

## IL "REFERERENTE" NE LA LUNA E I FALÒ

Carolina Massi Albanese  
Universidade Federal do Paraná  
Luciana Albanese  
Universidade de São Paulo

### RESUMO

O campo de nosso estudo circunscreve-se ao 'referente' em *La luna e i falò* (A lua e as fogueiras), última obra de Cesare Pavese.

Partindo do pressuposto de que o enunciado é o produto do ato de enunciação, nosso objetivo geral é evidenciar as marcas deste ato no produto.

Nosso objetivo específico é analisar os significantes: letras, corpos, habitat do desejo do sujeito da enunciação.

Nossa análise fundamenta-se nas duas diretrizes — metafórica e metonímica — de Roman Jakobson que, por sua vez, relacionou-as com os mecanismos inconscientes descritos por Freud, respectivamente, a primeira com a "identificação" e o "simbolismo", a segunda com o "deslocamento" e a "condensação".

"L'arte di vivere è l'arte di credere alle menzogne".<sup>1</sup>

È un'annotazione tratta da *Il mestiere di vivere*, diário pavesiano scritto negli anni 1935-1950. Cesare Pavese ha considerato la vita come duro 'mestiere' proprio perché vista come sforzo quotidiano di adattamento: "ritirarsi nell'intimo del proprio io per essere salvato, e cercare al di fuori la propria salvezza".<sup>2</sup>

Lungo tutto il diário incontriamo la costante del tema della morte. Già nel lontano novembre del 1937, Pavese scriveva:

1 PAVESE, C. *Il mestiere di vivere*. Torino, Einaudi, 1968.

2 PAVESE, *Il mestieri de vivere*, p. 7.

Non riesco a pensare una volta alla morte senza tremare a quest'idea: verrà la morte necessariamente, per cause ordinarie, preparata da tutta una vita, infallibile tant'è vero che sarà avvenuta. Sarà un fatto naturale come il cadere di una pioggia. E a questo non mi rassegno: perché non si cerca la morte volontaria, che sia affermazione di libera scelta, che esprima qualcosa? Invece di lasciarsi morire? Perché?<sup>3</sup>

*La luna e i falò* esce nell'aprile del 1950 e precede di poco il suicidio dell'autore. "Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Non fate troppi pettegolezzi!" sono le parole che lo scrittore lascia scritte nella stanza di un albergo di Torino, prima di ingerire barbiturici.

Gli ultimi anni di Pavese sono caratterizzati da un lavoro intenso. Mentre scrive *La casa in collina*, pubblica *Dialoghi con Leucò* (sul tema del mito classico e moderno) e il romanzo *Il compagno*. Nel 1948, con *Prima che il gallo canti*, che riunisce due racconti resistenziali, ottiene il premio Salento. Nel 1949, con *La bella estate* riceve il premio Strega. Nel 1950, le poesie di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* ed il romanzo *La luna e i falò* concludono l'arco poetico paveseano.

Ne *La luna e i falò* l'ambiente è quello delle Langhe, la parte del Piemonte meridionale a cui Pavese è rimasto legato dall'infanzia. Protagonista: un emigrante tornato dall'America. C'è qui il tema del ritorno alle origini, quel ritorno sul quale s'incentrava la composizione de *I mari del Sud*, la poesia che apre la raccolta di *Lavorare stanca* (1936). Mentre però nella poesia, il cugino emigrato, dopo aver fatto fortuna in America, ritrova nelle Langhe il senso della vita, accettando il mondo dei suoi ricordi e della sua giovinezza, nel romanzo, invece, il motivo del ritorno è allargato al tema del ripiegarsi su se stessi, giunti alla maturità, per compiere un bilancio.

Pavese scrive *La luna e i falò* in meno di tre mesi. L'opera ha avuto numerose edizioni e traduzioni. Possiamo dire che è il testamento di un uomo o il 'credo' di uno scrittore che nell'ultima sua opera riunisce tutti, o quasi tutti gli elementi del suo lavoro e della sua personalità.

### Proposizione.

Il nostro studio abborda il referente nel campo della psicanalisi e in quello della linguistica.

3 PAVESE, *Il mestieri de vivere*, p. 72.

Come 'corpus' di lavoro ci siamo decisi per l'analisi dell'opera *La luna e i falò*, per la specificità del funzionamento discorsivo narrativo che essa racchiude in modo peculiare.

