalle / e atteggiando le labbra a un sorriso solenne. [...] Siamo nati per girovagare su quelle colline...».

³¹ Per *incidens*, il nome delle Langhe appare solo due volte in *Lavorare stanca* e solo in questa poesia-racconto.

³² Berto vede i contadini come una 'razza', che egli tende a descrivere con similitudini bovine.

³³ E *contrario*, la città è estranea a chi parla ed appare come luogo che ingenera paure: «la città mi ha insegnato infinite paure: / una folla, una strada mi han fatto tremare, / un pensiero talvolta, spiato su un viso. / Sento ancora negli occhi la luce beffarda / dei lampioni a migliaia sul gran scalpaccio».

collina, contrapposte e movimentate, e, centro animatore della scena, un eremita». ³⁴ Il protagonista della vicenda è un eremita, un uomo che – forse in cerca di un legame più stretto, più puro con la natura – ha deciso di ritirarsi per sempre sulla collina; essa è brulla, sterile, ma proprio per questo non ha bisogno del lavoro umano. ³⁵ L'eremita è riuscito a divenire parte della natura stessa e questa sua appartenenza è manifesta, *in primis*, da un punto di vista visivo ed olfattivo. ³⁶ Il legame con la natura è segnalato anche dalla pelle scurita dal sole, immagine destinata ad avere una certa ricorrenza in Pavese: l'eremita «è del colore delle felci bruciate» ³⁷ ed è per questo che l'io-poetante, che lo osserva e lo studia da lontano, non riesce neppure a distinguerlo («se lo perdo non so rintracciarlo»). La simbiosi panica con la natura è evidente anche da un punto di vista comportamentale, caratterizzato dall'abbandono di alcune elementari norme di *civilitas*. ³⁸

Questo componimento suggerisce l'idea che la natura con la quale si riesce a stringere un legame di simbiosi non è, dunque, virgilianamente una natura ubertosa, che offra *sua sponte* nutrimento e bevande, ma una collina brulla, che ospita nude rocce e felci. Inoltre, colui che riesce ad intessere uno stretto legame con questa natura non è un uomo che voglia riscoprire il vero senso del lavoro – sia pure accontentandosi di una *incurda paupertas* ³⁹ ed essendo *contentus vivere parvo* ⁴⁰, come auspicava Tibullo –; ma è, al contrario, un eremita che ha deciso di abdicare a qualsiasi forma di lavoro e di rapporto con la società. Ancora una volta un capovolgimento – duplice – del *topos* classico, rimarcato dal contrasto tra la natura selvaggia e la natura civile, quest'ultima caratterizzata dal lavoro dei villani, che si mostrano totalmente indifferenti ad un reale legame con la natura.

*

In diversi casi, il desiderio della campagna si incarna in ciò che Pavese chiama «riscontro di città e campagna», ⁴¹ dialettica contrastiva che pure trae le sue origini dalla letteratura classica. ⁴² In particolare, nella poesia *Il tempo passa* (1934) la dicotomia città-campagna si intreccia con la dimensione temporale. Il componimento, che nell'edizione Einaudi del 1943 apriva la sezione tematica *Città in campagna*, consta di due lasse. La prima è temporalmente collocata nel passato ed ha come dimensione spaziale la collina («– camminavamo all'alba su quelle colline –») e la campagna, ove, «nel crepuscolo fresco» era possibile saziarsi di frutta e verdura («marciavano sotto le piante / imbottiti di frutta e il ragazzo portava / sulle spalle una zucca giallastra»). I protagonisti del ricordo

³⁴ C. PAVESE, *Lavorare stanca*, 128.

³⁵ «Non è più coltivata quassù la collina. Ci sono le felci / e la roccia scoperta e la sterilità. / Qui il lavoro non serve più a niente. La vetta è bruciata / e la sola freschezza è il respiro. La grande fatica / è salire quassù: l'eremita ci venne una volta / e da allora è restato, a rifarsi le forze».

