

«RACCONTARE È MONOTONO»:
IL RITMO DELLA PROSA IN «FERIA D'AGOSTO»
DI CESARE PAVESE

ABSTRACT – Starting with the twenty-five short stories which constitute *August Holiday*, the paper attempts to analyse the rhythmic and prosodic structures in Pavese's prose works: the study initially tries to show the main metric structures subtended by each text (principally various length anapaestic verses, seven-syllable lines, octosyllables, decasyllables and hendecasyllables). The prosodic examination also shows a clear formal division between the first parts of the work and the third one: the number of anapaestic structures increases remarkably from the first to the last section. This stylistic evolution can be explained through a passage from *The Business of Living* written in 1944, where Pavese states that his previous prose works lack a «rhythmic support». To discover the functional reason of this prosodic style, it is necessary to consider that in this period of his life the writer is searching for a type of writing able to «raise reality to the mythic sphere». Pavese's myth is fundamentally the «repetition» of an element in reality. In fact, from a lexical point of view, the words «monotony», «obsessive recurrence», «emphatic cadence» are those he uses the most to describe the dynamics of myth. Analyzing the passages where Pavese talks about his metric style, a surprising lexical correspondence can be observed: the writer describes the anapaest exactly as «monotony», «rhythm», «cadence» and «recurrence». Therefore, it is possible to suppose that Pavese, in the final part of *August Holiday*, uses the anapaestic structures as a way to operate the raising of reality to the mythic sphere.

doi: 10.7358/acme-2012-003-zopp

1. *Il ritmo nella prosa di Pavese*

Molti critici, da Beccaria a Di Girolamo, hanno più volte notato il ricorrere nella prosa di Pavese di strutture metriche e prosodiche proprie della sua precedente produzione poetica, giustificandone la presenza con ipotesi interpretative via via diverse. La prima identificazione di questo genere di costrutti fu proposta dal grecista e storico della filosofia Mario Untersteiner, il quale, recensendo nel 1947 i *Dialoghi con Leucò*, appena editi da Einaudi, affermò che in alcuni passaggi «il tono poetico del

dialogo si solleva a un ritmo poetico»¹. Untersteiner notava infatti che in larghe parti dell'opera le parole si «lasciano ricomporre [...] in staccati membri lirici»² di tendenza anapestica e genericamente riconducibili ad una misura sillabica compresa tra il senario ed il decasillabo³. L'altezza cronologica di questo intervento critico è estremamente importante, in quanto nel 1947 Pavese, amico e collaboratore dell'illustre classicista, era ancora in vita. Infatti nell'epistolario dello scrittore langarolo è rinvenibile una significativa lettera datata 12 gennaio 1948 ed indirizzata proprio ad Untersteiner:

Con la trovata della stesura metrica anche su questo punto lei ha detto una grande verità. Badi però che, secondo me, questa *contabilità* delle battute è più un difetto che un pregio.⁴

Nonostante l'immediata *recusatio* dell'importanza di tale artificio stilistico, la lettera rimane senza dubbio fondamentale, in quanto si tratta dell'unico scritto in cui Pavese ammette esplicitamente la «grande verità»: l'utilizzo in prosa di elementi ritmico-metrici propri della poesia.

In tempi più recenti Gian Luigi Beccaria ha evidenziato la presenza in *La luna e i falò* di «un'attualità di linguaggio negata e rinforzata ad un tempo dal rigidamente monotonale del poetico: il ritmo poetico nella prosa»⁵. Da un punto di vista tecnico Beccaria rileva un'abbondante frequenza del decasillabo nel dettato dell'ultimo romanzo pavesiano, affiancato dal ricorrere di membri proposizionali genericamente racchiusi per estensione sillabica tra le dodici e le quindici posizioni.

Il primo critico che invece lega strettamente ed esplicitamente la specificità ritmica della prosa di Pavese con il *colon* anapestico è Costanzo Di Girolamo, il quale ha il merito di considerare il *cursus* della scrittura romanzesca di Pavese non tanto (o, quantomeno, non primariamente) dal punto di vista del numero delle posizioni metriche, ma a partire da una prospettiva prevalentemente prosodica. Si potrebbe dire che alla «contabilità», deprecata anche dallo stesso Pavese nella lettera del 1948, il critico preferisce un criterio di «cantabilità». Di Girolamo è così in grado di cogliere il «carattere istituzionalmente ritmico della pagina in prosa di Pavese»⁶. Egli individua infatti non tanto dei «versi in senso proprio», ma piuttosto dei «brandelli ritmici» anapestici, non sempre coinciden-

¹) Untersteiner 1947, p. 345.

²) *Ivi*, p. 346.

³) Untersteiner divide in tal modo un brano del dialogo *Schiuma d'onda*: «Sorridere è vivere / come un'onda o una foglia, / accettando la sorte. / È morire a una forma / e rinascere a un'altra. / È accettare, accettare, / se stesse e il destino» (*ibid.*).

⁴) Pavese 1968, p. 571; il corsivo è nel testo.

⁵) Beccaria 1989, p. 81.

⁶) Di Girolamo 1976, p. 193.

ti con la struttura sintattica della frase, che «si ripetono e si alternano, coinvolgendo per intero la pagina scritta»⁷. Il critico può così elencare una convincente serie di esempi tratti da *Paesi tuoi*, *La casa in collina*, *Il compagno*, *Ciau Masino*, *La bella estate* ed *Il carcere*, constatando infine la grande ricchezza prosodica dei *Dialoghi con Leucò*.

Per quanto riguarda invece, su un orizzonte più ampio, la funzione che questi studi attribuiscono all'elemento ritmico all'interno della poetica pavesiana, le ipotesi più accreditate sono riconducibili a due filoni interpretativi: la prima corrente – di ordine prettamente stilistico – è ben rappresentata dal già citato Beccaria, il quale ritiene che il dato prosodico serva per «attingere a quell'ideale [< Omero] di lingua letteraria “con artificio musivo legata”, che “nessuno parlò mai”»⁸. Un tentativo quindi di «ricalco dei grandi “iniziatori del romanzo italiano – i cercatori disperati di una prosa narrante”, che sono stati “anzitutto dei lirici – Alfieri, Leopardi, Foscolo” (MDV, 285-86, 1944)»⁹. Il ritorno dell'elemento poetico nella lingua romanzesca di Pavese sarebbe dunque – secondo tale formulazione – una modalità di arricchimento ed innalzamento stilistico della lingua letteraria.

La seconda ipotesi – di ordine, potremmo dire, più narrativo – è quella introdotta già nel 1947 da Untersteiner. Egli infatti, glossando alcuni passaggi dei *Dialoghi con Leucò* dall'evidente impronta ritmica, afferma: «Ritorna la persuasione del ritmo nel momento di una grande idea»¹⁰. All'emergere di una «grande idea», cioè ad uno snodo fondamentale nell'economia del dialogo, il discorso si organizzerebbe in settenari.