Ne *La luna e i falò* il personaggio, o i personaggi, sono presenti in quanto hanno una funzione simbolica nell'economia della storia e tutti sono riconducibili a quell'unica matrice che è il narratore, il depositario dell'immagine-racconto.

Il soggetto discorritore.

Sebbene ogni romanzo appartenga, in principio, ad un autore, sarà la voce del narratore a costituire l'unica realtà del racconto: "Por mucho que diferencias las voces, el narrador permanecerá siempre en el primer plano de la audición y de la conciencia."<sup>4</sup>

All'asse dell'emissione, l'enunciatore si sdoppia in un soggetto extratestuale (l'autore), ed in un soggetto intratestuale (il narratore). Il narratore è quindi l'autore ideale del romanzo, il "metteur en oeuvre" della narrazione.

Nell'ambito della manifestazione linguistica della comunicazione narrativa, pertanto della realizzazione testuale, c'è l'istanza di enunciazione che trasforma una storia in una narrazione, in un discorso narrativo.<sup>5</sup>

*La luna e i falò* è caratterizzata dalla riunione di due istanze enunciative: l'io narrante testimone della storia; l'io narrante, protagonista. Incontriamo, dunque, un narratore dentro la storia, ora spettatore, ora protagonista. Si stabilisce un rapporto tra il discorso citante ed il discorso citato.

Caratteristica dell'opera è la struttura del dialogo rotta dalla dominanza dell'uso intercalato di "dissi":

Nuto lo prese per le spalle e lo alzò su come un capretto.

"Ha ammazzato Rosina e la nonna?" Cinto tremava e non poteva parlare.

"Le ha ammazzate?" e lo scrollò.

"Lascialo stare", dissi a Nuto, "è mezzo morto. Perché non andiamo a vedere?" Allora Cinto si buttò sulle mie gambe e non voleva saperne.

4 TACCA. O. *Las voces de la novela*. Madrid. Gredos. 1973.

5 ALBANESE. C. L'enunciazione del narratore in *'Menzogna e Sortilegio'* e ne *'La Storia'*. Curitiba, 1968. Tese. Professor Titular. Universidade Federal do Paraná.

6 PAVESE. C. *La luna e i falò*. Torino. Einaudi. 1975. Le citazioni si riferiscono a questa edizione e saranno menzionate solo i numeri delle pagine.

"Sta'su", gli dissi, "chi venivi a cercare?"  
 (...) "Noi non andiamo alla vigna", gli dissi" (p. 144).

Siffatta modalità discorsiva ha un verbo introduttore: 'dire', il quale è quasi sempre considerato un verbo 'neutro'. Il suo uso preponderante, tuttavia, è una valiosa spia segnaletica dell'accorciamento di distanze tra l'enunciatore ed il suo enunciato.

Ci sono infine dinanzi due ruoli: uno è quello del personaggio che dice -io-: Anguilla, l'io-narrante, dall'ambito del cui discorso sono formalmente controllate tutte le altre apparizioni; l'altro ruolo è quello dell'altro personaggio che dice -io-: Anguilla, l'io narrato, che ha lo status familiare e sociale e che subisce immediatamente i fatti. Sono due attori: c'è un Anguilla che vive le sue esperienze, ed un Anguilla che si vede vivere e si racconta.

L'oggetto del desiderio, ovvero: il discorso dell'Altro.

Il personaggio de *La luna e i falò* vive nel dialogo scio in apparenza: in realtà si avvale del dialogo, lo utilizza. Il dialogo sembra pensiero ad alta voce: frasi lineari, domande e risposte al livello minimo di comunicazione; frasi basate prevalentemente sul 'parlato' quotidiano, costruito mediante proposizioni singole, principali, in costruzione paratattica. Quando però il dialogo è argomentazione e dilemma, un modo di porre i problemi, il discorso si fa lento:

Nuto, quando gli dissi quel che raccontavo al ragazzo, sporse il labbro come per imboccare il clarino e scosse il capo con forza. "Fai male" mi disse. "Fai male. Cosa gli metti delle voglie? Tanto se le cose non cambiano sarà sempre um disgraziato".

"Che almeno sappia quel che perde".

