

Mito (simbolo) e Logos (allegoria) ne “La terra e la morte” e ne “La luna e i falò” di Cesare Pavese.

Nel poemetto del 1945 *La terra e la morte*, la complementarità tra mito e *logos* – che costituisce la cifra più significativa della poetica pavesiana – sembra radicalizzarsi in direzione della tautologia simbolica. In tutte le liriche che lo compongono Pavese attua una totale identificazione della donna con la natura, e in particolar modo con quegli elementi che nel suo immaginario simbolico rappresentano i luoghi dell'autenticità: la collina, la vigna, la campagna, il mare; dove si svela l'Essere nella sua condizione originaria precedente la “deiezione”. Quello del poeta è lo sforzo disperato (lo stesso espresso nel *Mal di mestiere*) nel tentativo di dare una voce al nulla, di raccontare il silenzio delle origini, di esprimere, tramite le parole, la Parola, di svelare il mistero. La donna, la campagna, sono infatti in Pavese le figure tipiche del selvaggio, già qui inteso come “possibilità aperta”.¹ Il carattere metalinguistico del poema è quanto mai esplicito, esso costituisce

il tentativo disperato di parlare “al” mito parlando “del” mito, cioè di definirlo per ricrearlo ogni volta come un “primum” aprioristico, mettendo a nudo la drammaticità di uno sforzo linguistico che trova nell'infinita scambiabilità degli attributi e nell'equivalenza fra sostanze e qualità la sua forma e la sua materia. Un'operazione affetta dal male della cattiva infinità, ma che non rimanda all'ineffabile, bensì alla realtà tautologica dell'essere prelinguistico, del quale si può dire soltanto: “è com'è”.²

Lo sforzo disperato di Pavese sembra qui lo stesso di quello compiuto da Ismaele nel capolavoro melvilliano, nel tentativo di esprimere il nulla inesprimibile della bianchezza della Balena. Leggiamo:

Terra rossa terra nera / tu vieni dal mare...dove sono parole / non sai quanto porti di mare parole e fatica...tu dura e dolcissima / parola, antica per sangue // tu sei come mia terra / che nessuno ha mai detto. // Anche tu sei collina...e conosci la vigna / che di notte tace / tu non dici parole / C'è una terra che tace / c'è un silenzio che

¹ In una nota del *Diario* in data 10 Luglio 1947 leggiamo: “Quel che accade al *selvaggio* è di venir ridotto a luogo noto e civile. Il *selvaggio* come tale non ha in fondo realtà. E' ciò che le cose erano, in quanto inumane. Ma le cose in quanto interessano sono umane... Tutto ciò che ti ha colpito in modo creativo nelle letture sapeva di questo (Nietzsche col suo Dioniso...) *selvaggio* vuol dire mistero, possibilità aperta”.

² M. de las Nieves Muñoz Muñoz, *Introduzione a Pavese*, Laterza, Bari 1992, p.109.

*dura...Sei la vigna. // Sei venuta dal mare / come il mare...hai silenzio, hai parole / inghiottite.Sei buia. / Per te l'alba è silenzio // Di salmastro e di terra / è il tuo sguardo. Un giorno / hai stillato di mare / tutto chiudi in te / la parola non c'è che ti può possedere o fermare. Cogli / come la terra gli urti, / e ne fai vita, fiato / che carezza, silenzio / Sei riarsa come il mare, / come un frutto di scoglio, / e non dici parole e nessuno ti parla // sempre vieni dal mare // Sei la terra e la morte, / la tua stagione è il buio / e il silenzio.*³