³⁶ «L'eremita si veste di pelle di capra / e ha un sentore muschioso di bestia e di pipa, / che ha impregnato la terra, i cespugli e la grotta».

³⁷ Questa immagine delle felci bruciate è da Pavese stesso richiamata nel saggio *Il mestiere di poeta*, come esempio emblematico dell'evoluzione della sua 'poetica' e del passaggio dalla «poesia-racconto» alla «poesia immagine».

³⁸ «Un lavoro l'ha fatto: / sopra il volto annerito ha lasciato infoltirsi la barba, / pochi peli rossicci. E depone gli sterchi / su uno spiazzo scoperto, a seccarsi nel sole».

³⁹ Tib. III 3.

⁴⁰ Tib. I 1.

⁴¹ C. PAVESE, *Diario...*, 254 (annotazione del 3 giugno 1943).

⁴² Basti pensare ai *mimoi asteioi* di Teocrito (*id est*, gli idilli II - *L'incantatrice*, XIV - *L'amore di Cimisca* e XV - *Le Siracusane*) o alla caratterizzazione della campagna come «anti-città» in Aristofane e Menandro (cfr. R. FANTUZZI, M. – HUNTER, *Muse e modelli. La poesia ellenistica da Alessandro Magno ad Augusto*, Roma-Bari, Laterza, 2002). A tal proposito, Ribbeck e Reinhardt chiamano in causa anche la tragedia euripidea (con particolare riferimento all'*Oreste*, all'*Elettra* e all'*Antioppe*, tragedia frammentaria), ritenendo, sia pur *dubitanter*, di poter ravvisare una caratterizzazione morale – da intendersi come 'corruzione' della città – nel contrasto città-campagna; cfr. TH. REINHARDT, *Die Darstellung...*; O. RIBBECK, *Agroikos, eine ethologische Studie*, Leipzig, 1885.

sono un «vecchione» ed un ragazzo; ma il vero protagonista è il ragazzo, che diviene a sua volta il «vecchiotto» della seconda strofa, ambientata in città in una sorta di ciclico presente. Il «vecchiotto», solo ed isolato, non può che confrontare la propria, triste situazione presente con quella passata. La città non offre cibo⁴³, ma indifferenza, sicché per nutrirsi è costretto a derubare gli ubriachi con qualche stratagemma. Ma anche il vecchiotto, come gli sbronzi, ad un certo punto viene cacciato fuori dal bar ed è soprattutto allora che vorrebbe rifugiarsi in quello spazio-tempo che è la campagna conosciuta da ragazzo: è allora «che grida / e che vuole la zucca e distendersi sotto la vite». Ma ciò è impossibile, se non nei suoi ricordi.

*

In *Gente che non capisce* (29-31 luglio 1933), il secondo componimento della sezione tematica *Città in campagna* (nell'edizione del 1943), si dà voce, ancora una volta in contrasto con la dimensione cittadina, al desiderio di ritirarsi in campagna, desiderio che questa volta assume la *facies* di un capriccioso e selvaggio *secessus*. La protagonista è Gella, una commessa di origini contadine che lavora a Torino e che ogni sera prende il treno per far ritorno al proprio paese di campagna. Il componimento si apre con il riferimento alla stazione, luogo liminare che consente di collegare città e campagna. Il verde cittadino desta in Gella il ricordo dei prati, luogo di lavoro di sua madre, ed il desiderio di raccogliere anche lei l'erba, così come faceva, per gioco, da bambina.⁴⁴ Nella fantasia di Gella, dunque, il raccogliere l'erba non si configura come *labor*, ma come *ludus*.

La città, sebbene popolata da persone che mostrano vicendevole indifferenza, «persone che passano e non guardano in faccia», in qualche modo attrae Gella⁴⁵, la quale in realtà è dimidiata: «Gella è stufa di andare e venire, e tornare la sera / e non vivere né tra le case né in mezzo alle vigne». Ed è dal *dimidium* che scaturisce l'*adynaton*: «La città la vorrebbe su quelle colline, / luminosa, segreta, e non muoversi più». Ma, quand'anche la *traslatio* fosse possibile, la città rimarrebbe appunto segreta, incomprensibile.

