

Terra, aria, acqua e fuoco: accensione stilistica, paesaggio e società a partire da *Mari del sud*¹

Mario Rossi

Università di Vienna

Istituto di Romanistica

The article presents a close reading of the poem *Mari del Sud* (South Seas), the opening text of the poetry collection *Lavorare stanca* (*Hard Labor*) by Cesare Pavese. Through the progressive construction of semantic fields that gradually reveal central themes of the text, the reader can gradually identify the driving force of the text: the tension between the four primordial elements: earth, air, water and fire. These elements are related to the landscape and to the attitude of the "lyrical I" towards society. It can thus be concluded that the first text published by Pavese contains motifs recurring in the author's entire oeuvre that can only be explored through a careful analysis of both the text and the context.

I mari del Sud

(a Monti)

1. Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
2. in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo
3. mio cugino è un gigante vestito di bianco,
4. che si muove pacato, abbronzato nel volto,
5. taciturno. Tacere è la nostra virtù.
6. Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo
7. un grand'uomo tra idioti o un povero folle –
7. per insegnare ai suoi tanto silenzio.

8. Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto
9. se salivo con lui: dalla vetta si scorge
10. nelle notti serene il riflesso del faro
11. lontano, di Torino. "Tu che abiti a Torino ..."
12. mi ha detto "... ma hai ragione. La vita va vissuta
13. lontano dal paese: si profitta e si gode
14. e poi, quando si torna, come me, a quarant'anni,
15. si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono".
16. Tutto questo mi ha detto e non parla italiano,
17. ma adopera lento il dialetto, che, come le pietre
18. di questo stesso colle, è scabro tanto
19. che vent'anni di idiomi e di oceani diversi
20. non gliel'hanno scalfito. E cammina per l'erta
21. con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino,

¹Il presente lavoro si concentra soprattutto sugli aspetti semantici del testo di Pavese *I Mari del sud*: la dimensione ritmico-prosodica verrà presa in considerazione solo se di interesse per il percorso argomentativo. Per un'analisi più attenta a questi aspetti si vedano, in termini generali, di Javier Del Prado Biezma *Narratividad y poeticidad en la composición del poema de Cesare Pavese*, in „Cuadernos de Filología Italiana“, 2011, Vol. extraordinario, pp. 307-338 e di Salvatore La Tona, *Espace, description et récit dans la poésie de Cesare Pavese*, „Cahiers d'études italiennes“ numero monografico su “Texte et image dans la culture italienne”, 12 (2011), pp. 179-183 e, specificamente dedicato a *I mari del sud*, di Gabriella Di Paola, *Tentativo di analisi fonico-metrico-ritmica de „I Mari del sud“ di Cesare Pavese*, in “Critica letteraria”, a. 8., fasc. 3., n. 28, 1980, pp. 500-525; per gli aspetti intertestuali cui si alluderà alla fine del percorso si leggono osservazioni interessanti in Giovanna Ioli, *Dante sulle colline*, in “Cuadernos de Filología Italiana”, 2011, Vol. extraordinario, pp. 209-218, che tuttavia non procede secondo una lettura analitica del testo. Datato ma ancora utile per inquadrare sul piano tematico *Lavorare stanca* David William Foster, *The Poetic Vision of "Le colline". An Introduction to Pavese's Lavorare stanca*, Italice, Vol. 42, No. 4 (Dic. 1965), pp. 380-390. Sulla struttura delle due edizioni di *Lavorare stanca*, si legge con profitto Anco Marzio Mutterle, il capitolo *Una forma virtuale di 'Lavorare stanca'* in Id., “I fioretti del diavolo”, Edizioni dell'Orso, Torino, 2003, pp. 13-27.

22. usare ai contadini un poco stanchi.
23. Vent'anni è stato in giro per il mondo.
24. Se n'andò ch'io ero ancora un bambino portato da donne
25. e lo dissero morto. Sentii poi parlarne
26. da donne, come in favola, talvolta;
27. ma gli uomini, più gravi, lo scordarono.
28. Un inverno a mio padre già morto arrivò un cartoncino
29. con un gran francobollo verdastro di navi in un porto
30. e auguri di buona vendemmia. Fu un grande stupore,
31. ma il bambino cresciuto spiegò avidamente
32. che il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania
33. circondata da un mare più azzurro, feroce di squali,
34. nel Pacifico, a sud dell'Australia. E aggiunse che certo
35. il cugino pescava le perle. E staccò il francobollo.
36. Tutti diedero un loro parere, ma tutti conclusero
37. che, se non era morto, morirebbe.
38. Poi scordarono tutti e passò molto tempo.
39. Oh da quando ho giocato ai pirati malesi,
40. quanto tempo è trascorso. E dall'ultima volta
41. che son sceso a bagnarmi in un punto mortale
42. e ho inseguito un compagno di giochi su un albero
43. spaccandone i bei rami e ho rotta la testa
44. a un rivale e son stato picchiato,
45. quanta vita è trascorsa. Altri giorni, altri giochi,
46. altri squassi del sangue dinanzi a rivali
47. più elusivi: i pensieri ed i sogni.
48. La città mi ha insegnato infinite paure:
49. una folla, una strada mi han fatto tremare,
50. un pensiero talvolta, spiato su un viso.
51. Sento ancora negli occhi la luce beffarda
52. dei lampioni a migliaia sul gran scalpiccio.
53. Mio cugino è tornato, finita la guerra,
54. gigantesco, fra i pochi. E aveva denaro.
55. I parenti dicevano piano: "Fra un anno a dir molto,
56. se li è mangiati tutti e torna in giro.
57. I disperati muoiono così".
58. Mio cugino ha una faccia recisa. Comprò un pianterreno
59. nel paese e ci fece riuscire un garage di cemento
60. con dinnanzi fiammante la pila per dar la benzina
61. e sul ponte ben grossa alla curva una targa-réclame.
62. Poi ci mise un meccanico dentro a ricevere i soldi
63. e lui girò tutte le Langhe fumando.
64. S'era intanto sposato, in paese. Pigliò una ragazza
65. esile e bionda come le straniere
66. che aveva certo un giorno incontrato nel mondo.
67. Ma uscì ancora da solo. Vestito di bianco,
68. con le mani alla schiena e il volto abbronzato,
69. al mattino batteva le fiere e con aria sorniona
70. contrattava i cavalli. Spiegò poi a me,