"Cosa vuoi che se ne faccia. Quand'abbia visto che nel mondo c'è chi sta meglio e chi sta peggio, che cosa gli frutta? Se è capace di capirlo, basta che guardi suo padre. Basta che vada in piazza la domenica, sugli scalini della chiesa c'è sempre uno che chiede, zoppo come lui. E dentro ci sono i banchi per i ricchi, col nome d'ottone..."

"Più lo svegli" dissi "più capisce le cose!"  
 "Ma è inutile mandarlo in America. L'America è già qui. Sono qui i milionari e i morti di fame" (p. 49).

Contrariamente a ciò che appare al livello dell'enunciato, il linguaggio di Nuto, lungo tutta l'opera è il discorso dell'incosciente di Anguilla, è quel linguaggio per mezzo del quale l'incosciente si afferma attraverso il discorso dell'Altro: "l'inconscient est cette partie du discours concret en tant que transindividuel, qui fait défaut à la disposition du sujet pour rétablir la continuité de son discours conscient".<sup>7</sup>

Nuto, il personaggio che agisce sulla scena rustico-contadinesca sulle rive del Belbo, è "terra e paese", rappresenta l'oggettivazione del desiderio di Anguilla, che ritorna dall'America per "farsi terra e paese" (p. 7).

E Nuto è anche l'alter ego' che definisce i rapporti di classe attuali e ipotizza un possibile futuro:

E le famiglie ambiziose dove prendono i soldi?  
Fan lavorare il servitore, la donnetta, il contadino.  
E la terra, dove l'han presa? Perché dev'esserci chi  
ne ha molta e chi niente?

— Cosa sei? Comunista? —

Nuto mi guardò tra storto e allegro. Lasciò che la banda si sfogasse, poi sbirciandomi sempre borbottò. — Siamo troppo ignoranti in questo paese. Comunista non è chi vuole. C'era uno, lo chiamavano il Ghigna, che si dava del comunista e vendeva i peperoni in piazza. Beveva e poi gridava di notte. Questa gente fa più male che bene (p. 21).

Nuto rappresenta la continuità razionale e l'aspirazione al cambiamento politico e sociale:

Lui non é andato per il mondo, non ha fatto fortuna. Poteva succedergli come succede in questa valle a tanti-di venir su come una pianta, d'invvecchiare come una donna o un caprone, senza sapere che cosa succede al di là dalla Bormida, senza uscire dal giro della casa, della vendemmia, delle fiere. Ma anche a lui che non si è mosso è toccato qualcosa, un destino-quella sua idea che le cose bisogna capirle, aggiustarle, che il mondo è mal fatto e che a tutti interessa cambiarlo (p. 40).

<sup>7</sup> LACAN, J. *Écrits*. Paris, Seuil. 1966. p. 127.

Sul discorso delle credenze (o saggezze?) contadine (come quelle degli innesti che, se non si fanno nei primi giorni della luna, non attaccano o che se un pino si taglia a luna piena, se lo mangiano i vermi) Anguilla ritiene che è superstizione e Nuto risponde: "Superstizione è soltanto quella che fa del male" (p. 50).

Anche qui, come altrove, si rimescolano il livello sociologico e quello psicologico: un tema ne produce un secondo, la chiave psicologica integra quella sociologica; o al contrario.

Nuto, per Anguilla narratore, non è una distanza o una differenza bensì l'Altro di cui il suo desiderio ha bisogno per dare equilibrio all'Anguilla narrato.

"Domanda" e desiderio.

L'essenza della nevrosi, o di tutto ciò che appare come nevrotico in un soggetto, dichiara Lacan, "est peut-être que ce qui est de l'ordre du désir s'y formule dans le registre de la demande".<sup>8</sup> È quel che sembra suggerire il bovarismo, l'onirismo e più ancora il carattere idealistico del desiderio dell'Anguilla narratore: riappropriazione di se stesso bambino. Ma questa incorporazione, questo desiderio di trasformazione, ch'è desiderio d'identificazione, di abolizione della distanza, significa anche eliminazione del 'fatto' e trionfo del 'mito'.

Abbiamo precedentemente osservato che il 'ritorno' dell'emigrante riguarda un uomo/tutti gli uomini che se ne sono andati per sopravvivere nel lavoro. E l'America, ribatte Nuto, è davvero dovunque, perché dovunque c'è dissidio fra ricchi e poveri. È dovunque una condizione sociologica dei sottosviluppati in cerca di prospettive.