Le analogie di queste poesie con il brano in cui Ismaele-Melville è alle prese con la bianchezza della balena sembrano evidenti. Anche qui si racconta il silenzio; “il mito del silenzio ha incrociato le direttrici del silenzio del mito”,⁴ ma il silenzio è raccontato e dunque mito, dal circolo non si esce. Queste poesie costituiscono un esperimento da parte di Pavese in direzione della *concordia discors* fra utilizzazione simbolica e utilizzazione allegorica del mito”.⁵ In esse il superamento del *logos* avviene sempre tramite il *logos*, la tautologia del simbolo è svelata dall'allegoria. Anche qui il mare è simbolo, come in Melville, dell'informe generatore di forme, è utero, grembo, seno materno, la dimensione dell'Essere. Come nel brano melvilliano anche qui lo sforzo di dare una voce al nulla non può che venire espressa tramite la paradossalità ossimorica, le parole sono non dette, rinunciano a comunicare, sono “inghiottite”.

Non si può qui non richiamare la nota del *Diario* in data 17 Luglio 1944 che sembra annunciare una simile poetica:

Quando si dice che la poesia è ritmo non copia, si intende appunto definire la natura. Ecco perché la nostra poesia vuole eliminare sempre più gli oggetti. Tende a imporsi come oggetto essa stessa, come “sostanza” di parole...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 stessa e, se dobbiamo dir tutto, è parola a malincuore.

Parole inghiottite, parole a malincuore: siamo di fronte all'uso più estremo e radicalizzato del simbolismo, quello che rifiuta la comunicazione in favore dell'autoriflessività, dove il linguaggio si rivolge verso le proprie possibilità e heideggerianamente si “manifesta celandosi”. Il simbolo qui più che mai realizza la coincidenza degli opposti, la poesia non ha oggetto, non dice qualcosa, non dice, è.

Il soggetto e l'oggetto si riuniscono e si annullano nella tautologia simbolica. Quanto

³ Cfr. C. Pavese, *Le poesie*, a cura di M. Masacro, Torino, Einaudi, 1998, pp. 121-130.

⁴ E. Gioanola, “Pavese e il silenzio”, in *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Yaca Book, Milano 2003 p.177.

⁵ M. de las Nieves Muniz Muniz, *Introduzione a Pavese*, op. cit., p. 111.

al riferimento al ritmo non si può non richiamare la nota in cui si elogia *Moby Dick* proprio per il suo essere puro ritmo, a testimonianza ancora una volta dell'enorme importanza dell'influenza del capolavoro melvilliano anche per l'evoluzione formale della poetica di Pavese.⁶

La tautologia simbolica dunque coincide con l'*epokè* dell'Essere, anche ne *La terra e la morte*, come nel brano *La Vigna*, dove la coincidenza che si attua è quella tra passato e presente, (il protagonista maturo incontra il suo doppio fanciullo e nell'attimo estatico le due metà si fondono) e si può dire infine che "nulla è veramente accaduto".

Il nichilismo pavesiano nelle poesie di *La terra e la morte* raggiunge i suoi esiti più estremi, la catabasi è definitiva, nessuna cautela della ragione può frenare il naufragio nel sentimento del tutto, tra le braccia calde di Dioniso, della morte. Ma se il nichilismo può essere un guaio per la vita certo non lo è per l'arte che qui raggiunge vette elevatissime, con versi di notevole intensità e impatto stilistico e immaginativo, come i seguenti:

*Ritroverai le nubi
e il canneto, e le voci
come un'ombra di luna.
Ritroverai parole
oltre la vita breve
e notturna dei giochi,
oltre l'infanzia accesa.
Sarà dolce tacere.
Sei la terra e la vigna.
Un acceso silenzio
brucerà la campagna
come i falò la sera.*⁷

Questi versi contengono tutti i simboli dell'immaginario poetico pavesiano legati al mito: la luna, l'infanzia, la vigna, la campagna, i falò. Qui la "concordia discorde" posta in essere tra simbolo e allegoria è evidenziata da due bellissime coppie ossimoriche, "infanzia accesa" (l'infanzia si sa, regno della prima volta coincide col silenzio, con l'incapacità di parlare, come rivela la stessa etimologia) e "acceso silenzio", che in verticale si dispongono a chiasmo.