71. quando falli il disegno, che il suo piano
 72. era stato di togliere tutte le bestie alla valle
 73. e obbligare la gente a comprargli i motori.
 74. “Ma la bestia” diceva “più grossa di tutte,
 75. sono stato io a pensarlo. Dovevo sapere
 76. che qui buoi e persone son tutte una razza”.
77. Camminiamo da più di mezz’ora. La vetta è vicina,
 78. sempre aumenta d’intorno il frusciare e il fischiare del vento.
 79. Mio cugino si ferma ad un tratto e si volge: “Quest’anno
 80. scrivo sul manifesto: - *Santo Stefano*
 81. *è stato sempre il primo nelle feste*
 82. *della valle del Belbo* - e che la dicano
 83. quei di Canelli”. Poi riprende l’erta.
 84. Un profumo di terra e di vento ci avvolge nel buio,
 85. qualche lume in distanza: cascine, automobili
 86. che si sentono appena: e io penso alla forza
 87. che mi ha reso quest’uomo, strappandolo al mare,
 88. alle terre lontane, al silenzio che dura.
 89. Mio cugino non parla dei viaggi compiuti.
 90. Dice asciutto che è stato in quel luogo e in quell’altro
 91. e pensa ai suoi motori.
 92. Solo un sogno
 93. gli è rimasto nel sangue: ha incrociato una volta
 94. da fuochista su un legno olandese da pesca, il Cetaceo,
 95. e ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole,
 96. ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue
 97. e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia.
 98. Me ne accenna talvolta.
 99.Ma quando gli dico
 100. ch’egli è tra i fortunati che han visto l’aurora
 101. sulle isole più belle della terra,
 102. al ricordo sorride e risponde che il sole
 103. si levava che il giorno era vecchio per loro.

(7-19 settembre-novembre 1930)

Preludio

Abbiamo appena terminato la lettura di *Mari del Sud*, il testo che apre *Lavorare stanca*. Nella mente ci si sono impresse alcune immagini di oggetti fortemente delineati: un colle, un faro, un francobollo dai colori vivaci, dei lampioni, fiere contadine sul cui sfondo scorgiamo un garage con la sua targa-réclame che fa il paio con una campanilistica insegna volta a farla veder “a quei di Canelli” e, infine, degli arpioni tra scie di sangue. A queste immagini si associano, pur in non perfetta omologia, azioni dal ritmo posato e azioni dal ritmo concitato: una lenta salita, immersioni subacquee, giochi violenti, lo scalpaccio in una città fuggevolmente evocata, il compassato camminare con le mani incrociate sulla schiena, il paziente lavoro di un fuochista, la rincorsa delle balene, lanci di arpioni. Altri movimenti sono implicati secondo un sapere condiviso che rimanda a un mondo contadino in progressiva meccanizzazione: ai lenti animali da tiro si contrappongono i motori, all’elaborazione di disegni precipitosamente tradotti in pratica da un outsider fa da contraltare la pacata astuzia dei contadini. Ubbidienti al dettato del poeta e convinti che l’inizio di un enunciato sia un gesto rilevato che allo stesso tempo apre un mondo carico di possibilità e,

proprio per far ciò, delimita le possibilità stesse a un fascio limitato, rileggiamo il testo cercando nei versi iniziali delle strofe possibili varchi di accesso al complesso mondo evocato da Pavese. Cominciamo dall'incipit della prima strofe.

Camminiamo una sera sul fianco di un colle, in silenzio.

Il componimento prende avvio con una frase molto breve costituita da un predicato intransitivo con soggetto implicito e da tre determinazioni, una di tempo, una di luogo e una di modo. Il soggetto implicito fino a questo punto del testo, almeno sul piano della finzione letteraria, in un brevissimo accenno di “metalessi narrativa”, potrebbe includere anche noi lettori; si deve attendere l'inizio della seconda strofe per acquisire con sicurezza che il noi va ridotto alla sua dimensione minima, alla coppia rappresentata nella poesia da due cugini che srotolano la loro camminata davanti ai lettori secondo il resoconto del più giovane². Ma rimaniamo nella prima strofe del testo. Al predicato segue immediatamente una determinazione di tempo senza preposizione che colloca in una posizione di incertezza lo statuto grammaticale del predicato stesso: se lo interpretato come voce intransitiva significherebbe che durante una sera camminiamo, se invece, con fortissima torsione espressionistica, lo interpretassimo come transitivo l'avvio del testo comunicherebbe che percorriamo uno spazio di tempo, la sera³; tuttavia ciò che risulta più interessante è che si tratta di una determinazione di tempo indeterminata che contraddice la precisa collocazione temporale implicata dal presente attuale che a sua volta, e soprattutto giunti al passo che stiamo commentando, si determina solo in riferimento all'atto della lettura: volendo esplicitare la tensione dell'enunciato, potremmo dire che in luogo di un più consueto “ora stiamo camminando di sera” leggiamo che “ora stiamo camminando una qualche sera”. Segue la determinazione di luogo: siamo su un colle e vi camminiamo su un fianco, cosicché appare sensato immaginare o che lo stiamo percorrendo seguendo una traccia corrispondente a una sezione orizzontale lungo lo sviluppo dell'altura o che lo saliamo procedendo di sbieco con un movimento simile a quello che ... ma non affrettiamo il passo: lentamente, a passo d'uomo, procediamo lungo le pendici di un colle e non parliamo. Se è chiaro che siamo nell'arco della giornata che anticipa la notte, è pur vero che il momento del tramonto viene designato al verso seguente col termine ambiguo di *crepuscolo* (v. 2): ciò che a dizionario potrebbe designare o il limite tra tramonto e notte o quello tra alba e giorno, se da un lato parrebbe guadagnare in precisione grazie alla collocazione temporale di apertura (sera) e alla coppia sostantivo-aggettivo (ombra - tardo), dall'altro viene catturato in una nuova sfera di tensione semantica rafforzata dall'*enjambement* e dalla collocazione in fine di verso di due termini chiave “crepuscolo” (v. 2) e “bianco” (v. 3): nell'imbrunire ormai inoltrato splende il bagliore del bianco vestito del cugino che tuttavia ha nel volto abbronzato colori scuri simili a quelli della incipiente notte. Rileggiamo e ci rendiamo conto che *tardo* potrebbe trovare il suo baricentro cronologico non tanto nell'arco della giornata quanto piuttosto in quello del corso dell'anno: secondo questa lettura, saremmo in un momento in cui il crepuscolo nell'arco della giornata inizia tardi, cioè verso il declinare dell'estate verso l'autunno e ciò sarebbe confermato dal cugino “vestito di bianco”, predicato ellittico dietro il quale difficilmente immaginiamo una persona che indossi un cappotto o altro capo di vestiario invernale, ma piuttosto un abito leggero costituito da giacca e pantalone. Lasciamo per il momento impregiudicata la costruzione di questa determinazione di tempo e diamo per acquisito che, se la struttura sintattica del testo appare chiara, il tessuto semantico risulta complicato da incertezze e tensioni spazio-temporali. La frase seguente, con l'icasticità del detto gnomico, introduce in modo esplicito la prima persona plurale attraverso l'aggettivo possessivo che