Le chiacchiere serali con i fratelli e con la madre («e si parla di terre») suscitano nella giovane un altro, irrealizzabile desiderio: Gella, che della campagna ha una infantile *empeiria*, desidera ritirarsi in isolati, rurali anfratti, attendendo ad occupazioni ludiche, in un mondo che non conosce l'*utilitas* della fatica cittadina.⁴⁶ Il desiderio di Gella è in crescendo e va in direzione di un progressivo inselvaticamento⁴⁷:

⁴³ «Il vecchione diceva / che la roba nei campi è di chi ne ha bisogno / tanto è vero che al chiuso non viene. Guardarsi d'attorno / bene prima, e poi scegliere calmi la vite più nera / e sedersele all'ombra e non muovere fin che si è pieni».

⁴⁴ «Sotto gli alberi della stazione si accendono i lumi. / Gella sa che a quest'ora sua madre ritorna dai prati / col grembiale rigonfio. In attesa del treno, / Gella guarda tra il verde e sorride al pensiero / di fermarsi anche lei, tra i fanali a raccogliere l'erba. [...] Ma ancora ricorda / che, bambina, tornava anche lei col suo fascio dell'erba: / solamente, quelli erano giochi».

⁴⁵ La seconda strofa si apre col contrasto tra la concezione di città della madre di Gella e ciò che, invece, la città significa per la ragazza. La madre di Gella ha in mente l'immagine di una realtà urbana totalmente separata dal contesto rurale, pensiero tradotto nell'icastica immagine del «cortile rinchiuso / tra muraglie», ben diversa dall'attraente città piena di «vetrine specchianti» (tanto che «Gella torna ogni sera con gli occhi distratti / di colori e di voglie»).

⁴⁶ «Anche Gella vorrebbe restarsene, sola, nei prati, / ma raggiungere i più solitari, e magari nei boschi. / E aspettare la sera e sporcarsi nell'erba / e magari nel fango e mai più ritornare in città. / Non far nulla, perché non c'è nulla che serva a nessuno».

⁴⁷ Il desiderio di libertà di Gella non è dissimile da quello del ragazzo in *Civiltà antica* (1934), settima poesia della sezione *Città in campagna*: egli associa il senso di libertà – icasticamente simboleggiato dall'immagine della nudità – al cavallo che vede passare dalla finestra della sua casa cittadina: «Il ragazzo vorrebbe uscir fuori / così nudo – la strada è di tutti – e affogare nel sole. / In città, non si può. Si potrebbe in campagna. [...] Da

Come fanno le capre strappare soltanto le foglie più verdi
 e impregnarsi i capelli, sudati e bruciati,
 di rugiada notturna. Indurirsi le carni
 e annerirle e strapparsi le vesti, così che in città
 non la vogliono più. Gella è stufa di andare e venire
 e sorride al pensiero di entrare in città
 sfigurata e scomposta.

Ma, in fondo, Gella stessa sa che le sue sono solo capricciose ed infantili fantasie irrealizzabili.⁴⁸ Eppure, «finché le colline e le vigne / non saranno scomparse [...] / Gella avrà queste voglie, guardando dal treno». Come a dire che la città, che pure mangiucchia la campagna coi suoi «viali, dov'erano i prati», non potrà mai obliterare il desiderio della campagna in chi nella campagna è nato e da essa ha ricevuto l'*imprinting* esistenziale e ritrova in vigne e colline un visivo, ludico *memento*.⁴⁹