⁶ L'adesione di *Moby Dick* ad una necessità ritmica è sottolineata da Marcello Pagnini che ipotizza una conoscenza da parte di Melville di "ideali costruttivi in senso musicale", segnalando a tal proposito "che il capitolo immediatamente precedente agli ultimi tre giorni di caccia porta appunto il titolo simbolico di *Symphony*". (M. Pagnini, "Struttura ideologica e struttura stilistica in *Moby Dick*", op. cit. p. 134.

⁷ Cfr. C. Pavese, *Le poesie*, op. cit., p. 123.

Ma il protagonista indiscusso del poemetto resta, senza dubbio, la morte (con un paradosso si potrebbe dire che esso esprime al contempo il mito della morte e la morte del mito), intesa, heideggerianamente, come pura possibilità,⁸ anch'essa in grado come il simbolo di realizzare l'assoluta coincidenza degli opposti.⁹

Ma la *summa* della poetica pavesiana del mito è senza dubbio il romanzo finale, *La luna e i falò*, dove la paradossale compresenza di necessità (mitica) e accidentalità (storica) sembra raggiungere la sua acme. Il romanzo è narrato in prima persona dall'orfano Anguilla¹⁰, un trovatello delle Langhe, che dopo una parentesi in America, ritorna nei luoghi dell'infanzia alla ricerca delle radici, di quell'identità che la sua condizione di orfano gli nega.

L'influenza melvilliana è qui evidente; Anguilla è orfano come Ismaele. A riprova di tale rapporto citiamo un brano significativo di *Moby Dick* "dove il tema del destino si riallaccia al motivo del trovatello, dell'orfano (come forma mentis)":¹¹

Nella vita non c'è un fermo progresso continuo, noi non avanziamo per gradi fissi verso la pausa finale: attraverso l'inconsapevole incanto dell'infanzia, la fede spensierata dell'adolescenza, il dubbio della giovinezza (il destino comune), e poi lo scetticismo, poi l'incredulità, noi ci fermiamo infine nel riposo meditabondo della virilità, il Se. Ma una volta finito ripercorriamo la strada, e siamo bambini, ragazzi e uomini e Se in eterno. Dov'è l'ultimo porto, donde non salperemo mai più? In quale etere estatico naviga il mondo, di cui i più stanchi non si stancano mai? Dov'è nascosto il padre del trovatello? Le nostre anime sono come quegli orfani, le cui ragazze-madri muoiono dandoli alla luce; il segreto della nostra genitura giace in

⁸ Per Heidegger la morte "è una possibilità di essere che l'Esserci stesso deve sempre assumersi da sé. Nella morte l'Esserci sovrasta a se stesso nel suo poter –essere più proprio...La morte è la possibilità della pura e semplice impossibilità dell'Esserci. Così la morte si rivela come la possibilità *più propria, incondizionata e insuperabile*. Come tale è un'imminenza sovrastante *specific*a. La sua possibilità esistenziale si fonda nell'essere per la morte", M. Heidegger, *Essere e Tempo* (1927), Longanesi, Milano 2002, pp. 305-306.

⁹ La morte dal punto di vista fisico-biologico pone fine al processo entropico realizzando la coincidenza di ordine e disordine.

¹⁰ Per la genesi di questo modulo narrativo vedi due importanti note del *Diario*. Nella prima in data 1 Marzo 1940 si legge: "Perciò il protagonista *se racconta lui*, dev'essere più che altro uno spettatore (Dostojevskij: "nel nostro distretto, *Moby Dick*: "chiamatemi Ismaele"). Se si racconta in prima persona, è evidente che il protagonista deve sapere fin dall'inizio come la sua avventura andrà a finire. A meno di farlo parlare al presente". La seconda è in data 16 Gennaio 1948: "La tendenza contemporanea a narrare in prima persona è un inconscio conato verso la naturalezza che può vuole restare pagina racconto non gesto. E' un modo di rimbarbarirsi, il solo consentito ora giacché il teatro sa, da noi, troppo di schema accademico". L'assoluta adesione a questo modulo narrativo emerge in particolare da due luoghi del romanzo: mentre al capitolo trentesimo Anguilla, ricordando il periodo trascorso alla Mora con Silvia e Irene, fa riferimento ad una corsa di cavalli in cui "aveva vinto un cavallo di Neive (cfr. C. Pavese, *La luna e i falò*, in *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000, p. 887), nel capitolo successivo, rievocando con Nuto lo stesso evento, dirà: "adesso non mi ricordo più chi l'ha vinta" (Ibidem, pp. 890-891).