²Il concetto di metalessi narrativa è stato introdotto da Gérard Genette, *Figure III*, Seuil, Parigi, 1972, pp. 243-247 (sottocapitolo significativamente inserito nel capitolo dedicato alla *voix*) e sviluppato in Id., *Métalepse*, Seuil, Parigi, 2004, *passim*. Nel passo commentato ha dimensione decisamente più modesta rispetto agli esempi commentati da Genette, ma proprio il quasi impercettibile scalino rende più efficace lo spiazzamento del lettore attento.

³Per le accezioni transitive del verbo camminare si rimanda al *Grande Dizionario della letteratura italiana*, a cura di Salvatore Battaglia, UTET, Torino, vol. II, s.v.

allarga la postura silenziosa del cugino a tutta una comunità: la figura etimologica che fa germinare tacere da taciturno rafforza la coesione della comunità stessa legata da un valore positivo (5). Comprimendo aggettivo e predicato sostantivato in un verso molto breve, che a conti fatti risulterà tra i più brevi dell'intero componimento, si inspessisce semanticamente il tratto della riservatezza che caratterizzerebbe la comunità di riferimento e le dà voce, da un lato, con un'insistenza semantica che ricorda i sintagmi formulari della poesia epica e, dall'altro, può esser letta come una combinazione di *geminatio*, anadiplosi e figura etimologica cosicché la formulazione retorica conferisce ulteriore rilievo al contenuto. Segue l'individuazione della causa della virtù, che, allo stesso tempo, approfondisce i caratteri del cugino maggiore già definito un gigante: un antenato giganteggia per le qualità di solitudine ed eccezionalità che implicano una follia che si può dislocare o sul versante di un soggetto docente o su quello dei discendenti. Con questa marcata antitesi (v. 7) il silenzio acquisita i contorni del quadro clinico di una patologia psicologica individuale o collettiva. Interpretato con le categorie della dottrina umorale che unisce macrocosmo e microcosmo il paesaggio sembra rimandare a una complessione di transito tra il collerico estivo e il melanconico riflessivo dell'autunno che in toni cromatici scuri rimanda alla terra, alla maturità della vita e del ciclo vegetativo.

Mio cugino ha parlato stasera ...

... e “Mi ha chiesto / se salivo con lui” (vv. 8-9). Di nuovo un inizio brevissimo, un inizio che, come anticipato, chiude la comunità dei partecipanti alla passeggiata riducendola ai due cugini. Inoltre il contenuto di una domanda del taciturno cugino è segnato dall'irruzione di una parola assoluta in quanto, senz'altra determinazione, egli “ha parlato”: questo parlare assoluto che sembra preparare la strada a contenuti di grado elevato, all'interno del discorso riportato si qualifica con una interrogativa indiretta di argomento apparentemente umile – una passeggiata – e di registro informale visto che in luogo di un verbo di contenuto introdotto da un verbo modale al congiuntivo ha un imperfetto del solo verbo di contenuto: invece di un ipotetico “se volessi salire” leggiamo “se salivo”. Il contenuto della domanda risolve il dubbio che ci eravamo posti poc'anzi: non si cammina senza meta sul fianco del colle, si sale costeggiando il fianco, quindi, coniugando le informazioni di cui fino ad ora disponiamo, verosimilmente ci si apre un mondo attraverso un movimento a spirale⁴. Il segno di interpunzione dei due punti in funzione esplicativa introduce probabilmente la spiegazione del motivo della richiesta e una definizione della meta del viaggio: si salirà sino alla vetta della collina menzionata poc'anzi e di là si potrà osservare il riflesso del faro lontano di Torino ... e qui si interrompe il discorso indiretto (vv. 10-11). Il riflesso del faro accostato a Torino ci coglie impreparati: come? un faro a Torino? E di esso cogliamo il riflesso? Vediamo la luce del faro riflessa in qualche oggetto o vediamo il riflesso che la lampada produce inviando la luce sugli specchi che costituiscono il sistema di moltiplicazione del raggio luminoso del faro? Linguisticamente appare rilevante notare che nel bel mezzo di un paesaggio collinare, da collocare nel Piemonte se si conosce la geografia d'Italia, viene piantato un manufatto umano tipico dei litorali, quindi delle zone di confine tra mare e terra e poco importa se di fatto con questa designazione per i torinesi dovrebbe esser chiaro che si tratta della statua della Vittoria, sul colle della Maddalena, il punto più alto della collina torinese. Con queste determinazioni paesaggistiche a perspicuità variabile secondo le conoscenze del lettore e delle quali conserviamo l'accostamento tra mare e terra e relative risonanze semantiche, ci avviamo a leggere le parole del discorso del cugino. Si tratta di un discorso frammentato (vv. 11-15): inizia con una falsa partenza che induce a supporre una certa opinione del cugino maggiore intorno all'abitare a Torino di cui sappiamo i contorni solo *ex negativo*. Il cugino maggiore prima sembra accreditare il cugino minore di un saper che si basa sulla residenza nel capoluogo di regione, ma, dopo un'aposiopesi con ellissi, egli sostiene, tramite un'antanaclasi di significato (abiti, vita, vissuta), che l'istanza narrante, avrebbe ragione a sostenere