*

Un altro componimento di fondamentale importanza – quello per la cui censura maggiormente soffrì Pavese – è senza dubbio *Il dio-caprone* (4-5 maggio 1933), poesia nella quale il *secessus* avviene durante una notte di plenilunio in una campagna trasfigurata, che emerge dall'intreccio di impressioni e reminescenze mitico-ancestrali, tanto da divenire, come scrive Pavese stesso, una «forma mentale». ⁵⁰ Questa campagna nasce, per usare ancora le parole di Pavese dalla «fusione del classicismo con la città[∞]in[∞]campagna»,⁵¹ classicismo che, in tal caso, sembra prendere le mosse dalla rifunzionalizzazione di reminescenze erodotee;⁵² a ciò si aggiunge «la scoperta

tempo il cavallo / se ne va, nudo e senza ritegno, nel sole [...]. Il ragazzo / che vorrebbe esser forte a quel modo e annerito / e magari tirare quel carro...». Il desiderio teriomorfo non è che un modo per entrare in contatto più stretto con la natura e con la libertà che si creda essa possa offrire, a differenza della città. (Il teriomorfismo, sotto forma di ripetute similitudine, ritorna in *Paesi tuoi*, al fine di sottolineare lo stretto legame tra i contadini – in particolare, i membri della famiglia Vinverra – e la campagna, nella quale vivono e lavorano.)

⁴⁸ Cfr. P. FONTANA, *Il primo Pavese...*, 474: «la campagna si popola, si urbanizza irrimediabilmente (e Gella – in *Gente che non capisce*, 1933 –, che lavora in città ma vorrebbe la campagna, non è che la capricciosa che giuoca a far la selvaggia».

⁴⁹ Un altro *secessus* mentale, mnesico nella campagna, suscitato non solo dalla visione delle colline, ma anche dal loro odore (di pioggia e di terra), è quello dell'operaio appena uscito dalla prigione in *Legna verde* (1934). L'uomo in prigione respirava, talvolta, l'odore di pioggia trasportato dal vento e si ricordava delle colline natie: «Le colline gli sanno di pioggia: è l'odore remoto / che talvolta giungeva in prigione nel vento». Ora che è libero lo colpisce l'odore di terra, che gli sembra promanare da sé stesso – come se la collina gli fosse entrata dentro – e che gli ricorda le sue origini ed il fatto che anche lui aveva posseduto un pezzo di terra: «Ora è solo. L'odore inaudito di terra / gli par sorto dal suo stesso corpo, e ricordi remoti / – lui conosce la terra – costringerlo al suolo, a quel suolo reale». Collina significa origini ed è proprio questo che lo distingue dai compagni di cella, anche se la città e la prigione affievoliscono il ricordo: «I compagni non vivono nelle colline, / sono nati in città dove invece dell'erba / c'è rotaie. Talvolta lo scorda anche lui». Ma la realtà lo riporta con i piedi per terra e così «l'odore di terra che giunge in città / non sa più di villani».

⁵⁰ C. PAVESE, *Diario...*, 254 (annotazione del 3 giugno 1943).

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Erodoto nel logos egizio (Hdt. II 46, 2), a proposito del nomo egizio di Mendes parla del culto di una divinità «con volto e zampe caprini», che egli assimila al dio greco Pan. Lo storico di Alicarnasso (Hdt. II 46, 4) racconta anche un «fatto straordinario», e cioè che «un caprone si univa pubblicamente ad una donna, e questo era divenuto uno spettacolo pubblico», passaggio che mi pare confrontabile con i seguenti versi ne *Il dio-caprone*: «Ragazze... / e il caprone, se belano stese nell'erba, le corre a trovare». Le letture erodotee (con particolare riferimento al succitato II 46) trovano diverse conferme nelle notazioni diaristiche pavesiane (C. Pavese, *Diario...*, 291-292, annotazioni del 5 e del 7 settembre 1944). Inoltre, in data 19 marzo 1947 Pavese scrive che «massimo narratore greco è Erodoto, non Omero – che anzi è teatro *ante litteram*» (Ivi, 329).

dell'infanzia»⁵³ – o meglio, del mito dell'infanzia, in parte vichianamente inteso – «valorizzando gli studi di etnografia»⁵⁴, in particolare quelli di Frazer⁵⁵ e di Lévy-Bruhl.⁵⁶