Riteniamo tuttavia che tali ipotesi interpretative non siano applicabili a pieno ad un'opera particolare come la raccolta di racconti cui ci dedicheremo: *Feria d'agosto*. Vogliamo piuttosto mostrare in questa sede come i costrutti ritmici monotoni (prevalentemente anapestici) presenti nella prosa dei racconti siano la modalità stilistica con cui Pavese mima la struttura mitica di una realtà fatta di “cadenze” e “ritorni”. Per fare questo è necessario da una parte approfondire il problema dell'identificazione degli elementi ritmici utilizzati da Pavese nella sua prosa, dall'altra proporre una nuova ipotesi di funzionalizzazione di tali strutture all'interno della poetica pavesiana, in modo tale da cogliere la specificità del dato anapestico presente in *Feria d'agosto*. Desta stupore infatti che proprio un'opera come questa, che da un nostro spoglio prosodico preliminare del *corpus* pavesiano si è mostrata la più gravida di implicazioni per quanto riguarda i valori ritmici della prosa, non sia mai stata neppure presa in considerazione come oggetto di un tale tipo di analisi.

⁷) *Ivi*, pp. 193-194.

⁸) Beccaria 1989, p. 81.

⁹) *Ibidem*.

¹⁰) Untersteiner 1947, p. 345.

2. *Forme della ritmicità in «Feria d'agosto»*

Per avere alcune indicazioni circa le strutture metriche e prosodiche utilizzate da Pavese nella stesura dei racconti, possiamo partire dall'analisi di alcuni capoversi della prosa conclusiva della raccolta: *Storia segreta*¹¹.

La serva quel giorno [fu cattiva e ci disse, (7)][come fossimo uomini, (7)][che ormai la padrona era l'altra (9)][é la Bicocca era sua e di suo figlio. (11)] Aspettammo tutto il giorno che tornassero. [Io speravo che almeno girare nel bosco (13)][la Sandiána mi avrebbe lasciato, (10)] e per meritarmelo accudii il bambino [che – la serva diceva – (7)][era ormai mio fratello. (7)][Pensavo a più di tutto (7)][a quei fratelli morti, (7)][e godevo a sapere (7)][che sarebbero stati anche i miei. (10)]¹²

[Una strada e un canneto (7)][sono cose comuni, (7)][per lo meno da noi, (7)][ma avvistati così in lontananza (10)][sotto una cresta e sapendo che dietro (11)][ci sono altre creste altri canneti (11)][e per quanto si passi tra loro ne restano sempre (16)][dove noi non andremo e qualcuno c'è stato e noi no (16)][– ecco questo pensavo (7)] ascoltando la Sandiana.¹³

[Parlavamo di lui. (7)][La Sandiána bambina l'aveva veduto ballare (16)][e sapeva la voce che aveva a quei tempi. Diceva che invece (19)][di aiutare in campagna, (7)][lui già allora era sempre per strade e comprava i cavalli. (16)][Comprava e vendeva, ma più che il commercio (12)][gli piaceva girare. (7)][Lui sí che i paesi li aveva veduti. (12)][Nostra madre l'aveva trovata in città (13)][e sposata senza dirlo a nessuno, (11)][poi tornato in paese (7)][e rifatta la pace (7)] aveva dato un grosso pranzo di nozze.¹⁴

[Io stesso mi chiedevo (7)][quando avevo cominciato a sapere, (11)][ma era come se mi avessero chiesto (11)][quando avevo conosciuto mio padre. (11)][La Sandiána un bel giorno (7)][era venuta a star con noi, (9)][[eppure nemmeno di lei (9)][ricordavo che prima non c'era. (10)][[A quei tempi sapevo soltanto che niente comincia se non l'indomani. (22)]¹⁵

L'abbondante porzione di testo coinvolta in segmenti ritmici mostra subito l'intenzionalità da parte di Pavese di una composizione ritmata della

¹¹) Per meglio evidenziare la peculiarità ritmica del dettato di *Feria d'agosto* utilizzeremo i seguenti criteri grafici: l'inizio e la fine del verso (o della sequenza ritmica) sono segnalati tramite parentesi quadre; alla fine del verso o della sequenza è riportato tra parentesi il numero delle posizioni sillabiche coinvolte (11 = endecasillabo; 13 = tetrapodia anapestica; 12 = verso ipermetro di dodici posizioni; ecc.). Se il verso presenta accentazione anapestica, ne sono segnati gli *ictus* tramite accenti acuti. Diversi endecasillabi presentano al loro interno un emistichio formato da un settenario anapestico: in questo caso vengono accentate le vocali recanti gli *ictus* del settenario.

¹²) Pavese 1946, p. 174.

¹³) *Ivi*, p. 177.

¹⁴) *Ivi*, p. 179.

¹⁵) *Ivi*, p. 185.

pagina prosastica. Proviamo ora a sistematizzare le strutture ritmiche che abbiamo osservato nell'esemplificazione precedente, così da avere un quadro complessivo delle tipologie prosodiche principali che Pavese utilizza con particolare frequenza in *Feria d'agosto* ed in generale in tutti i suoi racconti e romanzi. A partire da un'analisi dei costrutti ricorrenti tra le sue prose, è possibile individuare almeno due diverse categorie, che permettono di coprire tutto l'arco dei fenomeni – *lato sensu* – versali presenti nella produzione non poetica.

La prima tipologia ritmica è definibile come l'insieme di tutte quelle strutture prosodiche che, grazie alla loro lunghezza sillabica, ben si prestano ad ospitare al loro interno due o più piedi anapestici. Si tratta principalmente del settenario¹⁶ (formato da due piedi anapestici) e del decasillabo (composto da tre analoghi *cola*). Naturalmente appartengono a questo gruppo anche i «tre tipi costanti»¹⁷ del verso pavesiano: la tetrapodia, la pentapodia e (più rara) l'esapodia. Una variante di questa prima categoria è formata da tutte quelle sequenze anapestiche che, a causa della caduta di una o due sillabe atone a inizio verso, non sono riconducibili per misura sillabica ai costrutti ora elencati, ma che si presentano come ugualmente determinanti da un punto di vista fonico. Si vengono così a determinare sequenze ritmiche di dodici, quattordici o quindici sillabe ugualmente accentate secondo uno schema breve-breve-lunga.

Il secondo gruppo di strutture ritmiche recuperate da Pavese nella scrittura in prosa è invece composto da tutte quelle forme metriche della tradizione italiana che, dopo essere state completamente bandite nella prima fase dell'elaborazione poetica di *Lavorare stanca*, vengono riprese e valorizzate durante la stesura di *Feria d'agosto*: il senario, l'ottonario, il novenario e l'endecasillabo. In particolare, seguendo l'ordine appena proposto, il primo verso che Pavese recupera è il senario.

Allora mi diede uno sguardo terribile – [lo sguardo che avevo (6)]
[temúto da un pézzo – (6)][ma senza depórre il sorriso di prima, (12)]
[che párve fasciárlò. (6)][Comprési il perícòlo (6)][che c'era in quegli óc-
chi. (6)]¹⁸

Come si può facilmente notare, tra le tre possibili – almeno teoricamente – accentazioni del senario, Pavese dimostra di preferire nella maggioranza dei casi quella con accento di seconda che, impostando già dall'i-

¹⁶) Certamente significativo il fatto che Pavese, tra le prime forme metriche richiamate dall'ostracismo cui erano state destinate con *Lavorare stanca*, ponga il settenario anapestico: questa è infatti una delle misure che sta alla base della sua ormai prossima raccolta poetica, *La terra e la morte*, la cui composizione dista circa un anno dalla stesura delle ultime prose di *Feria d'agosto*.