⁴Salvatore La Tona, con fine analisi testuale, mette giustamente in rilievo la polarità basso alto in *I Mari del sud*, ma non rileva il movimento a spirale. Cfr. La Tona, *Espace, description et récit dans la poésie de Cesare Pavese*, in „Cahiers d'études italiennes“, pp. 189-93.

che la vita vada vissuta lontano dal paese, in un luogo dove si conduce una vita qualificata come sregolata senza ulteriori determinazioni (“si profitta e si gode” v. 13) e poi, quando si torna, si trova tutto nuovo: “Le Langhe non si perdono” (v. 15) è la stentorea conclusione: in che senso? Si tratta di una constatazione cronologicamente determinata? O si tratta piuttosto di un detto gnomico e quindi senza tempo? E poi, come è possibile non perdere ciò che un paio di versi prima è stato definito come completamente rinnovato? O si deve pensare che l'ultima frase registri un riemergere della postura ideologica del cugino maggiore che era stata interrotta dall'aposiopesi? Inoltre le Langhe figurano come luogo esemplare la cui stabilità può esser estesa a qualsiasi luogo dal quale provengano le nostre radici o l'imperdibilità vale solo per il particolare paesaggio delle Langhe? Certamente nel lettore, a prescindere dalle conoscenze geografiche, si profila un paesaggio fortemente caratterizzato. Il discorso appare sconnesso, ma è ciò che della parola assoluta l'io narrante ha ascoltato in un gioco di specchi, visto che nella poco profilata antanaclasi il cugino maggiore riprende il contenuto del discorso del cugino narrante, nel dialetto lento e scabro che usano i contadini osservati con gli occhi del bambino e che il narratore stesso traduce in italiano (vv. 16-17). Tutto questo il cugino l'ha detto camminando per l'erta (v. 23): il predicato *camminare*, che richiama quello col quale si era iniziata la narrazione, unito alla preposizione *per*, là dove ci si aspetterebbe un più preciso ma anche più consueto *sale*, dà alla camminata un che di vago, senza meta, *per* un paesaggio che ora si precisa anche dal punto di vista materiale, visto che in esso appaiono nude pietre dalla superficie scabra. E visto che è altrettanto scabro il dialetto che parlano gli abitanti delle Langhe, si è portati ad attribuire al langarolo i tratti di ruvidità e di insensibilità alla dimensione temporale secondo la declinazione umana che caratterizza la pietra, un qualcosa di simile ai tempi geologici della *tres longue durée* di Fernand Braudel. Riassumiamo il fondale su cui si svolge la passeggiata: le colline delle Langhe, caratterizzate da un terreno pietroso e da pendii forti, offrono dalla loro sommità la vista del riflesso di una grande città, Torino, ed è verso una di quelle sommità che sono diretti i due.

Vent'anni è stato in giro per il mondo.

Di nuovo un inizio perentorio, ma questa volta con una determinazione di tempo seguita dal predicato al passato prossimo con il soggetto sott'inteso, che a questa altezza non può che essere il cugino. Il verso seguente introduce per la prima volta nella poesia la dimensione di un passato scisso dal presente attraverso il passato remoto e allo stesso tempo la dimensione sociale si allarga da una non meglio determinata società di folli a una società patriarcale in cui le donne portano i bambini, sono animate da tenebrosi presentimenti e ammantano di favola i ricordi, mentre gli uomini scordano, forse perché maggiormente presi nelle loro occupazioni (vv. 24-27). Il profondo legame con la terra natia acquista tratti aspri per l'interruzione della comunicazione visto che il cartoncino (una cartolina illustrata in tono dimesso?) giunge quando il destinatario è già morto e forse giunge in ritardo anche rispetto alla stagione della vendemmia per la quale augura ricco raccolto visto che arriva d'inverno (v. 28), a meno che non si voglia immaginare un cugino tanto premuroso da inviare i propiziatori auguri con due stagioni di anticipo. Comunque sia questo breve appunto ci riporta alla stagione in cui avviene la passeggiata, a quel tardo crepuscolo che fa pensare all'estate, alla tarda estate in cui, in stagioni propizie, inizia la vendemmia. Il paesaggio collinare è evocato per solidarietà cromatica dalla cartolina, che, se, nelle sue umili qualità di cartoncino non è illustrata, senz'altro ha un francobollo che surroga le immagini (v. 29): sono immagini di mare e navi. Per il momento registriamo senza commentare. Notiamo solo la possibile omologia cromatica tra il colore *verdastrò* del francobollo e il paesaggio delle colline coperte di viti che viene evocato dall'augurio di buona vendemmia e allo stesso tempo la definizione del colore attraverso un suffisso che ha potenziali connotazioni negative: con *smeraldo* sarebbe stata disponibile una determinazione illustre e decisamente positiva senza compromettere la struttura del verso. La comunità, che tuttavia non viene nominata in forma analitica, stupisce, mentre il bambino spiega con dettagli da esperto di biologia, etologia marina e antropologia le caratteristiche della regione dalla quale proviene il biglietto (vv. 31-34). Spiega avidamente (v. 31): chi è avido desidera includere qualcosa nel proprio