Il protagonista della poesia è un ragazzo. In altri componimenti, Pavese poetizza l'*excessus* del ragazzo, che fugge dal ristretto contesto rurale, «va per le strade, spinto dal desiderio di scoprire la città, un mondo diverso, di acquistare un'esperienza più vasta di quella dei padri». ⁵⁷ Qui, invece, abbiamo un *accessus-secessus* in una campagna intesa come luogo di misterica conoscenza; si tratta, però, di una conoscenza che si ri-vela e va ri-velata (nei due sensi etimologici della parola): è un togliere e rimettere il 'velo', in una campagna che è «un paese di verdi misteri / al ragazzo, che viene d'estate». Tutto ciò è possibile in virtù di quel «nesso tra l'uomo e il naturale-ferino»,⁵⁸ che Pavese stesso segnala come «motivo del caprone»⁵⁹ in una annotazione del 19 novembre 1939. Ancora una volta questa campagna misterica e selvaggia, con la quale si entra in connessione 'panica' – per usare l'aggettivo suggerito da Calvino – entra in contrasto con il lavoro dei contadini e con la loro indifferenza ai misteri agresti.

3. *Prime dialettiche narrative del secessus in campagna: la dimensione rurale in Paesi tuoi.*

Il breve romanzo *Paesi tuoi* incarna, *in toto*, un particolare *secessus* nella dimensione agricola: Pavese stesso, in una nota diaristica del 10 luglio 1947, scrive che il romanzo nasce dal «vagheggiamento del selvaggio». ⁶⁰ E questo vagheggiamento non resta un'idea astratta, ma s'incarna in un personaggio, il macchinista torinese Berto che, appena uscito di prigione, si lascia convincere da Talino, suo compagno di cella, a seguirlo a casa sua in paese. Berto, i cui ragionamenti cercano sempre di seguire una *ratio*, presagisce un secondo fine nella proposta ammaliatrice di Talino, «perché un goffo come quello non esce di là dentro senza fare matterie». ⁶¹ D'altro canto, l'esperienza del carcere ha reciso i suoi legami – anche lavorativi, oltre che sociali – con Torino: questo sradicamento è il primo *pull-factor*, nonostante un costante, pregiudizievole atteggiamento verso i campagnoli, «genti» da cui Berto si sente diverso:

⁵³ C. PAVESE, *Diario...*, 254.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. C. PAVESE, *Diario...*, 319 (annotazione del 21 luglio 1946): «(Rileggendo Frazer) Nel 1933 cosa trovavi in questo libro [*sicil. Il ramo d'oro*]? Che l'uva, il grano, la mietitura, il covone erano stati drammi, e parlarne in parole era sfiorare sensi profondi in cui il sangue, gli animali, il passato eterno, l'inconscio si agitavano. La bestiola che fuggiva nel grano era lo spirito – fondevi l'ancestrale e l'infantile, i tuoi ricordi di misteri e tremori campagnoli prendevano un senso unico e senza fondo».

⁵⁶ La lettura de *Il ramo d'oro* risalirebbe al 1933, mentre la lettura di *Mythologie primitive* risalirebbe al 1936. In particolare, Lévy Bruhl riteneva che il pensiero primitivo, essendo basato sulla religione, considerasse gli elementi della realtà come effetti di una causa prima di natura divina.

⁵⁷ P. FONTANA, *Il primo Pavese...*, 474. È il caso di *Ulisse* (1935) e, in parte, di *Atavismo* (1935). In *Esterno* (1934) abbiamo la figura di un ragazzo «scomparso al mattino», che «si è buttato su certe colline», abbandonando gli strumenti di lavoro; ma manca la dimensione gnoseologica della fuga. In *Lavorare stanca* (1934) viene cursoriamente richiamata, in sede incipitaria, la figura del ragazzo che scappa di casa in opposizione all'uomo, che non può più farlo. Nella chiusa di *Paesaggio VI* (1935) si prospetta l'ipotesi del ritorno di un ragazzo scappato di casa.