¹⁷) Pavese 1943, p. 128.

¹⁸) Pavese 1946, p. 168.

nizio un ritmo ascendente, permette poi la creazione di un anapesto nel piede centrale del verso (- + - - + -). Un'altra struttura coinvolta nella rivalutazione delle forme metriche tradizionali è l'ottonario, spesso presente nella sua variante doppia, come nell'esempio seguente: «C'è qualcosa nel terreno, che si respira sudando»¹⁹. Nel computo dei versi coinvolti da Pavese nella struttura ritmica di *Feria d'agosto* vi è poi il novenario. Analogamente a quanto già specificato per il senario, anche riguardo a questo verso Pavese mostra spesso di preferire la variante accentuativa pascoliana del verso (con *ictus* di seconda e quinta), che gli permette di collocare al centro due piedi anapestici (- + - - + - - + -):

[La dóнна dicéva di nó; (9)][mio pádre tornó verso séra (9)][e trovò i figli del sensale (9)][che caricavano la roba. (9)][Allóra capí di esser vé-
chio. (9)]²⁰

Infine compare un massiccio uso dell'endecasillabo, talvolta strutturato in vere e proprie piccole strofe, come ben testimonia lo stesso *incipit* del racconto conclusivo la raccolta:

[Pér questa stráda passáva mio pádre. (11)][Passava di notte perch'era
lunga (11)][e voleva arrivare di buon'ora. (11)]²¹

3. *Metrica e mito*

Ora, dopo aver chiarito quali sono le strutture ritmiche recuperate da Pavese all'interno delle pagine di *Feria d'agosto*, restano da definire le funzionalità di tali elementi, dacché ovviamente «ogni risorsa “musicale” del testo non è una mera entità sonora e fisica in assoluto, ma relativa e funzionale»²². Per far ciò sono necessarie alcune considerazioni preliminari sulla natura dell'elemento mitico all'interno della poetica pavesiana.

Nel periodo di stesura delle ultime prose di *Feria d'agosto*, Pavese stava portando avanti ormai già da qualche tempo le riflessioni sul problema del mito e sulle sue implicazioni all'interno dell'oggetto artistico. Considerata la vastità della letteratura critica e la molteplicità delle diverse interpretazioni circa le ipotesi antropologiche pavesiane, giova richiamare brevemente cosa lo scrittore intenda quando parla di mito e di struttura simbolica della realtà. Dice bene Furio Jesi affermando:

¹⁹) *Ivi*, p. 182.

²⁰) *Ivi*, p. 172.

²¹) *Ivi*, p. 171.

²²) Beccaria 1975, p. 27.

Cosa intende Pavese per *mito*? Il mito appare nei suoi scritti come una realtà *unica*, fuori del tempo e dello spazio, originaria e primordiale in quanto paradigma di tutte le realtà terrestri che le somigliano, alle quali essa conferisce valore.²³

È ciò che Pavese stesso esemplifica all'inizio di *Del mito, del simbolo e d'altro*, quando afferma che «una piana in mezzo alle colline, fatta di prati e alberi a quinte successive [...] [gli] interessa per l'evidente carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato»²⁴: un oggetto tra gli altri si configura per l'osservatore come richiamo a qualcosa ad esso esterno. Tuttavia il carattere simbolico della realtà non si orienta unicamente verso paesaggi «sacralizzati» in una dimensione temporale passata («che dovette assumere *in passato*»). Infatti

il luogo mitico non è tanto singolo, il santuario²⁵ quanto quello di nome comune, universale, il prato, la selva, la grotta, la spiaggia, la casa, che nella sua indeterminatezza evoca tutti i prati, le selve ecc. [...] *Il* prato, *la* spiaggia come ci si rivelarono in assoluto e diedero forma alla nostra immagine.²⁶

Inoltre «il prato, la selva, la grotta, la spiaggia, la casa» non sono solo categorie universali, ma luoghi ed elementi particolari, ben determinati e presenti nella memoria del poeta. Scrive infatti nel 1942 a Fernanda Pivano:

Devo pensare che immagini primordiali come a dire l'albero, la casa, la vite, il sentiero, la sera, il pane, la frutta, ecc. mi si sono dischiuse in questi luoghi, anzi in questo luogo, a un certo bivio dove c'è una gran casa, con un cancello rosso che stride, con un terrazzo dove ricadeva il verderame che si dava alla pergola e io ne avevo sempre le ginocchia sporche.²⁷

La realtà quindi è fatta in modo tale che, tra le sue pieghe più varie, emergano in determinati punti dei «luoghi unici»²⁸, che «vanno al di là della parvenza»²⁹, che nascondono dietro di sé un «archetipo». Questo elemento appena intuito fa intravedere i suoi lineamenti all'interno della dimensione fenomenica. L'oggetto mitico si rivela dunque nel momento in cui un elemento della realtà si configura come «ripetizione», «seconda

²³) Jesi 1964, p. 98; i corsivi sono nel testo.

²⁴) Pavese 1946, p. 139.

²⁵) Un luogo, appunto, che deve essere stato «sacralizzato» in una temporalità antecedente alla nostra.

²⁶) Pavese 1946, p. 139; i corsivi sono nel testo.

²⁷) Pavese 1968, p. 425.

²⁸) Mesiano 2001, pp. 227-241.

²⁹) Pavese 1968, p. 426.

volta” di una antecedente ed inafferrabile conoscenza che ne abbiamo già avuto³⁰. Tale “ripetizione” è poi costante nella realtà: «Un ramo fiorito, un germoglio, un paesaggio stilizzato [...] sono del resto monotoni come tutti i simboli: il significato è sempre lo stesso»³¹. Abbiamo così tratteggiato brevemente la concezione del mito e quindi del simbolo propria di Pavese. Eloquenti nell’approfondimento di queste tematiche sono le quattro prose teoriche inserite nella terza sezione di *Feria d’agosto: Del mito, del simbolo e d’altro, Stato di grazia, L’adolescenza e Mal di mestiere*. In questi testi, e in alcuni altri scritti pubblicati in *Saggi letterari*, Pavese declina ulteriormente la fenomenologia di questi «miti, universali fantastici»³². Proprio in *Del mito, del simbolo e d’altro*, testo che apre la terza sezione della raccolta, lo scrittore cerca di descrivere le modalità di manifestazione dell’immagine simbolica:

A volte [...] trapela in brevi immagini marginali, quasi casuali; più sovente s’incarna in situazioni assorbenti, poderose e monotone, che [...] scoppiano sempre uguali a se stesse e ne danno il senso vero.³³

Risulta di particolare interesse il fatto che Pavese, nel momento in cui deve chiarire il processo di «incarnazione» del mito nella realtà, ricorra tra gli altri ad un aggettivo – «monotone» – estremamente connotato all’interno del suo lessico: ne *Il mestiere di vivere* si parla infatti proprio di «monotonia e severità del mezzo»³⁴ per indicare lo strumento metrico-ritmico usato in *Lavorare stanca*: l’anapesto³⁵. Ad ulteriore conferma di questo parallelismo si tenga presente che, in un altro brano dello stesso saggio, Pavese elenca tra le caratteristiche del «mito genuino» proprio la «ripetibilità, la facoltà cioè di reincarnarsi in ripetizioni»³⁶, caratteristica intrinseca di un incidere prosodico come quello analizzato sinora.