¹¹ P. Lorenzi Davitti, *Pavese e la cultura americana tra mito e razionalità*, op. cit., p. 107.

*quella tomba ed è là che dobbiamo conoscerlo.*¹²

Ma non può trattarsi d'una semplice influenza di tipo letterario, la condizione di orfano comune ad Ismaele e ad Anguilla non è soltanto una forma mentis, come sostiene Patrizia Lorenzi Davitti, o un motivo letterario ricorrente. Esso ci pare piuttosto un archetipo, nell'accezione junghiana del termine, il quale riguarda la sfera profonda dell'Essere. Lo studio dei mitologemi antichi effettuato da Kerényi ci rivela che nelle storie che hanno per protagonista un fanciullo divino, questi "è per lo più un trovatello abbandonato",¹³ un fanciullo orfano.

Secondo Carl Gustav Jung il "fanciullo":

*esce dal grembo dell'inconscio, o meglio, dalla natura viva in generale (...) personifica le forze vitali di là dei limiti della coscienza, vie e possibilità di cui la coscienza, nella sua unilateralità, non ha sentore, e una totalità che abbraccia la profondità della natura.*¹⁴

Dal momento che esso affonda le proprie radici al di là dei limiti della coscienza esso è un simbolo, mentre tutto ciò che appartiene alla coscienza "corre pienamente il rischio di trasformarsi in mera *allegoria*"¹⁵. *La luna e i falò* ripropone la circolarità ermeneutica del "mal di mestiere", dove la dialettica tra mito e *logos*, simbolo e allegoria, inconscio e coscienza, non giunge ad una sintesi rimanendo in stato di tensione, tensione che si rivela fin dal titolo dove "luna" rimanda alla dimensione del mito, della natura e "falò" alla dimensione della storia, della cultura e quindi del *logos*, "con la congiunzione 'e' che, invece di unirli, ne dichiara l'irrisolvibile dualità".¹⁶

Tutto il romanzo è percorso dalla paradossale compresenza di necessità (mitica) e accidentalità (storica), di permanenza e cambiamento, destino e libertà, ragione e mistero, mito e *logos*.

La permanenza è segnata dagli elementi naturali e dall'avvicinarsi del ciclo delle stagioni all'insegna della legge dell'eterno ritorno, dove tutto muta rimanendo sempre uguale:

Il bello di quei tempi era che tutto si faceva a stagioni e ogni stagione aveva la sua

¹² H. Melville, *Moby Dick*, cap. CXIV, p. 511.

¹³ C. G. Jung – K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, op. cit., p. 50.

¹⁴ Ivi, p. 135.

¹⁵ Ivi, p. 138.

¹⁶ A. Musumeci, *L'impossibile ritorno*, op. cit., p. 131.

*usanza e il suo gioco, secondo i lavori e i raccolti, e la pioggia o il sereno”;*¹⁷ *“Io pensavo com’è tutto lo stesso, tutto ritorna sempre uguale”;*¹⁸ *“Quelle sere d’estate a guardare il cielo e le vigne sempre uguali.”*¹⁹

Il cambiamento è segnato dall’irreversibilità della storia e della cultura.