corpo o nella propria sfera di possesso; di cosa era avido il cugino da bambino? Dell'attenzione degli adulti o delle terre esotiche? La terra è “detta” Tasmania esattamente come pochi versi prima le donne “dissero” morto il cugino, cosicché la precisione scientifica si sovrappone a un sentito dire da favola popolare. Il cugino già a quell'epoca si staglia su una misura mitologica: è uomo che si immerge in quel mare popolato da squali feroci e lo fa per pescare le perle (v. 35), materia prima che sappiamo usata per la produzione di oggetti voluttuari. Il quadretto familiare si conclude con il bimbo che stacca il francobollo mentre gli altri familiari concludono che il cugino ha un destino segnato: o è morto, con uno scarto tra comunicazione e presenza degli interlocutori simile a quello tra la cartolina e il padre del cugino narrante, o morirà. Poi l'oblio prende il sopravvento su tutta la comunità con una sottolineatura dell'allargamento marcata dalla ripetizione dello stesso predicato con l'aggiunta dell'indefinito *tutti* (vv. 28; 37). Rispetto alla prima strofe gli abitanti delle colline hanno acquisito maggior profondità psicologica e sociale; non sono solo taciturni educati da un paesaggio scabro, ma risultano dediti alla coltivazione della vite e, secondo il dettato dell'istanza narrante, si possono grosso modo suddividere in uomini, donne e bambini.

**Oh da quando ho giocato ai pirati malesi,
quanto tempo è trascorso.**

Il soggetto poetante passa dall'oblio dei parenti alla propria incapacità di collocare in una precisa linea del tempo un'epoca di fanciullezza avventurosa legata proprio alle medesime latitudini dalle quali proviene il francobollo e, chissà, il gioco sarà stato stimolato da quel francobollo così accuratamente staccato dal cartoncino. Quanto tempo è trascorso, ma in realtà il poeta elenca lo scandire delle stagioni della vita attraverso eventi che richiamano, in veste domestica, esperienze simili a quelle legate alle esperienze del cugino: le navi sono assimilabili alle imbarcazioni dei pirati evocati dai giochi; il bagno in un punto mortale designa, con altro procedimento metonimico e con una immersione di minor entità, una natura selvaggia simile a quella dei mari selvaggi di squali (vv. 40-41) e fa supporre che la meta delle immersioni domestiche, almeno per la sensibilità del bambino, avessero un fine tanto prezioso quanto la raccolta delle perle; la colluttazione tra l'io narrante giovane e un compagno richiama, a dire il vero con una catena associativa piuttosto lunga e la cui ricostruzione è ampiamente lasciata alla fantasia del lettore, ciò che potrebbe aver preceduto la supposta morte del cugino. In queste fulminee associazioni scorgiamo nuovamente l'accostamento tra terra e acqua adombrato dal faro di Torino. Seguono altre stagioni con altre attività ludiche, associate ad azioni violente che però sono interiorizzate; se un tempo i rami degli alberi erano squassati al punto da romperli (vv. 43-45), ora è il sangue stesso che è squassato (vv. 45-47); anche i rivali sono interiorizzati poiché si tratta dei frutti dell'attività intenzionale e di quella onirica della mente. Il paesaggio improvvisamente cambia: siamo in città, una città che induce infinite paure legate alla folla, alla strada e a pensieri altrui scorti attraverso uno sguardo che indaga con sospetto (vv. 48-50). La strofa si chiude con una sorta di ribaltamento dell'avvio: là la simulazione di una situazione favolosa delle atmosfere esotiche dei pirati, qui la personificazione di oggetti che vengono designati attraverso l'iperbole di un numero inverosimile di lampioni il cui rapporto con la folla in movimento appare invertito visto che i lampioni sembrano poggiare sul gran scalpiccio. Ma a una lettura più attenta la situazione potrebbe esser dipinta in maniera diversa: la debole sinestesia iniziale (Sento ancora negli occhi) mette in tensione con la sfera percettiva della vista il predicato (sentire), che si usa in senso proprio per l'udito o per il tatto e, in senso traslato, per tutta la sfera sensoriale (v. 51): il soggetto del predicato che indica la percezione in termini generali riguarda un fenomeno di pertinenza della vista che allo stesso tempo interessa per metonimia gli altri furtivi passanti indicati attraverso la sostituzione dell'agente (*gran*) con l'azione (*scalpiccio*, v. 52). L'attributo “gran” a dire il vero potrebbe esser inteso non in senso quantitativo, ma piuttosto in senso qualitativo, vale a dire non come riferito a una gran quantità di persone che si muovono producendo un fruscio di suole, ma piuttosto come descrizione della velocità del movimento di un'unica persona. Il richiamo a un manufatto per l'illuminazione acquisisce ora connotazioni diverse rispetto al faro di Torino; quello faceva pensare al ritmico ruotare della luce, questi lampioni

invece sono collocati in un ambiente di forti passioni. Sul piano della focalizzazione sociale anche la conclusione di questa strofa produce un'ampliamento: i ritmi della campagna scanditi dall'alternarsi delle stagioni lasciano il posto alla città moderna animata dall'illuminazione artificiale e da innominate passioni contrastanti.