⁵⁸ C. PAVESE, *Diario...*, 162.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ivi*, 334.

⁶¹ C. PAVESE, *Paesi tuoi* [1941] (con uno scritto di A. Asor Rosa, nota introduttiva di L. Nay e G. Zaccaria), Torino, Einaudi, 2015, 3.

Questi goffi di campagna non capiscono un uomo che, per quanto navigato, messo fuori un bel mattino si trova scentrato e non sa cosa fare. Perché uno poteva anche aspettarselo ma, quando lo rilasciano, lì per lì non si sente ancora di questo mondo e batte le strade come uno scappato di casa.⁶²

Ad ogni modo, si tratta di un *secessus* alquanto particolare: a differenza di quanto accade in *Lavorare stanca* (ove abbiamo, generalmente, la scoperta campagnola della città), in *Paesi tuoi* il protagonista è un cittadino che scopre la campagna. Egli, pertanto, non ha una precedente esperienza rurale ed il viaggio verso la campagna nasce dalla fuga dalla città (uscito di prigione, Berto ha esperito l'impossibilità di ri-ambientarsi nel tessuto urbano) e diviene una sorta di tentazione gnoseologica.⁶³ Due sono gli elementi che sanciscono l'arrivo in campagna: la vista della «collinaccia» o «collinone tutto vigne e cascine e boscoso» (ossessivamente paragonata ad una mammella⁶⁴) e la 'sparizione' della ferrovia.⁶⁵ La campagna è un luogo che Berto deve imparare a conoscere; essa, seppur «bella», gli appare subito, grazie alle parole del vecchio Vinverra, come un luogo dove conta solo il guadagno.⁶⁶

Ciò che attrae è un *rus* apparentemente *amoenus*, che diviene progressivamente *horridus*, metamorfizzandosi in un contesto ferino e violento, ove persino «perdere sangue deve fare meno effetto che all'ombra di una casa a Torino».⁶⁷ Eppure, vi è qualcosa che lo seduce, costringendolo a restare; e non si tratta solo dell'infatuazione per Gisella. L'attrazione nasce proprio dalla campagna, dalla natura, «che lo tenta nei suoi aspetti idillici»⁶⁸ – visivi, uditivi, olfattivi –. Diverse volte Berto si abbandona a liriche descrizioni, che mettono in luce una *facies* idillica ed invidiabile della campagna, che da «collinaccia» è divenuta «bella campagna»⁶⁹. Ma la stessa natura che tenta Berto con una sorta di richiamo ancestrale, invitandolo a scoprirla, «lo mette in fuga quando gli si rivela tutta»,⁷⁰ quando cioè il *phainomenon* del selvaggio si palesa nella sua completezza, culminando nella tragedia: la morte

⁶² Ivi, 4. Si noti il recupero (ed il capovolgimento in negativo) della figura dello «scappato di casa»: in *Lavorare stanca* è il ragazzino che imbocca le strade per conoscere il mondo. Così come le parole dell'altro Berto (ivi, 18) ricordano un passaggio de *I mari del Sud*: «Lavoro interessante – dice Berto –, ma farete fatica a ritrovarvi. Biciclette e motori. D'inverno non mangiano come il cavallo e noialtri. Si lavorerebbe il doppio, ma qui non lo capiscono».

⁶³ Scappaticci – se ben intendo – già in *Paesi tuoi*, benché *in nuce*, la presenza di una forma di motivazione esistenziale, per quanto solo nei romanzi maturi (*La casa in collina* e *La luna e i falò*) il contatto con la campagna si configuri esplicitamente come un ritorno alle origini: «Sebbene l'assenza di una precedente esperienza rurale non ne dia a Berto la consapevolezza, la sua fuga dalla città assume i connotati di una sorta di discesa alle radici dell'esistenza»: cfr. T. SCAPPATICCI, *Paesi tuoi e l'immersione nel «selvaggio»*, in *Cesare Pavese. Il mito, la donna e le due Americhe*. Terza rassegna di saggi internazionali di critica paveseana (a cura di A. Catalfamo), Cuneo 2003, 45-64: 51.