Sotto tale aspetto, Anguilla narrato interpreta con Nuto, razionalmente e talvolta anche visceralmente, il 'mandato sociale':

- Guerra e resistenza come fatti collettivi e non solo drammaticamente privati, ossia come epica nazionale.
- Condizione contadina di miseria, al di là del ricordo lirico o esistenziale, che autorizza e giustifica la rivolta e/o l'emigrazione.
- L'impegno individuale/collettivo perché la situazione cambi (Le parole di Nuto, portavoce del narratore: "Ce n'è delle cose da cambiare" (p. 39).

8 LACAN, p. 258.

Visti da un'altra angolazione, il ritorno e la ricerca trovano la loro esaltazione nel mito. L'evocazione prepara il ricordo riporta al presente. La realtà riconduce al mito attraverso la memoria.

Nella cascina in cui Anguilla, piccolo bastardo, venne accolto da Padrino e Virgilia per aiutare nella dura fatica della campagna, ora vive Valadino e il giovane Cinto, uno storpio che si lega d'affetto ad Anguilla.

Il ritorno al paese è anche il 'ritorno alla casa' dove Anguilla ha vissuto l'infanzia. La vecchia casa di campagna, "il casotto", ora abitato da Cinto. Implicitamente Anguilla si riconosce nel ragazzo-presto orfano-che vorrà aiutare 'come' un figlio. Comincia infatti a raccontargli storie di città lontane, ad aprirgli gli occhi perché in futuro la vita gli sia meno dura. Tuttavia Anguilla parla al ragazzo non per fornirgli un modello, ma per tentare di riscoprire il mondo, lui stesso, con gli occhi del ragazzo:

Cos'avrei dato per vedere ancora il mondo con gli occhi di Cinto, ricominciare in Gaminella come lui, con quello stesso padre, magari con quella gamba-adesso che sapevo tante cose e sapevo difendermi. Non era mica compassione che provavo per lui, certi momenti lo invidiavo (p. 40).

La presenza di Cinto, la casa, la riva, riporta anche alla fattoria della Mora. Mito è scoprire le cose per la prima volta: quando l'uomo, o meglio, il ragazzo, vede il mondo con gli occhi nuovi, si avvicina all'essenza degli dei, degli uomini primitivi, allora si crea il mito. Ma il mito non rimane puro: nell'adulto Anguilla si mescola con altre esperienze, si colora di nostalgia e di malinconia. Anguilla ripercorre così, attraverso Cinto, le tappe di quella mitica 'prima volta' in termini di memoria. Scatta un altro modo di vivere l'esperienza già vissuta. Dunque Anguilla, o l'uomo che Anguilla è diventato, rivive nella nostalgia e nel ricordo la sua mitica 'prima volta', il suo primo favoloso contatto con la vita e con le cose. Anguilla narratore si muove ora tra realtà e mito: ma è il mito la sua realtà, o viceversa è mitica la sua stessa ricerca di una realtà. Tra descrizione e 'flash-back', tra ricerca attuale dei luoghi di un tempo e memorie di quel tempo, rivede se stesso come ora Cinto in Gaminella". "Avrà avuto dieci anni, e vederlo su quell'aia era come vedere me stesso" (p. 27).

L'elemento mitico così compare nel rapporto del protagonista con Cinto, il che è una 'domanda', un appello all'età dell'adolescenza, l'adolescenza come epoca mitica.

### Metafora, metonimia.

In effetti, l'universo in cui Anguilla abita ed agisce è da una parte all'altra affollata di oggetti-cose e persone-che non hanno valore in sé, ma solo in quanto stanno per, rinviano ad, altri oggetti: al punto che non sarebbe esagerato sostenere che essi si risolvono quasi completamente nelle relazioni cui danno luogo.

Considerando che gli oggetti sono dei segni, o più esattamente per Anguilla dei significanti-lettere, corpi, dimore del desiderio-dovrebbe essere istruttivo ricercare l'ordine e le leggi che li regolano.