*M’accorsi che tutto era cambiato (...) ²⁰ Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna – dormivo all’Angelo e scorrevo col cavaliere, ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c’erano più. Da un pezzo non c’erano più. Quel che restava era come una piazza l’indomani della fiera, una vigna dopo la vendemmia, il tornar solo in trattoria quando qualcuno ti ha piantato. Nuto, l’unico che restava, era cambiato, era un uomo come me. Per dire tutto in una volta, ero un uomo anch’io, ero un altro...Venivo da troppo lontano...il mondo mi aveva cambiato.*²¹

Significativo a questo proposito il passo in cui Anguilla, di ritorno a Canelli, uno dei luoghi della sua infanzia, evidenzia il cambiamento scandito dall’operato dell’uomo: “Dove c’era più movimento era in piazza – un nuovo bar, una stazione di benzina, un va e vieni di motociclette nel polverone”,²² mentre la fissità è ben rappresentata da un elemento naturale, un albero, immutato dopo tanto tempo trascorso (“Ma il grosso platano era là”).²³ Questo andamento circolare, dove necessità ed accidentalità, permanenza e cambiamento, sono paradossalmente presenti è assecondato e confermato dallo stile del testo, dal ritmo stesso della frase. Ecco un esempio :

Poi col sole arrivavano la Serafina o l’Emilia, a portare il vinello, o facevo io una scappata a casa e mangiavamo colazione, il massaro diceva i lavori della giornata, di sopra cominciavano a muoversi, sullo stradone passava gente, alle otto si sentiva il fischio del primo treno. La giornata la passavo a far erba, a voltare i fieni, a tirar l’acqua, a preparare il verderame, a bagnare l’orto. Quando correva la giornata dei braccianti, il massaro mi mandava a tenerli d’occhio, che zappassero, che dessero bene lo zolfo o il verderame sotto la foglia, che non si fermassero a discorrere in fondo alla vigna (...) le donne mi chiamavano nel cortile, mi mandavano a far questo e quello, mi tenevano in cucina mentre impastavano e accendevano il fuoco, e io

¹⁷ C. Pavese, *La luna e i falò*, in *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglieminetti, op. cit., p.849.

¹⁸ Ivi, p. 891.

¹⁹ Ivi, p. 847.

²⁰ Ivi, p. 816.

²¹ Ivi, p. 828.

²² Ivi, p. 815.

²³ *Ibidem*.

*stavo a sentire, vedevo chi veniva (...) Qui chiunque passasse, andando a Canelli, dei tempi di una volta, di politica, della musica e dei matti, del mondo (...) E una sera, ecco che passa il treno di Canelli dietro le albere, e il cane si mette a abbaiare frenetico, la madre capì subito che c'era sopra Matteo che tornava.*²⁴

Qui il ritmo della frase è accentuato dalla ripetizione anaforica e dalla paratassi, che assume quasi la forma di una struttura elencativa che scandisce l'avvicinarsi delle stagioni e i movimenti della giornata, accompagnati dalle attività ad essi connesse. La struttura sintattica si fa tutt'uno con l'avvicinarsi incessante delle stagioni e delle cose ("chi andava e veniva") grazie anche ai verbi di movimento (andando...o tornando"). La paradossale compresenza di mito e *logos* è rispecchiata anche dalla lingua dove dialetto (corrispondente al mito) e classicismo (il *logos*, la tradizione) sono inestricabilmente fusi, generando quel "rustico sublime che costituisce la cifra stilistica più forte della scrittura pavesiana".²⁵

Le parole pavesiane sono "pesanti", scavano sotto le cose e ne rivelano la realtà profonda, il significato inconscio, simbolico; e anche in questo la lezione di Melville e degli americani, come rivela una nota del *Diario* in data 8 Gennaio 1949, ha un peso notevole: "Quella tua scoperta del '38, che il messaggio degli Americani sia il senso di una misteriosa realtà sotto le parole (...) è vera, ma va allargata all'età di Emerson, Hawthorne e Melville (...) L'individuo liberato scopre la realtà cosmica – una corrispondenza tra le cose e lo spirito, un gioco di simboli che trasfigurano le cose quotidiane e danno loro un valore e un significato, altrimenti il mondo sarebbe ischeletrito". Ma *La luna e i falò* presenta una novità sostanziale rispetto alle precedenti opere pavesiane: manca, infatti, in essa la città, che secondo Elio Gioanola è stata sostituita dall'America:

*"La luna e i falò" è un libro senza città perché la città è diventata America, luogo dell'estrema deiezione esistenziale. La ricerca della maturità (...) ha cessato di rivolgersi verso l'antico segno di tutte le maturità possibili, quella città cui era commesso l'incarico d'interpretare l'ansia di affiatamento con la storia, la volontà d'inserzione nel ritmo del lavoro, la liberazione dai vincolamenti mitici. Man mano che il senso della vita ha mutato lo statuto, la ricerca della maturità ha cessato di perseguire simboli esterni alla campagna-infanzia, realtà essenziale oltre la labile consistenza della storia-tempo.*²⁶

²⁴ Ivi, pp. 832-833.

²⁵ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, op. cit., p. 134. Sulla lingua di Pavese vedi anche G. L. Beccaria, *Introduzione a Cesare Pavese, La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2000, pp. V-XXXV ed E. Soletti, "Appunti sulla sintassi di Cesare Pavese" in *Cesare Pavese. Tutti i romanzi*, op. cit., pp. 1147-1176.

²⁶ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove il silenzio*, op. cit., p. 43.

Nei capitoli del libro dedicati all’America (soprattutto il cap. XI), infatti, il paesaggio che domina è quello desertico (“Nelle tane di quella pianura sapevo che correavano lucertole velenose e millepiedi; ci regnava il serpente. Cominciarono gli urli dei cani selvatici. Non eran loro il pericolo, ma mi fecero pensare che mi trovavo in fondo all’America, in mezzo a un deserto, lontano tre ore di macchina dalla stazione più vicina”).²⁷ Quella dell’America è la descrizione di una “Terra desolata”, non fertile, dove si compie la ricerca frustrata dell’orfano Anguilla (“Era un paese troppo grande, non sarei mai arrivato in nessun posto”)²⁸ che comincia a sentire le vanità dell’errare e la necessità del ritorno (“Molti paesi vuol dire nessuno”).²⁹ A questo luogo di “estrema deiezione esistenziale” Pavese oppone dunque la realtà del paese, della collina, come universi intermedi, né campagna, né città.

E’ questa infatti la novità sostanziale dell’ultimo libro di Pavese. L’opposizione netta tra città e campagna, sintomo della scissione della personalità pavesiana che innescava la circolarità viziosa del “mal di mestiere”, sembra trovare qui una soluzione, un approdo. Come nota acutamente Elio Gioanola:

“La luna e i falò” testimonia l’avvenuto ed integrale recupero dell’entità mitica della collina, o la completa riduzione della campagna da selvaggio, e quindi altro da sé, a memoria-infanzia e quindi a fondamento - di - sé (...).

*Ciò che costituisce il libro come originale pur nell’ambito di una tematica nota è, paradossalmente, la mancanza della città; o per dir meglio, la rinuncia a vedere la campagna dal punto di vista della città, giocando su vistose alternative dialettiche per dar corpo alla sempre drammatica ispirazione. La campagna diventa universo e orizzonte, senza per questo costituirsi come rifugio e semplificazione degli eterni contrasti, ma inglobando in sé i motivi del conflitto mito-storia, memoria-presente, essere-divenire, istinto-ragione e tutto riducendo ai simboli concreti e vivi di una realtà definitiva.*³⁰

Il romanzo è tutto immerso in un “clima da universo intermedio”,³¹ dove la tensione tra “luna” (natura) e “falò” (cultura, storia), mito e *logos*, sembra trovare una soluzione, una sintesi che pone fine ad ogni tipo di contrasto, nella vita di paese, zona intermedia tra città e campagna:

Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c’è qualcosa di tuo,

²⁷ C. Pavese, *La luna e i falò*, op. cit., p. 818.