Inoltre, nella prosa che forse meglio definisce da un punto di vista teorico la problematica antropologica proposta da Pavese, *Raccontare è*

³⁰) Pavese, citando il seguente brano della Harrison, commenta: «Non corrisponde al tuo vedere mitico? Alla tua “seconda volta”?» (Pavese 1952, p. 310). «The hunting, fighting, or what not, the thing done, is never religious; the thing re-done with heightened emotion is on the way to become so. The element of action re-done, imitated, the element of *mimesis* is, I think, essential [...]. Not the attempt to deceive, but a desire to re-live, to re-present» (Harrison 1927, p. 43).

³¹) Pavese 1952, p. 246.

³²) Pavese 1968, p. 425.

³³) Pavese 1946, p. 143.

³⁴) Pavese 1952, p. 9.

³⁵) Richiamiamo anche il già citato passo de *Il mestiere di vivere* datato 14 novembre 1943 contenente lo stesso lemma: «Un ramo fiorito, un germoglio, un paesaggio stilizzato riassumono sempre una situazione, ne contengono il profumo. Sono del resto *monotoni* come tutti i simboli» (*ivi*, p. 246; il corsivo è nel testo).

³⁶) Pavese 1946, p. 142.

monotono, scritto nel 1949 e pubblicato sulla rivista «Cultura e realtà», troviamo questa affermazione dal carattere quasi programmatico:

Noi ora [...] vogliamo semplicemente ricordare che in ciascuna cultura e in ciascun individuo il mito è di sua natura monocorde, ricorrente, ossessivo.³⁷

Questa dichiarazione, oltre a confermare il parallelo precedentemente istituito, richiama anche un ulteriore elemento di paragone: nel suo diario personale Pavese afferma che il suo verso «martell[a] in un significato un singolo stato d'animo»³⁸. Ora, la comune appartenenza di tutti questi termini – «monotono», «ripetizione», «monocorde», «ricorrente», «ossessivo», «martellare» – quantomeno al medesimo campo semantico è senz'altro difficilmente negabile.

In conclusione, abbiamo finora elencato alcune risposdenze semantiche tra una serie lessicale relativa al mito («monotonia», «ripetizione», «ricorrente», «ritmo», «cadenza») ed una riferita invece all'ambito metrico-prosodico («monotonia», «martellare», «ritmo», «cadenza»). Risulta chiaramente che i due campi semantici, quando non arrivino addirittura a sovrapporsi perfettamente, rivelano numerosi punti di contatto. Passiamo ora ad analizzare in quali rapporti stiano la «monotonia» della sfera mitico-simbolica e la «cadenza» di questo particolare stile prosodico.

4. *La «seconda volta» del ritmo*

Il problema della tecnica artistica in rapporto alla materia mitica è senza dubbio una questione ricorrente nella poetica pavesiana, frequentemente richiamata in numerose riflessioni contenute ne *Il mestiere di vivere*:

Il tuo problema è dunque valorizzare l'irrazionale. Il tuo problema poetico è valorizzarlo senza smitizzarlo.³⁹

Le tue creazioni le trai dall'informe, dall'irrazionale, e il problema è come portarle alla consapevolezza.⁴⁰

I due pensieri sono datati rispettivamente 7 e 8 febbraio 1944 e testimoniano, proprio nel periodo di composizione di *Feria d'agosto*, l'emergere del «problema»: la ricerca di una scrittura che permetta di rendere artisticamente, di penetrare con le parole quei «miti, universali fantastici»⁴¹

³⁷) Pavese 1951, p. 308.

³⁸) Pavese 1952, p. 11.

³⁹) *Ivi*, p. 250.

⁴⁰) *Ibidem*.

⁴¹) Pavese 1968, p. 425.

divenuti oggetto principale della poetica letteraria dello scrittore e pur sempre (e necessariamente) sfuggenti in una dimensione di irrecuperabilità. Pavese stesso tenta di rispondere a tale problematica in un già richiamato saggio del 1949, *Raccontare è monotono*, che mostra di prendere le mosse dagli spunti teorici presenti fin dal 1944 ne *Il mestiere di vivere*. Il punto di partenza della riflessione è infatti proprio quello della resa artistica del mito o, meglio, dell'esclusiva motivazione mitica dell'arte:

Benché arte e mitopeia siano cose diverse, non crediamo che si dia racconto vivo senza un fondo mitico, senza qualcosa di inafferrabile nella sua sostanza. La ragione ultima – e prima – per cui ci s'induce a comporre una favola, è la smania di ridurre a chiarezza l'indistinto-irrazionale che cova in fondo alla nostra esperienza.⁴²

Dunque anche in questo caso l'obiettivo è «portare a consapevolezza» il fondo mitico della realtà senza «smitizzarlo» (dice infatti più oltre: «[...] questa riduzione non è mai totale altrimenti il risultato sarebbero concetti e astrazioni»)⁴³. Per chiarire allora le modalità di funzionamento della creazione artistica, Pavese istituisce la metafora della narrazione come nuoto:

La chiarezza del racconto corrisponde alla funzionalità del nuoto – gesti nitidi e precisi che si modellano sull'acqua indistinta e la modellano in cerchi, in impulsi, in giochi di schiume. Dobbiamo concludere che tutto nella narrativa è *stile* – così come nel nuoto?⁴⁴

Dunque la bracciata – lo «*stile*» – del nuotatore «modella» l'acqua «indistinta» che, fuor di metafora, corrisponde alla realtà nella sua struttura mitico-simbolica⁴⁵. Lo scrittore chiarisce poi immediatamente cosa intenda per «*stile*»: «parole, passaggi, taglio di scene, caratteri, cadenza e riprese». È interessante notare che già in questo rapido elenco ricorre il termine «cadenza», con tutta la ricchezza semantica di cui l'abbiamo precedentemente visto rivestito.

Pavese, proseguendo, propone quindi un esempio di narrativa in cui viene mantenuto il «*colore simbolico*», cioè quel «fondo mitico» di cui parlava in precedenza. Si tratta naturalmente, dati gli interessi antropologici dell'autore, della «fiaba del tipo popolare o selvaggio»:

Quella loro strana composizione cadenzata per cui una stessa avventura viene tentata per esempio da tre, quattro eroi; a ciascuno toccano tre, quattro casi simmetrici; ciascuno di questi casi è costruito su bizzarre cadenze – il gambero, la tartaruga, il cocodrillo – e alla fine si sospetta

⁴²) Pavese 1951, p. 305.

⁴³) *Ibidem*.

⁴⁴) *Ibidem*; il corsivo è nel testo.