Ne *La luna e i falò* osserviamo il movimento come un'oscillazione, tra il perseguimento di un valore: la speranza di Anguilla di ripassare, di ritornare come un bambino sui luoghi già attraversati, e il suo sentimento angoscioso della solitudine. Si ha quindi una oscillazione dal fosco presente al luminoso passato, e dal desiderato, atteso passato al fosco presente. I due poli sembrano corrispondere alle due direttrici, metaforica e metonimica, che concorrono, secondo Roman Jakobson, "in ogni processo simbolico, sia intrasubiettivo, sia sociale".<sup>9</sup> La prima concerne la relazione di similarità, la seconda quella di contiguità. Lo stesso Jakobson ha potuto inoltre mettere in rapporto metafora e metonimia con i meccanismi incoscienti descritti da Freud, rispettivamente, la prima con l'"identificazione" e il "simbolismo", la seconda con lo "spostamento" e la "condenzazione" (*Ver-schiebung x Verdichtung*).<sup>10</sup> Ma certamente più interessante sarà lo studio delle relazioni che intercorrono tra le due.

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, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti (p. 7).

(...) ero un uomo anch'io, ero un altro-se anche avessi ritrovato la Mora come l'avevo conosciuta il primo inverno, e poi di nuovo estate e

9 JAKOBSON, R. *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*. Milano, Feltrinelli, 1966. p. 44.

10 FONZI, A. & SANCIPRIANO, E. *Alla riscoperta della metafora e della metonimia*. Torino, Einaudi, 1977. p. 71-83.



inverno, giorno e notte, per tutti quegli anni, magari non avrei saputo che farmene. Venivo da troppo lontano-non ero più di quella casa, non ero più come Cinto, il mondo mi aveva cambiato (p. 76).

I due brani citati propongono due riprese individuali, due riconoscimenti o atteggiamenti; su questi "contenuti", su queste tematiche si struttura la vicenda, ammesso che di vicenda si possa parlare. Si tratta insomma di colmare un vuoto: di negare una rottura, opporsi alla realtà di una lacerazione definitiva. Nei riguardi di Cinto, abbiamo visto, c'è stata una trasformazione, una idealizzazione e riappropriazione, ossia il paradigma del processo stesso di metaforizzazione. Già Nuto viene ad occupare una posizione diversa, la sua azione di significante, il suo movimento, non è sostituzione di quello perduto, è la contiguità, ovvero la parte per il tutto; un oggetto per un altro, separati, ma in corrispondenza: "comme lui un tout absolument à part, mais qui lui doit ou à qui il doit lui-même plus ou moins, ou pour son existence, ou pour sa manière d'être". È la definizione della metonimia secondo Fontanier.<sup>11</sup>

La struttura del paesaggio non può essere dunque una descrizione naturalistica, ma un impianto metaforico che suscita presenze. La struttura metaforica dello spazio viene insinuata proprio dall'insistenza sul paesaggio, dalla sua importanza nei confronti della ricostruzione del mito.

Il tempo scandito dal racconto è il dopoguerra. Eppure la realtà è mediata in forme che dei fatti mantengono soltanto un'orma, un dettaglio. La "memoria" dell'infanzia e del mondo vissuta o rivissuta all'interno di una realtà politico-sociale, che è la postresistenza e il dopoguerra, è il tema che si frammenta in quadri che sono giudizi simbolici e realtà "solo possibili". Nonostante la struttura a incastro: vicende iniziate e interrotte per essere riprese più avanti, i brevi capitoli sono completi e finiti in sé. È il ritmo che le vicende sviluppano di capitolo in capitolo a interessare il narratore. Le terze persone sono terze persone fittizie, sono sempre una proiezione del narratore. Descrizione diretta o 'flash-back', la narrazione è il seguito, distanziato, dell'immagine stessa suscitata dal mito. I toponimi, per esempio. I luoghi in cui si svolgono le vicende sono presentati con il loro nome, con le loro caratteristiche topografiche, collina o paese, fattoria o fiume, ma si tratta di nominalismo magico, nomi trasferiti nella realtà dell'inconscio. Dire "una collina", sia quella di Gaminella o del Salto, è dire "la collina", la

11 FONTANIER, P. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1968. p. 79.

collina in assoluto, un'entità non geografica, non toccata dal tempo ma che sovrasta il tempo, una presenza ancestrale, una sorta di figura fissa ed eterna-come furono per la sensibilità mitica degli antichi le entità naturali, il sole, la terra, il grano, la luna. E questi nomi, miti, vengono ripetuti dal narratore, rimormorati, sono insieme luoghi e suoni.