**Mio cugino è tornato, finita la guerra,
gigantesco, fra i pochi.**

Dopo la chiusa espressionistica dei versi appena letti, la quarta strofa introduce con un periodare piuttosto contorto la narrazione del ritorno in patria del cugino dopo la guerra, che alla data della pubblicazione del testo non poteva che esser il primo conflitto mondiale sia per il presente dell'*incipit* sia per la menzione di manufatti tecnologici che da poco avevano fatto la loro comparsa nella società europea. Ma rimaniamo al testo e all'intreccio tra struttura testuale di superficie e struttura semantica profonda. La struttura soggetto predicato dei primi due versi è interrotta da un'incidentale in forma di subordinata temporale implicita, mentre la struttura della frase è disturbata da un aggettivo la cui funzione è ambigua: gigantesco (v. 54). Anticipato da gigante della prima strofe (v. 3) potrebbe esser interpretato come un complemento predicativo del soggetto riferito grammaticalmente a cugino ma semanticamente al suo ritornare giganteggiando; ma, con forte strappo testuale, potrebbe esser inteso anche come residuo di una cellula copulativa minima che potrebbe recitare “è gigantesco” o “ha assunto dimensioni gigantesche”. Abbracciando la prima ipotesi di lettura, non è chiaro se egli giganteggi tra i pochi che sono tornati o se semplicemente dica che è stato tra i pochi a tornare e che era particolarmente alto. Comunque sia, la ripresa del termine gigante con lieve variazione grammaticale conferma i caratteri da espressione formulare di derivazione epica che abbiamo già riscontrato e che conferisce al testo un sommesso carattere solenne. L'accento su aspetti dinamici (tornare, finire, guerra) fa propendere il lettore a immaginare il cugino che rientra emergendo su tutti per una statura, non necessariamente solo fisica. La sua profilata singolarità è confermata poco oltre, quando verranno ripresi i caratteri esteriori del cugino che abbiamo conosciuto nella prima strofa: l'abito bianco e la pelle abbronzata (vv. 58, 67, 68). Ritorna ricco, ma i parenti continuano nella trenodia di sventure (vv. 55-57). Il viso ha tratti recisi (v. 58), spigolosi come quelli che risulterebbero dal taglio di una forbice e che richiamano il paesaggio scabro tratteggiato nella prima strofa. Il cugino maggiore si avventura in una impresa di completa innovazione: introdurre la civiltà delle macchine nel mondo rurale. Mette su un garage di cemento davanti al quale fa bella mostra di sé la pila per dar la benzina (v. 60): se il garage presidia la terra che coltivata a vigna dà frutti, la pila viene qualificata come fiammante con posizione anomala dell'attributo anteposto non solo al sostantivo ma anche all'articolo, cosicché acquisisce una funzione quasi predicativa e, semanticamente, realizza il tratto del terzo elemento fondamentale della tradizionale dottrina cosmologica dei quattro elementi, il fuoco, tanto più evidente se si pensa che la pila distribuisce un combustibile. Accanto a elementi tendenzialmente descrittivi – il garage è prosasticamente in cemento – il paesaggio assume tratti espressionistici: la targa che annuncia il nuovo esercizio risulta ben visibile a una curva che si suppone non disti molto da un ponte. Solitamente l'accesso a un ponte è facilitato da rettilinei: se ad esso si accede dopo una curva, si deve immaginare un profilo del paesaggio particolarmente mosso e stretto, in armonia con l'erta che stanno salendo i due cugini. Passiamo dal manufatto agli esercenti che lo gestiscono. Il cugino non lavora nel garage; un uomo lavora per lui, una giovane ed esile donna (v. 64) che ha sposato rimane a casa mentre lui gira le colline per un suo disegno, un progetto, si direbbe secondo un registro linguistico meno colto. Il cugino aveva progettato di fare incetta di tutti gli animali da tiro della valle per costringere i contadini a comprare i mezzi meccanizzati, senz'altro per alimentare i suoi affari con la pila fiammante della benzina, ma forse anche per la vendita diretta dei veicoli se volessimo intendere il pronome enclitico *gli* non come un dativo di interesse ma come un complemento di provenienza equivalente a un *da lui*: in questa prospettiva il garage più che un'autorimessa sarebbe un rurale salone di vendita. Abbiamo detto che l'oggetto del disegno del cugino era l'acquisto di tutti gli animali da tiro, ma nel testo la locuzione non compare: la

deduciamo dai motori che in ambito campagnolo non possono esser che metonimia per trattori, dai cavalli e dai buoi, sussunti, assieme al cugino, sotto la categoria della bestia. Da notare la criptica presenza del proverbio “moglie e buoi dei paesi tuoi” attraverso altro rapporto metonimico, quello che accosta razza e paese in un rapporto di contenitore e contenuto e attraverso la descrizione della moglie, una sorta di ibrido tra la gente del posto e le donne che ha conosciuto altrove. Un che di istintuale adombrato dalla riduzione di esseri umani ad animali è presente anche nel predicato che indica l'unione tra il cugino e la ragazza: non la prende in moglie, ma la *pigliò* con predicato che al più consueto *prendere* aggiunge il tratto di un movimento improvviso e veloce. Se all'inizio di questa sezione il cugino al rientro in paese dopo la guerra giganteggiava assumendo contorni eroici legati alle sue immaginate attività e alla sua comunione coi reduci, ora giganteggia goffamente poiché, per traslato, assume i tratti di un enorme animale da tiro: egli è ridotto a essere umano che non padroneggia il proprio dell'uomo, cioè la ragione, una ragione di alto profilo esemplificata, non dimentichiamolo, dal termine colto *disegno*.