⁴⁵) Si tenga conto – da un punto di vista lessicale – che poche righe prima Pavese parlava di portare a chiarezza proprio l'«*indistinto-irrazionale*».

che tanti *ritorni e riprese* non abbiano altro senso che quello dei cerchi di schiuma nell'acqua. Veramente? Oppure la sobria e sommaria realtà che così si modella e configura secondo un *ritmo*, non è piuttosto l'*assunzione della normale realtà nella sfera del mito*, un suggello di occulto significato e valore impresso a fatti di per sé grossolani?⁴⁶

Ci preme sottolineare il passaggio cruciale: nella fiaba popolare il «ritmo» fatto di «bizzarre cadenze», «ritorni e riprese» non è elemento accessorio («cerchi di schiuma nell'acqua»), ma è la modalità attraverso cui si suggella «l'assunzione della normale realtà nella sfera del mito». Naturalmente Pavese si rende conto che non è possibile dare forma ad una letteratura moderna in base a procedimenti narrativi propri della forma fiabesca. Afferma infatti che «dei tanti modi di far simbolo questo è il più immediato e primitivo, e non si pretende che la salute della narrativa stia nelle fiabe magiche»⁴⁷. A questo punto lo scrittore tenta di capire come sia possibile rendere attuale da un punto di vista stilistico e narrativo, perseguibile in una letteratura novecentesca, il «*colore simbolico*» presente nella favola popolare: «Si tratta di vedere come la stessa circolazione di sangue mitico può nutrire i tessuti di una complessa narrativa contemporanea»⁴⁸. Tuttavia, Pavese precisa più oltre:

Noi ora non vogliamo tentare una tipologia dell'ispirazione, dei simboli narrativi del nostro tempo, che si risolverebbe in una storia, sia pure sommaria, di tutta la narrativa contemporanea – vogliamo semplicemente ricordare che in ciascuna cultura e in ciascun individuo il mito è di sua natura *monocorde, ricorrente, ossessivo*.⁴⁹

Dunque, indipendentemente dalle condizioni storiche di un determinato individuo o opera letteraria, ciò che rimane costante nella struttura mitico-simbolica è il suo essere «monocorde, ricorrente, ossessiva». Subito dopo il discorso si fa ancora più esplicito: «[...] dire stile è dire cadenza, ritmo, ritorno ossessivo del gesto e della voce»⁵⁰. Ebbene, riteniamo che la trama prosodica anapestica presente nella scrittura prosastica di Pavese (e in particolare in *Feria d'agosto*), facilmente identificabile con quel «ritorno ossessivo [...] della voce», sia la modalità stilistica propria dell'autore di «assumere la normale realtà nella sfera del mito», di «mimare» ciò che accade nella sfera simbolica⁵¹. L'anapesto si qualifica ora soprattutto

⁴⁶) Pavese 1951, p. 306; il corsivo è nostro.

⁴⁷) *Ibidem*.

⁴⁸) *Ibidem*.

⁴⁹) *Ivi*, pp. 307-308; il corsivo è nostro.

⁵⁰) *Ivi*, p. 308.

⁵¹) Ad ulteriore conferma di tale interpretazione, si tenga presente che nella già citata frase «si tratta di vedere come la stessa circolazione di *sangue mitico* può nutrire i tessuti di una complessa narrativa contemporanea» (*ivi*, p. 306; il corsivo è nostro), viene

come mezzo attraverso cui è possibile allo scrittore operare una mimesi della struttura mitico-simbolica di cui la realtà stessa è fatta: cadenze, ritorni e ritmo. Usando le parole dello stesso Pavese,

la poesia è ripetizione. [...] È ripetizione in quanto celebrazione di uno schema mitico. Qui sta la verità dell'ispirazione dalla natura, del modellare l'arte sulle forme e sulle sequenze naturali. Esse sono ripetitive (dal disegno dei singoli pezzi – foglie, organi, vene naturali – al fatto che i pezzi sono ripetuti all'infinito). E allora *si vince la natura* (meccanicismo) *imitandola in modo mitico* (ritmi, ritorni, destini).⁵²

5. *La macrostruttura della raccolta: un'ipotesi ritmica*

Alcune considerazioni circa la struttura generale dell'opera e le vicende della sua composizione permettono di far emergere diversi e interessanti dati circa la sua trama ritmica. Secondo una prospettiva compositiva, i racconti e le prose di *Feria d'agosto* vengono scritti da Pavese in momenti diversi – all'incirca tra il 1940 ed il 1944 – per poi uscire in volume, terminata la guerra, nel novembre 1946. Grazie ai manoscritti (scrupolosamente datati) contenenti le stesure dei singoli testi, siamo in grado di definire con una buona precisione il periodo di scrittura di quasi tutti i brani. È quindi possibile dividere la storia compositiva della raccolta in almeno tre distinti momenti cronologici: la prima fase è collocabile nella seconda metà del 1941: questo periodo vede venire alla luce *Il nome* (23-24 giugno 1941), *Fine d'agosto* (10 luglio 1941), *Piscina feriale* (21 luglio 1941), *Il prato dei morti*⁵³ (15 agosto 1941), *La giacchetta di cuoio* (6-11 settembre 1941), *Sogni al campo*⁵⁴ (16-17 settembre 1941), *Il campo di granturco* (24-26 settembre 1941), *La Langa* (7-8 ottobre 1941), *Una certezza* (19-22 ottobre 1941), *L'eremita* (22-26 ottobre 1941) e *Vecchio mestiere* (15-18 novembre 1941). È evidentemente un periodo di intensa attività: i racconti vengono scritti con relativa rapidità e non è infrequente, come nel caso di *Una certezza* e *L'eremita*, che Pavese, finita una prosa, ne inizi immediatamente un'altra.

utilizzata per la tematica del mito la metafora del sangue che circola nel corpo e nutre le membra. La stessa figura, espressa anche in termini analoghi, ricorre ne *Il mestiere di vivere*, riferita al ritmo prosodico della poesia: «I vari momenti di scoperta [...] si scambiano, s'illuminano perennemente attivati dal *sangue ritmico* che scorre dappertutto» (Pavese 1952, p. 23; il corsivo è nostro).

⁵² *Ivi*, p. 351-352; i corsivi sono nel testo.

⁵³ Tuttavia per questo racconto non è certa la collocazione nel 1941.

⁵⁴ Vale la stessa osservazione fatta per il testo *Il prato dei morti*.

La seconda fase è collocabile qualche mese dopo, partendo dal febbraio del 1942 e concludendosi nell'ottobre dello stesso anno. Sono infatti di questo periodo *Insomnia* (29 gennaio - 2 febbraio 1942), *Risveglio* (24 febbraio 1942), *Il tempo* (8 aprile 1942), *La città* (13-30 aprile 1942), *L'estate* (14-18 maggio 1942). Con la stagione estiva del 1942 la produzione di racconti subisce un'interruzione piuttosto lunga, che si protrarrà (salvo sporadiche sperimentazioni) all'incirca per due anni.

Il terzo ed ultimo periodo compositivo è invece assai breve, ma notevolmente produttivo. Infatti tra l'aprile e l'agosto 1944 Pavese scrive il testo dei racconti *La vigna* (27 aprile 1944), *Il colloquio del fiume* (28 maggio - 1 giugno 1944), *Nudismo* (21 giugno - 3 luglio 1944) e *Storia segreta* (prosa che vede la stesura del primo paragrafo il 17 novembre 1943, ma che prosegue dal punto in cui era stata interrotta solo tra il luglio e l'agosto 1944)⁵⁵.