"Per me, delle stagioni eran passate, non degli anni" (p. 53).

Le stagioni hanno tanta infinità di richiami, di echi, di risonanze. Un così appassionato attaccamento a quell'allora lontano ed il viscerale amore per la terra, spiegano il procedere per simboli del narratore. Ricordo e simbolo fanno un'unica sostanza mitica. Fra le stagioni, l'estate è la prediletta e suscita con la sua esuberanza memorie e fantasmi: "È un caldo che mi piace, sa un odore: ci sono dentro anch'io a quest'odore, ci sono dentro tante vendemmie e fienagioni e sfogliature, tanti sapori e tante voglie che non sapevo più d'avere addosso" (p. 24).

Tutto nel racconto accade in una stagione: "Il bello di quei tempi era che tutto si faceva a stagione, e ogni stagione aveva la sua usanza e il suo gioco, secondo il lavoro e i raccolti, e la pioggia o il sereno" (p. 83).

Il paragone, il confronto istituito tra la voce del prete e le stagioni, è un modo di rimpiangere l'innocenza: "E pensare che da ragazzo quando la Virgilia ci portava a messa, credevo che la voce del prete fosse qualcosa come il tuono, come il cielo, come le stagioni-che servisse alle campagne, ai raccolti, alla salute dei vivi e dei morti" (p. 67).

Ma il riferimento alle stagioni è anche accompagnato dalla riflessione scaturita da doloroso amore: "Ma io, che non credevo nella luna, sapevo che tutto sommato, soltanto le stagioni, contano, e le stagioni sono quelle che ti hanno fatto le ossa, che hai mangiato quand'eri ragazzo" (p. 56).

Riprendere possesso delle cose vuol dire nominarle e l'evocazione riproporrà in un'aura atemporale la conoscenza, che si fa lirismo nella narrazione, del paesaggio, delle persone, del mondo sotto la specie simbolica: Gaminela, la Mora, edisui abitanti, la collina, la vigna, la terra e la sterra America. L'apertura del XIV capitolo è tra i momenti più alti della narrativa:

Pareva un destino. Certe volte mi chiedevo perché, di tanta gente viva, non restassimo adesso che io e Nuto, proprio noi. La voglia che un tempo

avevo avuto in corpo (un mattino, in un bar di San Diego, c'ero quasi ammattito) di sbucare per quello stradone, girare il cancello tra il pino e la volta dei tigli, ascoltare le voci, le risate, le galline, e dire "Eccomi qui, sono tornato" davanti alle facce sbalordite di tutti, — dei servitori, delle donne, del cane, del vecchio — e gli occhi biondi e gli occhi neri delle figlie mi avrebbero riconosciuto dal terrazzo — questa voglia non me la sarei cavata più. Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna — dormivo all'Angelo e discorrevo col Cavaliere —, ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano più" (p. 75)

Il mondo felice della Mora, la bellezza di Silvia, Irene, non sono più, il passato non ritorna ed il presente ribadisce il destino dell'esule: la solitudine.

"Il mito diventa eticità, quando, partendo da esso lo si distrugge volontariamente per ritrovare la coscienza di sé e degli altri".<sup>12</sup> L'America riguarda un uomo Anguilla/tutti gli uomini che se ne sono andati per sopravvivere nel lavoro. L'America era per l'emigrante Anguilla la terra promessa, paradigma di progresso e di benessere di fronte alla povertà stagnante delle Langhe.

Ma l'America non è un altro paese, un nuovo inizio della storia, l'America è il mondo che finisce come finisce il paese delle Langhe: "Anche l'America finisce nel mare" (p. 26). L'America è un po' dovunque, conclude il narratore per bocca di Nuto: "L'America è già qui. Sono qui i milionari e i morti di fame" (p. 49), alludendo all'eterno dissidio tra i ricchi e i poveri.

Il riportare episodi e tormenti sopportati in America per amore del denaro, nel ricordo della sua terra, riconduce al paesaggio come stato d'animo:

Quella notte, prima di scendere a Oakland, andai a fumare una sigaretta sull'erba, lontano dalla strada dove passano le macchine, sul ciglione vuoto. Non c'era luna ma un mare di stelle, tante quante le voci dei rospi e dei grilli. Quella notte, se anche Nora si fosse lasciata rovesciare sull'erba, non mi sarebbe bastato. I rospi non avrebbero smesso di urlare; né le automobili di buttarsi per la discesa accelerando, né l'America di finire su

<sup>12</sup> JESI, F. Mito. Milano, ISEDI, 1973. p. 65.

quella strada (...) Capii nel buio, in quell'odore di giardino e di pini, che quelle stelle non erano mie, che come Nora e gli avventori mi facevano paura (p. 17).