²⁸ Ivi, p. 816.

²⁹ Ibidem.

³⁰ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l’altrove, il silenzio*, op. cit., p. 38.

³¹ Ivi, p. 51.

*che anche quando non ci sei resta ad aspettarti. Ma non è facile starci tranquillo.*³²

Emblema di questa risoluzione di contrasti è il personaggio Nuto (dietro cui si cela quasi sicuramente Pinolo Scaglione, un amico dello scrittore), probabilmente uno dei più riusciti tra quelli che popolano la narrativa pavesiana, sicuramente uno dei più moralmente positivi, lontanissimo dal *cliché* dei personaggi tipici del decadentismo; in lui l'umanesimo pavesiano trova il suo più alto compimento. In Nuto mito e storia (*logos*) trovano un mirabile punto d'incontro, in lui, il comunista che crede nel destino, nella luna e nei falò, "la storia rivoluzionaria e l'antistoria mitico-rituale hanno (...) la stessa faccia, parlano con la stessa voce":³³

*La luna, - disse Nuto, - bisogna crederci per forza. Prova a tagliare a luna piena un pino, te lo mangiano i vermi. Una tina la devi lavare quando la luna è giovane. Perfino gli innesti, se non si fanno ai primi giorni della luna, non attaccano. Allora gli dissi che nel mondo ne avevo sentite di storie, ma le più grosse erano queste. Era inutile che trovasse tanto da dire sul governo e sui discorsi dei preti se poi credeva a queste superstizioni come i vecchi di sua nonna. E fu allora che Nuto calmo calmo mi disse che superstizione è soltanto quella che fa del male, e se uno adoperasse la luna e i falò per derubare i contadini e tenerli all' oscuro, allora sarebbe lui l'ignorante e bisognerebbe fucilarlo in piazza.*³⁴

Da passi come questo emerge la profonda ambivalenza del personaggio, portavoce dell'evoluzione, del cambiamento storico, ma, paradossalmente, fedele alla dimensione mitico-rituale dell'esistenza, soggetta alla legge dell'eterno ritorno.

Ed ecco ancora più avanti:

*Nuto, che non se n'era mai andato veramente, voleva ancora capire il mondo, cambiare le cose, rompere le stagioni. O forse no, credeva sempre nella luna.*³⁵

Nuto è il "simbolo della ragione-maturità; ma dentro una realtà che supera ogni possibilità di totale comprensione ed ha il luminoso-oscuro fascino del mistero oltre la ragione",³⁶ è in lui che converge la tensione drammatica, presente in tutto il libro, "di legare ai limiti del possibile tempo e memoria, mito e storia, essenza ed esistenza".³⁷

³² C. Pavese, *La luna e i falò*, op. cit., p. 784.

³³ I. Calvino, *Avanti!*, 12-6-1966, citato da E. Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, op. cit., p. 46.

³⁴ C. Pavese, *La luna e i falò*, op. cit., p. 812.

³⁵ Ivi, p. 816.

³⁶ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, op. cit., p. 46.

³⁷ Ivi, p. 47.

E' proprio in questo complesso personaggio e "nell'approfondimento del tema della collina al di là di ogni considerazione dualistica, fino alla persuasa scoperta che la maturità può essere raggiunta all'interno stesso di quel mondo",³⁸ che ne *La luna e i falò* si intravede una via d'uscita dalla circolarità viziosa del "mal di mestiere", un'apparente quadratura del cerchio, una ricomposizione della scissione della personalità pavesiana. La nuova dimensione della campagna è l'espressione del raggiunto equilibrio tra inconscio e conscio, mito e *logos*, di una maturità possibile.

Nino Arrigo.

³⁸ Ibidem.