**Camminiamo da più di mezz'ora. La vetta è vicina,
sempre aumenta d'intorno il frusciare e il fischiare del vento.**

Il verso di avvio della quinta strofa riprende la struttura della prima frase della poesia col medesimo predicato, coniugato al medesimo modo e tempo e col medesimo accostamento di una determinazione di tempo e una di luogo: la ripetizione del medesimo termine e un'analoga attenzione per le dimensioni spazio-temporali pur distribuite in due frasi, conferma in questo incipit l'andamento formulare da poema epico che abbiamo già rilevato in porzioni precedenti del testo. Sul piano diegetico notiamo, da un punto di vista formale, che la determinazione temporale da complemento di tempo determinato del verso iniziale si trasforma nel complemento di tempo continuato di questo inizio di strofa, il che proietta la dimensione di durata sulla prima occorrenza di camminare che avevamo visto realizzata attraverso altre vie espressive. A questo panorama elementare si aggiunge una determinazione sensoriale acustico-tattile la cui unità è rafforzata dall'allitterazione della fricativa labio-dentale /f/, e dall'accostamento di diverse realizzazioni di sibilanti, pura in inizio di verso (/sempre/) e palatale (/frusciare/) (v. 78): chiaramente acustico è il fischio, mentre anche tattile può essere il frusciare che usato senza specificazione, o meglio con specificazione dilazionata, va riferito non solo a foglie e fronde che sarebbero il complemento semantico più naturale pur non espresso, ma anche al vento che con crescente intensità esercita la sua frizione sugli abiti e sulla pelle dei due viandanti: se Pavese avesse usato il più colto e raro stormire, avrebbe ottenuto un'immagine che si sarebbe potuta associare alle fronde, mentre con frusciare il referente è più vago e ampio. Questa lettura è sostenuta dalla determinazione di luogo “d'intorno” (ivi.) che conferisce al paesaggio evocato una dimensione di panica immersione nella natura. Ad un tratto, con uno scatto insolito per i pacati movimenti del cugino e dei langaroli, il cugino si volge e, con parole riportate in discorso diretto, manifesta un campanilismo che gli consente di colmare la lacuna degli anni trascorsi nei Mari del sud affermando che sempre Santo Stefano Belbo è stato il primo nelle feste della vallata per quanto possano affermare i pretendenti a simile primato, quei di Canelli (vv. 79-83). Con questa esplosione di orgoglio comunitario il teatro della vicenda si precisa ulteriormente: se nelle strofe precedenti si era presentata la metropoli torinese contrapposta al mondo collinare delle Langhe, ora queste si precisano in una costellazione di insediamenti che vivacizzano il paesaggio naturale mosso dai profili delle colline con il loro gareggiare nel primato delle feste. Dopo il discorso diretto, la sfera sensoriale si amplia verso le percezioni olfattive: i due sono avvolti dal profumo della terra e del vento (v. 84). Questo dice il testo, ma l'espressione va forse intesa come un'endiadi per vento che sa di terra: in questo modo ora due dei quattro elementi fondamentali della tradizione filosofica, aria e terra, verrebbero congiunti in un'unica percezione sensoriale e, ricordando il faro delle colline, si assocerebbero con l'acqua evocata esplicitamente due versi dopo nel mare percorso dal cugino (v. 87). Una percezione tanto più forte se si pensa che avviene nel quasi totale azzeramento delle altre percezioni sensoriali: il buio appare interrotto dalle luci di qualche cascina, mentre il rombo dei motori delle automobili si

sente appena. In questa atmosfera rarefatta, dopo la pausa che introduce una annotazione esplicativa, con la più semplice e neutra delle congiunzioni copulative, l'io poetante soggiunge che lui pensa alla forza che ha strappato il cugino al mare, alle terre lontane e al silenzio. Di nuovo i primi due elementi potrebbero esser intesi come endiadi per Mari del sud, mentre il silenzio potrebbe esser attribuito a una generale forma di esistere esemplificata nei tre versi seguenti: del cugino si dice che, in una sorta di lingua elementare puramente denotativa ed ostensiva, nomina i luoghi che ha toccato, mentre tace degli elementi narrativi cui dovrebbe ricorrere per riferire della dimensione temporale implicata dai viaggi. Anche in questo torno di frasi troviamo la congiunzione copulativa *e* usata per unire due elementi appartenenti a due strati diversi del testo: essa funge da connettore sia per coordinare due elementi di una frase sia per coordinare due frasi il che dà un'impressione di sgretolamento delle gerarchie del mondo che rinforza la sensazione panica evocata attraverso altri strumenti lungo tutta la poesia. Dice *asciutto*: dopo le pietre del colle (v. 17), dopo lo scabro (v. 18), dopo la faccia recisa (v. 58), l'asciuttezza del dire (v. 90) si spande su tutto il paesaggio. Dice *asciutto* e pensa ai suoi motori o dice *asciutto* perché pensa ai suoi motori e al disegno fallito?

Solo un sogno gli è rimasto nel sangue:

E quindi ci aspetteremmo di ascoltare la narrazione di un evento desiderato o temuto ma di esclusiva sostanza onirica. Invece a livello di enunciato si riferisce di un casuale incontro col Cetaceo, un'imbarcazione di bandiera olandese, indicata con la classica metonimia *legno* (v. 94), della caccia alle balene, dei ramponi, delle scie di sangue, degli inseguimenti e della lotta alla lancia. La dinamicità degli eventi è sottolineata tanto dalla metonimia *sole* per aria inondata dal sole facilitata dal predicato *volare* (v. 95), quanto dalle assonanze che percorrono le sequenze "sulle isole" (v. 101) e "il sole" (v. 102) e che tramite la sovrapposizione dei due elementi danno l'idea di una molteplicità immersa nell'elemento luminoso unificante. Quindi, pur in forma sintetica, il cugino qualcosa dei suoi viaggi narra; ma si tratta della narrazione di un fuochista (v. 94), non certo di un pescatore di perle; e come può un fuochista assistere in prima persona allo spettacolo che viene descritto nel testo? Si tratta quindi di un autentico sogno? La strofa seguente parrebbe confermarlo: il cugino emigrato lontano non può aver visto le aurore che immagina il cugino emigrato a Torino perché a quell'ora per lui e i suoi compagni il giorno era già vecchio, cioè per loro, operai del mare, il momento dell'alba corrispondeva alle attività solitamente inaugurate dalla sera, vale a dire il riposo. La poesia si chiude così con la relativizzazione delle coordinate spazio-temporali con le quali si era aperta: i confini tra alba e tramonto, quelli tra mare e terra e tra fuoco e acqua appaiono confusi in una dimensione panico-tragica dell'esistenza che vede nei quattro elementi fondamentali i protagonisti del microcosmo abitato dall'uomo delle Langhe cui corrisponde il macrocosmo esotico dei Mari del sud. L'esistenza appare segnata da una perenne lotta per la conquista della vetta: in questa prospettiva non appare azzardato recuperare una analogia che ci era balenata e che avevamo trattenuto in punta di labbra: la salita del colle dei due cugini può esser interpretata, anche per il suo movimento a spirale, come l'esperienza di un novello Dante che salga un Purgatorio tutto terreno alla fine del quale troviamo un sole, ma non è quello trascendente del primo motore immobile che Dante pellegrino aveva intravvisto nella selva oscura e che potrà rivedere solo dalla sommità del monte Purgatorio collocato agli antipodi di Gerusalemme; è quello dei paesaggi esotici e ugualmente antipodici, ma del tutto terreni, dei Mari del sud. Sul piano emotivo quell'esperienza si è depositata in forma di impressione trasfigurata o di desiderio non compiuto nel sangue del soggetto: se ricordiamo che il sangue, l'umore corporale che prevale nella complessione delle persone associate all'elemento caldo-umido, vale a dire l'aria, alla stagione giovanile e alla primavera, abbiamo l'impressione che la poesia, apertasi con la menzione della vendemmia e quindi con un paesaggio di tarda estate e primo autunno - si chiuda con un inno all'esuberanza della giovinezza e alla primavera che erano state appena accennate nella strofa sulla giovinezza anch'essa caratterizzata da episodi di sangue.