Il narratore Anguilla identifica l'America, quell'America che era stata il sogno, il mito della sua giovinezza, con un mondo in cui niente appartiene in concreto a nessuno; in cui nessuno è l'erede né il portatore di niente, un mondo senza ricordi. Si riafferma la lacerazione tra ragione e mito, fra città e campagna, progresso e immobilità, ricchezza e miseria; fra un paese che è oscurità e sconfitta (ma anche di affetti, di segreta sapienza) e una "America" che è il luogo dello sradicamento e dell'avventura di una società nuova dove tutti sono "bastardi".

Ma è chiaro che il paese, la natura, la collina di Gaminella, le alture del Belbo e del Salto, i borghi sparsi per la vallata da Cavanzana a Neive, da Barbaresco a Canelli, hanno quel volto perché sono il passato, i ricordi, le speranze d'un tempo, le immaginazioni e le prime tritezze:

Che cos'è questa valle per una famiglia che venga dal mare, che non sappia niente della luna e dei falò? Bisogna averci fatto le ossa, averla nelle ossa come il vino e la polenta, allora la conosci senza bisogno di parlarne, e tutto quello che per tanti anni ti sei portato dentro senza saperlo, si sveglia adesso al tintinnio di una martinicca, al colpo di coda di un bue, a una voce che senti sulla piazza di notte (p. 52).

Il giovane Anguilla lascia il suo paese con l'idea di diventare qualcuno, e va di là del mare, ma non ci resta. Quando torna alla sua terra si avvede che tutto è cambiato: "Nemmeno una vite era rimasta delle vecchie, nemmeno una bestia; adesso i prati erano stoppie e le stoppie erano filari, la gente era passata, cresciuta, morta; le radici frante, travolte in Belbo-eppure a guardarsi intorno, il grosso fianco di Gaminella, le stradette lontane sulle colline del Salto, le aie, i pozzi, le voci, le zappe, tutto era sempre uguale, tutto aveva quell'odore, quel gusto, quel colore d'allora" (p. 32). Il tema della solitudine e del rimpianto è ripreso. Anguilla ritorna per partire poiché s'accorge che il paese basta 'averlo nella memoria', diverso dalla realtà, e non soggetto a mutare. La nostalgia infatti non è nostalgia delle cose, ma di quelle emozioni che lo accompagnarono quando le scoprì.

La campagna, come già abbiamo osservato, è dentro il tema del viaggio e del ritorno, purché inteso come viaggio all'interno della vita che ripensa se stessa ripercorrendo certe sue tappe fondamentali. È campagna e 'selvaggio' il credere all'influenza della luna o all'effetto dei falò sulla terra.

La disciplina che studia la natura e il valore dei simboli, raffigura la luna come un disco argentato sul quale appare un profilo femminile. Dal disco si dipartono raggi dorati frammezzati da altri raggi rossi, più corti. Gocce asimmetriche fluttuano nell'aria, quasi fossero attratte dalla luna. Questa scena vuole mettere in evidenza i pericoli del mondo dell'apparenza e dell'immaginativa. E la via lunare, è per la simbologia, intuizione, immaginazione, magia, la via solare è ragione, riflessione, obiettività.

Falò è fuoco, vistoso e di breve durata, acceso per bruciare qualcosa. Nei geografici egizi, il fuoco era associato all'idea di vita e di salute (calore nel corpo). È anche considerato il simbolo dell'energia spirituale. Eraclito definiva il fuoco 'agente di trasformazione', affermando che tutte le cose nascono da esso e ad esso ritornano. È il simbolo della distruzione e della rigenerazione.

— Li hanno fatti quest'anno i falò? — chiesi a Cinto. — Noi li facevamo sempre. La notte di San Giovanni tutta la collina era accesa.

— Poca roba, — risse lui. — Lo fanno grosso alla stazione. Ma di qui non si vede. (...)”.