Una volta ricostruita la cronologia della genesi dei racconti, possiamo provare ad incrociare i dati finora elencati con la suddivisione che Pavese opera tra le tre sezioni che comporranno l'edizione a stampa della raccolta: *Il mare*, *La città* e *La vigna*. Notiamo immediatamente che tutti i racconti inclusi nella prima parte di *Feria d'agosto* sono riconducibili cronologicamente alla prima e alla seconda fase compositiva. Analogamente sono antecedenti al 1942 anche le prose che compongono *La città*. In altre parole, tutti i racconti scritti prima del 1943 confluiscono esclusivamente nella prima e nella seconda sezione. Diversamente le quattro prose stese nei mesi centrali del 1944 (quella che abbiamo definito come la terza fase) rientrano tutte nella parte conclusiva dell'opera: *La vigna*. Si evidenzia dunque, dal punto di vista della disposizione interna dei brani, una netta separazione tra le prime due parti di *Feria d'agosto* e quella finale. Questa cesura, che abbiamo per ora argomentato esclusivamente a livello filologico, è particolarmente importante perché ricalca una divisione stilistica – e soprattutto ritmica – che permette di cogliere il percorso artistico che Pavese compie negli anni di elaborazione teorica della problematica del mito e del suo rapporto con l'arte.

Per comprendere a pieno la rilevanza della struttura ritmica in *Feria d'agosto* e cogliere contestualmente la diffusione del fenomeno all'interno delle singole parti dell'opera, abbiamo applicato ai vari racconti della raccolta un calcolo statistico riguardante la ricorrenza dei *cola* anapestici nel dettato dei brani⁵⁶. Per far questo, abbiamo contato il numero dei

⁵⁵ Masoero 2002, p. LX.

⁵⁶ Eccezione fatta, ovviamente, per le quattro prose di argomento mitico della terza sezione: esse hanno tutte le caratteristiche della scrittura saggistica e non presentano rilevanti elementi prosodici. Il fenomeno è rilevato anche da Di Girolamo: «Basterà guardare alle prose non narrative di Pavese (i *Saggi letterari* e *Il mestiere di vivere*) [...] in cui tali sequenze non si riscontrano che eccezionalmente» (Di Girolamo 1976, p. 194).

pie di presenti in ogni racconto, considerando naturalmente solo quelli iscritti all'interno di una frase ritmica unitaria o inseriti in contesti fonici che li rendano prosodicamente rilevanti all'orecchio. Dividendo successivamente il numero complessivo dei *cola* per il numero di pagine del singolo racconto, siamo riusciti ad approssimare una media della presenza del fenomeno in questione nel singolo frammento. In questo modo è possibile avere alcune indicazioni utili circa le direttrici di sviluppo delle tecniche prosodiche utilizzate da Pavese⁵⁷.

I risultati riguardanti la prima sezione, *Il mare*, presentano già diversi elementi di interesse: si va dai circa cinque anapesti per pagina di *La Langa* e *Vecchio mestiere* (dove la presenza del fenomeno è talmente diluita nel normale *cursus* della lingua italiana, che si sarebbe tentati di parlare di preterintenzionalità), agli addirittura 34 *cola* per pagina del racconto *Il mare* o di *Insomnia* (per cui si rileva quindi una trama prosodica piuttosto rilevante). Ad ogni modo la media della prima sezione si attesta all'incirca sulle 18 unità⁵⁸. Il computo fa invece emergere alcuni cambiamenti sostanziali per quanto riguarda la seconda parte di *Feria d'agosto*, *La città*. Qui si tocca un picco massimo di 40 *cola* per pagina con *L'estate*. Si può tuttavia notare che in questa seconda parte scompare la "preterintenzionalità": il fatto che il racconto con la minore frequenza anapestica sia *Una certezza*, con i suoi 17 piedi per pagina, evidenzia con buona probabilità tale differenziazione tra le prime due parti⁵⁹. La media complessiva della sezione conferma tale intuizione: si passa dai 18 *cola* de *Il mare* ai ben 27 de *La città*.

Il vero salto stilistico è invece identificabile nel passaggio a *La vigna*. I dati evidenziano infatti una trama ritmica di una ampiezza fino ad ora sconosciuta: a partire dai 36 anapesti per pagina del racconto *La vigna*, passando attraverso i 56 di *Nudismo* e i 69 de *Il colloquio del fiume*, si arriva ai ben 81 di *Storia segreta*. L'ultima parte di *Feria d'agosto* si configura quindi come una grande *climax* ritmica che arriva fino al vertice prosodico della raccolta: *Storia segreta*, la cui densità di strutture metriche è addirittura in alcuni passaggi impressionante. Si tenga inoltre conto del fatto che in questo spoglio statistico non si sono, per ovvi motivi,

⁵⁷ Ci rendiamo conto della forse scarsa ortodossia critica di un tale procedimento. L'uso di alcuni strumenti statistici in questa sede è proposto solo per evidenziare alcune tendenze stilistiche di massima che sarebbe difficile far cogliere in diverso modo. D'altronde si può in questo caso richiamare quanto disse Croce sulle forme della critica: che ognuna è buona quando è buona (cit. in Contini 1986, p. 8).

⁵⁸ Questi i dati rilevati per ogni singolo racconto: *Il nome* (22), *Fine d'agosto* (21), *Il campo di granturco* (22), *La Langa* (6), *Vecchio mestiere* (5), *Insomnia* (32), *L'eremita* (15), *La giacchetta di cuoio* (11), *Primo amore* (15), *Il mare* (34).

⁵⁹ Ecco i dati de *La città*: *Il prato dei morti* (26), *Sogni al campo* (33), *Una certezza* (17), *Risveglio* (32), *Il tempo* (24), *Piscina feriale* (27), *L'estate* (40), *Vocazione* (20), *La città* (26), *Le case* (24), *Le feste* (27).

considerati tutti quei costrutti versali (distici e terzine di endecasillabi, settenari, ottonari) che non presentano accentazione anapestica, ma che contribuiscono non poco alla conformazione fonica del racconto all'atto di lettura. Basti pensare solamente ai 129 endecasillabi o ai 47 settenari non anapestici presenti nel testo di *Storia segreta*, ma non rientranti nel computo.

Ora, poiché da un punto di vista tematico soprattutto la prima e la terza sezione insistono sugli stessi elementi e non presentano un'accentuata dissimiglianza⁶⁰, siamo portati a pensare che la vera differenza tra queste sia da ricercare ad un altro livello: quello stilistico.

Come detto in precedenza, la stesura dei singoli testi di cui si compone la raccolta è collocabile tra il 1941 ed il 1944. Durante la prima metà del 1944 – dunque proprio nel periodo di scrittura degli ultimi brani inseriti nell'opera (quelli più ritmicamente rilevanti) – Pavese mostra, grazie alla testimonianza veicolataci da *Il mestiere di vivere*, di essere profondamente interessato al problema del rapporto che si instaura tra scrittura poetica e narrazione in prosa. Proprio alla data del 15 maggio di quell'anno troviamo infatti nel suo diario questa considerazione:

Mai riflettuto sul fatto che gli iniziatori del romanzo italiano – i cercatori disperati di una prosa narrante – sono anzitutto dei lirici – Alfieri, Leopardi, Foscolo? La *Vita*, i *Framm[enti] di Diario* e il *Viaggio Sentimentale* sono il sedimento di una fantasia tutta data alle illuminazioni d'eloquenza lirica. E il primo romanzo riuscito – *I Promessi Sposi* – è la maturità di un grande lirico.⁶¹

«Il che», afferma Beccaria, «nella sostanza vuol dire anche, per lui, ripercorrere il cammino dei massimi, ripeterlo, ad emulazione, una seconda volta; [...] riconoscere il proprio itinerario in quello dei grandi del passato»⁶². Tale questione viene affrontata con maggiore precisione qualche mese dopo, in particolare il 17 luglio:

Quando si dice che la poesia è ritmo non copia, s'intende appunto definirne la natura. Ecco perché la nostra poesia vuole eliminare sempre più gli oggetti. Tende a imporsi come oggetto essa stessa, come *sostanza* di parole. La sensualità verbale dannunziana e in genere decadente | scambia ancora questa sostanza con la carne delle cose. È un'onomatopeica universale. Da noi l'elocuzione si fa casta e scarna, trova il suo ritmo in qualcosa di ben più segreto che non le voci delle cose: quasi ignora se

⁶⁰ Si vedano ad esempio racconti come *Il mare* e *Storia segreta*: la struttura portante è ugualmente retta da un io narrante adulto che, attraverso le memorie infantili, cerca nell'io narrato bambino il «raggiungimento d'una condizione di verginità della conoscenza» (Calvino 1946, p. 1207).