Uno sguardo oltre i *Mari del sud*

Stando alla critica più accreditata, la produzione lirica di Pavese apparterebbe a un filone novecentesco minoritario rispetto alle più fortunate esperienze poetiche italiane dell'epoca compresa tra le due guerre; posto tutt'al più accanto a Umberto Saba, avvicinati entrambi per certe movenze a Sandro Penna, Pavese, a metà degli anni Trenta appare isolato rispetto alle esperienze di Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti e dell'ermetismo nelle sue diverse declinazioni. Se ci viene consentito un giudizio a larghe pennellate, possiamo dire che quest'ultimi sono autori che, con diverso accento, prendono distanza rispetto alla cronaca per concentrarsi sul dato esistenziale dell'individuo. È lecito sostenere che Pavese col testo di avvio della sua produzione letteraria si sia confrontato con diversi strati della realtà storico-sociale che, a diversi livelli, lo circondava? Come li ha metabolizzati? Come li ha espressi? Nel testo abbiamo rilevato la presenza di elementi di portata tendenzialmente universale e di elementi storicamente, geograficamente e socialmente determinati. Tiriamo le fila della nostra analisi. L'esistenza è determinata da cicli produttivi materiali e simbolici: quelli sono esemplificati dal mondo contadino e questi dal parco dialogare dei soggetti. Il dialogo è colto in diverse posture. C'è il rapporto mobile tra gli strati ancestrali della popolazione delle Langhe in cui Pavese invita a riconoscere o un rapporto tra un folle e la massa anonima o un gigante; c'è poi il dialogo tra il cugino inurbato e il cugino emigrato in terre esotiche; c'è il mondo femminile, depositario, secondo le implicazioni del testo, di un rapporto emotivamente più sfumato con l'emigrato e di una relazione più concreta con l'essere umano in divenire (le donne portano il bambino); c'è il precipitoso produrre disegni che si devono scontrare con la realtà di contadini più astuti di quel che sembrano; c'è infine l'eterno dialogo che assume le tinte dello scontro con le forze della natura, siano esse le colline scabre, i rami rabbiosamente piegati durante i giochi o le forze dei mari. Dicevamo della marginalità dell'esperienza poetica di Pavese: in un clima intellettuale dominato dall'estetica crociana e dagli esiti ermetici di intellettuali che apparivano lontani dalla realtà quotidiana, la poesia di Pavese si colloca in una zona di compromesso accostabile alle esperienze del primo Montale e del già maturo Saba. Da un lato disponibilità all'accoglienza del dato concreto e delle tensioni attive nella realtà sociale espressi attraverso forme narrative; dall'altra estrema carica di significato della parola che richiede uno sforzo interpretativo lontano dalle pratiche di lettura consuete e una disponibilità al dubbio e alla sfumatura.

Gli elementi a-storici che abbiamo individuato nella prima apparizione letteraria di Pavese si manterranno in gran parte della sua produzione seguente e allo stesso tempo si manterrà il notevole spessore semantico di alcuni oggetti, nonostante Pavese abbandoni quasi completamente la poesia per la prosa; ma l'abbandono è solo parziale in quanto, se la poesia di Pavese è carica di narratività, la sua prosa conosce accensioni liriche che addensano intensi significati attorno a termini e situazioni chiave, mentre alla dettagliata narrazione viene concesso spazio misurato. Per i quattro elementi da noi sollecitati nella lettura di *Mari del sud* si pensi alla *Luna e i falò* che unisce terra, fuoco e aria; si pensi a *La spiaggia*, in cui il mare gioca con la terra; si pensi a *La casa in collina* e alla questione del sangue sollevata alla fine del racconto che aveva avuto una tragica anticipazione in *Paesi tuoi*. Si tratta di elementi disseminati che trovano il loro punto di partenza nella prima poesia di Pavese e che per esser decifrati richiedono una lettura filologicamente accorta, ciò che oggi si designa con la locuzione di importazione *close reading*; ma deve trattarsi di una lettura che, pur non abbandonando il testo nella sua autonomia, mantenga, in un movimento pendolare, una fitta relazione con un orizzonte più ampio eteronomo al testo stesso. Questa tensione tra particolare e universale è ciò che affascina in Pavese e allo stesso tempo ciò che lo ha reso e lo rende inattuale.

Bibliografia

- Del Prado Biezma, Javier, *Narratividad y poeticidad en la composición del poema de Cesare Pavese*, in „Cuadernos de Filología Italiana“, 2011, Vol. extraordinario, pp. 307-338
Di Paola, Gabriella, *Tentativo di analisi fonico-metrico-ritmica de „I Mari del sud“ di Cesare Pavese*, in “Critica letteraria”, a. 8., fasc. 3, n. 28, 1980, pp. 500-525.

Foster, David William, *The Poetic Vision of "Le colline". An Introduction to Pavese's Lavorare stanca*, Italica, Vol. 42, No. 4 (Dic. 1965), pp. 380-390.

Gérard, Genette, *Figure III*, Seuil, Parigi, 1972.

Ioli, Giovanna, *Dante sulle colline*, in "Cuadernos de Filología Italiana", 2011, Vol. extraordinario, pp. 209-218.

La Tona, Salvatore, *Espace, description et récit dans la poésie de Cesare Pavese*, in „Cahiers d'études italiennes“, numero monografico su "Texte et image dans la culture italienne", 12 (2011), pp. 179-183.

Mutterle, Anco Marzio, *I fioretti del diavolo*, Edizioni dell'Orso, Torino, 2003.