— Chissà perché mai, — dissi, — si fanno questi fuochi.

Cinto stava a sentire. — Ai miei tempi, — dissi, — i vecchi dicevano che fa piovere... Tuo padre l'ha fatto il falò? Ci sarebbe bisogno di pioggia quest'anno... Deppertutto accendono i falò.

— Si vede che fa bene alle campagne, — disse Cinto. — Le ingrassa (p. 47).

(...) — Fanno bene sicuro... Svegliano la terra (p. 49).

I falò che si accendono la notte di San Giovanni e 'preparano la pioggia', sono rituali della credenza contadina che hanno lo scopo di garantire la crescita delle messi, o meglio, la fecondità della terra e pertanto il benessere. Parimenti, il credere all'influenza della luna sui lavori campestri, proviene dalla saggezza antica e dalla superstizione contadina. Vi scorgiamo un qualcosa di mitico e poetico al tempo stesso:

— La luna, disse Nuto-bisogna crederci per forza. Prova a tagliare a luna piena un pino, te lo mangiano e 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. (p. 50)

Nel richiamo ai rituali contadini, il narratore inserisce il mito del selvaggio, dell'irrazionale e ne fa una tappa simbolica per riconoscersi: "Anche la storia della luna e dei falò la sapevo. Soltanto, m'ero accorto, che non sapevo più di saperla" (p. 51).

"Io tendevo l'orecchio alla luna" (p. 142). L'uso improprio di 'tendere l'orecchio' è legato all'enunciazione del narratore. Il significato di base è: 'stare in ascolto con grande attenzione'; inoltre, la preposizione che segue: 'alla', indica la direzione. È un procedimento di alta tenuta lirica che fa appello alle sensazioni ed alle emozioni. La luna, quindi, nell'ambito di una concezione antropomorfica.

All'estero, tuttavia, "una fetta di luna" parrà ad Anguilla una "ferita di coltello" e gli incuterà spavento: "Tre le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura. Rimasi a guardarla un pezzo. Mi fece davvero spavento" (p. 62).

Se la luna rappresenta l'inconscio, il falò assume le caratteristiche di cancellazione del passato e di possibile mutamento. Falò di gioia, falò delle sere d'estate, falò che provocherebbero la pioggia; falò di tragedia, di miseria e atroce ira come la casa del Valino incendiata, falò come quello del corpo di Santina, che simboleggiano la fine di un passato e l'inizio di un diverso futuro — ma sempre falò sacrificali, misteriosi, rituali.

La vicenda di Santina rappresenta il punto di sutura fra la lirica della memoria e l'epopea popolare. La bionda e splendente Santina viene giustiziata dai partigiani per il suo doppio giuoco tra fascisti e partigiani. Santina, uccisa da una scarica di fucili, verrà bruciata perché la terra esige il sacrificio dei falò per ritornare feconda ed il libro chiude con l'identificazione di questi motivi: "Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora, il segno, come il letto di falò" (p. 177).

L'etica metaforica del falò — fra mito e nostalgia, fra rito purificatorio e poesia — si rivela tutt'altro che mortuaria e conclusiva: "(...) meglio che tutto se ne vada in un falò d'erbe secche e che la gente ricominci" (p. 140).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 ALBANESE, C. *L'enunclazione del narratore in 'Menzogna e Sortilegio' e ne 'La Storia'*. Curitiba, 1986. Tese, Professor Titular, Universidade Federal do Paraná.
- 2 CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Seghers, 1969. 4 v.
- 3 DAVID, M. *La psicanalisi nella cultura italiana*. Torino, Boringhieri, 1966.
- 4 FONTANIER, P. *Les figures du discours*. Paris, Flammarion, 1968.
- 5 FONZI, A. & SANCIPRIANO, E. *Alla riscoperta della metafora e della metonimia*. Torino, Einaudi, 1977.
- 6 JAKOBSON, R. *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*. Milano, Feltrinelli, 1966.
- 7 JESI, F. *Mito*. Milano, ISEDI, 1973.
- 8 LACAN, J. *Écrits*. Paris, Seuil, 1966.
- 9 PAVESE, C. *La luna e i falò*. Torino, Einaudi, 1975.
- 10 ———. *Il mestiere di vivere*. Torino, Einaudi, 1968.
- 11 TACCA, O. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos, 1973.