⁶¹ Pavese 1952, p. 255.

⁶² Beccaria 1989, p. 81.

stessa e, se dobbiamo dir tutto, è parola a malincuore. Questa è la nostra inquietudine: sospetto verso la parola che è al tempo stesso unica nostra realtà. Cerchiamo la sostanza di ciò che non ci convince: per questo esistiamo e soffriamo.

Anche il mio libro – L[avorare] S[tanca] – ha oscuramente fatto questo. Cercava l'oggetto scarnendo la parola, tendeva cioè a una sostanza che non era più oggetto né forse parola. Voleva un ritmo – né canto né sensualità verbale. Per questo evitò il verso musicale e trattò parole neutre. Ebbe l'unico torto d'indulgere alla frase colorita di «parlato», ch'è un altro modo di specchiare la natura. Ma se ne liberò a poco a poco, costretto dal ritmo che sempre meglio radioscopava le cose. Poi nelle prose ricademmo nel parlato. Perché? Perché qui ci mancava l'appoggio del ritmo. Ora il problema è penetrare nella sostanza presupponendo quest'appoggio.⁶³

Si tratta indubbiamente di una pagina molto densa e in alcuni passaggi addirittura criptica. *Lavorare stanca* voleva fuggire da due possibili «equivoci» stilistici: non voleva essere «né canto» (cioè «richiamo compiaciuto alle cose e al mondo», «descrizione naturale»), «né sensualità verbale» (cioè, potremmo dire, «elocuzione», o dannunzianesimo): «[...] voleva un ritmo», dice Pavese, e per questo aveva evitato un «verso musicale». Tuttavia lo scrittore rileva, nel momento del passaggio dalla scrittura in versi a quella in prosa, una «ricad[uta] nel parlato»: si tratta, come aveva specificato poco prima di un «indulgere alla frase colorita di “parlato”, ch'è un altro modo di rispecchiare la natura». Insomma, Pavese sta accusando i suoi primi romanzi brevi (composti nell'arco temporale che intercorre tra la fine di *Lavorare stanca* ed il luglio 1944) *Paesi tuoi*, *La spiaggia*, *Il carcere* e *La bella estate*⁶⁴ di essere «peste di descrizioni naturali, richiami compiaciuti alle cose e al mondo». Lo dice lo stesso Pavese: «[...] qui ci mancava l'appoggio del ritmo»⁶⁵. Effettivamente uno spoglio prosodico permette di verificare che questi quattro romanzi brevi non presentano una stesura ritmica particolarmente rilevante: l'anapesto e le altre strutture metriche già rilevate in *Feria d'agosto* non compaiono se non in forme brevi ed estremamente isolate, con ricorrenze imputabili più ad un affiorare alla memoria ritmica dell'autore di schemi prosodici ormai largamente familiari, che ad un preciso disegno stilistico.

Una volta resosi conto della difficoltà compositiva cui si trova davanti, il poeta prospetta una possibilità di soluzione: «Ora il problema è penetrare alla sostanza presupponendo questo appoggio [scil. del ritmo]»⁶⁶. Come abbiamo detto, queste considerazioni risalgono al

⁶³) Pavese 1952, p. 260; i corsivi sono nel testo.

⁶⁴) Ma forse il riferimento è precipuamente indirizzato a *Paesi tuoi* e a *La spiaggia*, in quanto sono le uniche tra queste prose a venir pubblicate prima del 1944.

⁶⁵) Pavese 1952, p. 260.

⁶⁶) *Ibidem*.

17 luglio del 1944. Proviamo a riguardare le date di composizione dei racconti de *La vigna* alla luce di questa intuizione stilistica: Pavese aveva appena terminato di scrivere *Il colloquio del fiume* (28 maggio - 1 giugno 1944) e *Nudismo* (21 giugno - 3 luglio 1944) ed era proprio in quel momento alle prese con la stesura definitiva di *Storia segreta*, che – ricordiamo – vede la composizione della maggior parte del testo proprio tra il 21 luglio e il 25 agosto 1944. Dunque nelle immediate vicinanze cronologiche di questo pensiero vengono scritti i tre racconti con l'orditura ritmica più complessa dell'intera produzione pavesiana. Pavese realizza così negli ultimi racconti di *Feria d'agosto* quell'«appoggio» di elementi poetici nel prosastico grazie ad un massiccio uso dell'anapesto e dei versi tradizionali. Si comprende, alla luce di queste considerazioni, anche la cesura cronologica rilevata in precedenza tra le prime due fasi di stesura delle prose e la terza. Disponendo nelle tre sezioni in quest'ordine i racconti di *Feria d'agosto* – cioè concludendo la raccolta con quelle prose che più presentano quel «ritorno ossessivo [...] della voce» che è tentativo di «valorizzare l'irrazionale [...] senza smitizzarlo» – Pavese ha voluto ripercorrere la direttrice del suo graduale avvicinamento stilistico alla materia mitica. Non è d'altronde irrilevante che i quattro saggi di carattere mitico si trovino proprio nella terza sezione e non nelle altre due.

Possiamo dunque con ragionevole certezza individuare a questa altezza cronologica la prima grande svolta stilistica che coinvolge radicalmente la narrativa pavesiana. Un'ulteriore conferma viene anche da un altro brano del diario, datato 26 novembre 1949, in cui il poeta, una volta composto anche il romanzo *La luna e i falò*, volgendosi indietro alla sua precedente produzione, schematizza e suddivide le proprie opere a partire da *Lavorare stanca*. In tale passaggio Pavese separa nettamente, anche dal punto di vista grafico, *Il carcere*, *Paesi tuoi*, *La bella estate* e *La spiaggia* (definiti «naturalismo») da *Feria d'agosto* (cui affianca la descrizione «poesia in prosa e consapevolezza dei miti») ⁶⁷.