⁶⁴ Il paragone vi ricorre cinque volte nelle sole pp. 20-21.

⁶⁵ «Mi guardavo bene intorno, per sapere all'occasione ritornare e saltare sul treno. Ma treno, ferrata e stazione era tutto sparito. – Sono proprio in campagna, – mi dico, – qui più nessuno mi trova» (C. PAVESE, *Paesi tuoi*, 21).

⁶⁶ Ivi, 23: «Ma la terra mangia più di noi. [...] Sarebbe che non basta la fatica. Bisogna spenderci quel poco guadagno, per averla pronta l'anno dopo».

⁶⁷ Ivi, 83.

⁶⁸ P. FONTANA, *Il primo Pavese...*, 492.

⁶⁹ C. PAVESE, *Paesi tuoi*, 30: «Perché il bello della campagna è che tutto ha un suo odore»; ivi, 50: «la stoppia era un po' bianca e un po' nera, secondo che andava la luna, e si levò il vento e le canne scricchiolavano forte coi grilli, e tutti i cani dormivano. Veniva sonno anche a me. Poi le nuvole se ne vanno e tutto resta come un mare di luna»; ivi, 65: «Mentre camminavo sotto le piante e saltavo dei fossi, sentivo lontano qualcuno cantare, voci di collina che sembrano sparse e ramenghe fra il cielo e la terra, come una banda che suona nelle sere di vento».

⁷⁰ P. FONTANA, *Il primo Pavese...*, 492-493.

di Gisella, uccisa col tridente da Talino, ciclopico⁷¹ «bestione» e la decisione del vecchio Vinverra di proseguire, come se nulla fosse accaduto, i lavori in campagna.

L'ambientazione rurale di *Paesi tuoi* potrebbe avere un ulteriore significato: come scrivono Nay e Zaccaria, «forse, alle spalle della scelta pavese di optare per la campagna, vi è la necessità di trasferire in una dimensione più accettabile la violenza dalla quale si sentiva oppresso, la violenza della guerra». ⁷² È un'ipotesi esegetica interessante, che proporrebbe una nuova declinazione del *topos*, sebbene sempre nell'ottica della *città in campagna*. È una possibilità offerta dalla letteratura, anche perché in fondo, «la letteratura è una difesa contro le offese della vita» ⁷³ (*Il mestiere di vivere*, 10 novembre 1938).

*

In conclusione, il vagheggiamento dell'*angulus* agreste e la sua rappresentazione letteraria sono da Pavese 'trattati' in maniera un po' 'dissidente': egli recupera selettivamente elementi tradizionali, ma per capovolgerli e re-interpretarli, alla luce della propria esperienza di vita e dei propri peculiari interessi di studio, nonché della propria, personalissima concezione della letteratura. Il risultato è l'elevazione del *secessus* nella campagna a qualcosa di ben più importante di un *topos*⁷⁴: Pavese pone alla base della propria *ars* poetica e (soprattutto) narrativa un *mus* composito, la cui evoluzione dalla dimensione realistico-naturalistica a quella mitico-simbolica racchiude l'intera parabola della propria opera.

⁷¹ In merito alla caratterizzazione 'ciclopica' di Talino, cfr. L. LIJOI, *Parentele mostruose: la rete (in)ospitale di Talino e Polifemo*, in *La "Musa nascosta"...* (a cura di E. Cavallini), 129-142.

⁷² NAY-ZACCARIA, *Nota introduttiva a C. Pavese, Paesi tuoi*, XI.

⁷³ C. PAVESE, *Diario...*, 136.

⁷⁴ Allo stesso modo, campagna-città non è soltanto una delle numerose «antinomie» (aspetto in merito al quale cfr. F. DUCATI, *Lecture di «Lavorare stanca»*, «Aevum» XL (1966), 519-541: 521), che caratterizzano la scrittura di Pavese sin da *Lavorare stanca*.