6. *Il «monotono ritmo» e la «cifra irrisolta del mistero»*

Se dunque il costrutto ritmico-versale nella prosa è la modalità stilistica con cui si cerca una mimesi della realtà mitica, resta ancora da chiarire cosa Pavese intenda con espressioni come «avvicinamento alla materia mitica», «mimare la struttura simbolica della realtà». Per ipotizzare una risposta possiamo partire da un pensiero de *Il mestiere di vivere* risalente al 2 settembre 1944, dunque fissato sulla pagina da Pavese esat-

⁶⁷) Pavese 1952, p. 342.

tamente una settimana dopo il termine della stesura definitiva di *Storia segreta*:

Poesia è, *ora*, lo sforzo di afferrare la superstizione – il selvaggio – il nefando – e dargli un nome, cioè conoscerlo, farlo innocuo.⁶⁸

«Conoscere il selvaggio» è un'espressione alternativa a quella usata in precedenza nel diario: «portare alla consapevolezza»⁶⁹ il mito. Tuttavia in questo passo emerge un elemento nuovo, usato frequentemente da Pavese in riferimento a *Feria d'agosto*: il “selvaggio”. Il concetto viene spiegato dallo stesso scrittore in questi termini:

Due specie di selvaggio hai trattato finora. In *Nudismo* il selv[aggio] dell'adulto, la campagna vergine, ciò che l'opera umana non ha sinora toccato [...]. In *Storia segreta* il selvaggio del ragazzo, ciò che è lontano, inafferrabile comunque, anche e tanto più se altri invece lo raggiunge o l'ha raggiunto. (Nei due casi esso è ciò che ci manca, «ciò che non sappiamo».)⁷⁰

Il selvaggio di *Nudismo* e di *Storia segreta*, due dei racconti – ricordiamo – con la trama prosodica più complessa della raccolta, è dunque un “altrove”, «non [...] sinora toccato», «lontano, inafferrabile», «ciò che manca», «ciò che non sappiamo». Nel primo racconto ad esempio il protagonista cerca una «materia senza nome»⁷¹, parte dalla realtà con cui tutti sono in contatto (la terra coltivata dai contadini)⁷² e scopre che questa è in rapporto (condivide un «sapore» – viene detto subito dopo) con una sua dimensione più profonda: il bosco, dove la coltivazione non è arrivata. «È qui, in questi luoghi selvatici – sovente un cespuglio, una pietra – che terra e campo sono nudi e si rivelano»⁷³. Dunque nella conca dove il protagonista resta solitario a bagnarsi e a prendere il sole, egli cerca proprio il sempre sfuggente contatto con questo “altrove”. In *Storia segreta* la stessa dinamica è invece rappresentata dalle prugne, il frutto selvatico che cresce là dove non arrivano le coltivazioni umane: «Se la campagna fosse sola farebbe ancora delle prugne»⁷⁴. Questo frutto si trova ancora qua e là vicino alla casa dove abita il ragazzo, «all'orlo delle vigne»⁷⁵. Seguendo la stessa dinamica, vista in precedenza, di richiamo

⁶⁸) *Ivi*, p. 265; il corsivo è nel testo.

⁶⁹) *Ivi*, p. 250.

⁷⁰) *Ivi*, p. 265.

⁷¹) Pavese 1946, p. 160.

⁷²) «La campagna è tutt'altro che semplice. Basta pensare quanta gente c'è passata. Ogni riva, ogni macchia ha veduto qualcosa. Ogni luogo ha un suo nome» (*ivi*, pp. 164-165). Mentre egli cerca – abbiamo detto – la «materia senza nome».

⁷³) *Ivi*, p. 165.

⁷⁴) *Ivi*, p. 176.

⁷⁵) *Ibidem*.

ad una dimensione esistente oltre la realtà cui l'uomo ha dato forma (la campagna coltivata), il ragazzo viene a sapere che «di là dai suoi boschi [scil. i luoghi da cui viene la Sandiana] dopo un'altra vallata, alla Madonna della Rovere, la costa [è] tutta una prugnola»⁷⁶: un ennesimo “altrove” inafferrabile⁷⁷, che però mantiene un riverbero (gli isolati cespugli di prugne) nella dimensione esperibile.

Se, come abbiamo detto, la monotona ritmicità della prosa di Pavese è una modalità attraverso cui mimare la struttura mitico-simbolica della realtà, l'avvicinamento al mito perseguito con *Feria d'agosto* si determina come tentativo di cogliere, attraverso il mezzo letterario, questo *qualcosa* di sempre sfuggente, «inafferrabile», eppure alluso da quei «luoghi unici», «universali fantastici» che l'uomo incontra nel suo esperire la realtà. Solo alla luce di queste considerazioni possiamo comprendere un passo fondamentale del saggio *Raccontare è monotono* (prosa in cui, del resto, abbiamo già constatato la presenza in filigrana dell'elemento ritmico-prosodico):

Raccontare è sentire nella diversità del reale una cadenza significativa, una cifra irrisolta del mistero, la seduzione di una verità sempre sul punto di rivelarsi e sempre sfuggente.⁷⁸

In ultima analisi, la «cadenza» ripetitiva dell'anapesto è il riverbero a livello stilistico della grande intuizione pavesiana di questa «cifra irrisolta», dell'«altrove» – come lo abbiamo chiamato – continuamente alluso dalle cose e pur sempre sfuggente. In questo senso, come continua il saggio, la «monotonia è pegno di sincerità»⁷⁹.

MATTEO ZOPPI

Università degli Studi di Milano
matteo.zoppi1@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|---------------|---|
| Beccaria 1964 | G.L. Beccaria, <i>Ritmo e melodia nella prosa italiana: studi e ricerche sulla prosa d'arte</i> , Firenze, Olschki, 1964. |
| Beccaria 1975 | G.L. Beccaria, <i>L'autonomia del significante</i> , Torino, Einaudi, 1975 (1989 ²). |

⁷⁶) *Ibidem*.

⁷⁷) Infatti alla domanda dell'io narrato «Ci andiamo?», lo stesso io narrante risponde sconsolato: «Era troppo lontano» (Pavese 1946, p. 191).

⁷⁸) Pavese 1951, p. 308.

⁷⁹) *Ibidem*.

- Beccaria 1989 G.L. Beccaria, «... *ma perché vengo da molto lontano*»: Cesare Pavese, in Id., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 68-100.
- Calvino 1946 I. Calvino, *Pavese in tre libri*, «Agorà» 2, 8 (1946), pp. 8-10.
- Contini 1986 G. Contini, *Breviario di ecdotica*, Napoli, Ricciardi, 1986.
- Di Girolamo 1976 C. Di Girolamo, *Il verso di Pavese*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 184-196.
- Harrison 1927 J.E. Harrison, *Themis. A study of the social Origins of Greek Religion*, Cambridge, University Press, 1927.
- Jesi 1964 F. Jesi, *Cesare Pavese e la scienza del mito*, «Sigma» 1, 3-4 (1964), pp. 95-120.
- Masoero 2002 M. Masoero, *Fra le carte dei racconti*, in C. Pavese, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2002, pp. XLI-LXV.
- Mesiano 2001 L. Mesiano, *Dittico per Pavese: II. I luoghi unici in «Feria d'agosto»*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2001, pp. 227-241.
- Pavese 1943 C. Pavese, *Il mestiere di poeta*, in Id., *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1943 (1968²), pp. 123-132.
- Pavese 1946 C. Pavese, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946 (1968⁴).
- Pavese 1951 C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951 (1991²).
- Pavese 1952 C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1952 (1968⁴).
- Pavese 1968 C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi, 1968.
- Untersteiner 1947 M. Untersteiner, *Dialoghi con Leucò*, «Educazione politica» 1, 11-12 (1947), pp. 344-346.