

Pavese e il fiore di Silvia. Una lettura leopardiana del romanzo *La luna e i falò* di Lorenzo Moscardini*

Scopo del saggio è fare luce sulle reminiscenze leopardiane che animano *La luna e i falò* di Cesare Pavese (1950). È in particolare indagata la funzione di *A Silvia*, poesia che, oltre a lasciar tracce nell'immaginario e nell'onomastica del romanzo, sembra financo informarne parte dell'impalcatura narrativa. Nel dare forma a tale ipotesi interpretativa, il saggio si occupa anche di ricostruire alcuni decisivi passaggi del rapporto tra Pavese e Leopardi, guardando soprattutto, in questo caso, al *Mestiere di vivere*; inoltre, sulla scia delle più recenti acquisizioni della critica leopardiana e pavesiana, è indagato l'influsso, sulle opere in questione, del mitologema di Kore.

Parole chiave: Pavese, Leopardi, antropologia, intertestualità, leopardismo, *A Silvia*.

Pavese and Silvia's Flower. Leopardi's Echo in La luna e i falò

The aim of this essay is to investigate Leopardi's influence on Cesare Pavese's *La luna e i falò* (1950). In particular, the function of *A Silvia* is discussed: in addition to acting as a lyrical and onomastic reservoir, this poem informs the narrative framework of the second part of the novel. In order to contextualize this interpretative hypothesis, the essay also deals with reconstructing the relationship between Pavese and Leopardi, thanks to the careful reading of some notes from *Il mestiere di vivere*; furthermore, in the wake of the most recent critics' acquisitions, the influence of the mythologem of Kore on the works of Leopardi and Pavese is investigated.

Keywords: Pavese, Leopardi, Anthropology, Intertextuality, Leopardism, *To Silvia*.

* Scuola Normale Superiore; lorenzo.moscardini@sns.it.

Un ringraziamento va al professor Franco D'Intino, paziente lettore di queste pagine fin dal loro primo concepimento. *In limine*, un'avvertenza: i corsivi, anche di là da questa nota, sono sempre miei, ove non indicato diversamente. Le citazioni dalle opere di Pavese sono tratte dalle seguenti edizioni: *Dialoghi con Leucò*, introduzione di S. Givone, Einaudi, Torino 2014 ("ET Scrittori"); *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, introduzione di C. Segre, Einaudi, Torino 2014 ("ET Scrittori"); *La casa in collina*, Einaudi, Torino 2014 ("Super ET"); *La luna e i falò*, introduzione di G. L. Beccaria, Einaudi, Torino 2014 ("Super ET") [=LF + p.]; *Le poesie*, a cura di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, Einaudi, Torino 2014 ("ET Poesia") [= titolo + vv.]; *Lettere 1924-1944*, a cura di L. Mondo, Einaudi, Torino 1966 ("Supercoralli"); *Paesi tuoi*, con uno scritto di A. A. Rosa, Einaudi, Torino 2015 ("ET Scrittori"). Di seguito, invece, le edizioni di riferimento delle opere leopardiane citate: *Canti*, edizione critica di E. Peruzzi con la riproduzione degli autografi, Rizzoli, Milano 1981 [= titolo + vv.]; *Epistolario*, 2 voll., a cura di F. Brioschi e P. Landi, Bollati Boringhieri, Torino 1998; *Operette morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1979; *Poesie*, a cura di M. A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, Mondadori, Milano 1998⁸; *Prose*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2009¹¹; *Scritti e frammenti autobiografici*, edizione critica di F. D'Intino, Salerno, Roma 1995; *Zibaldone di pensieri*, 3 voll., edizione critica e annotata a cura di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991 [= Zib. + p. ms.].

ὅντας, οὐ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὐτε λέγει οὐτε
κρύπτει, ἀλλὰ σημαίνει¹.

L'interesse che si venne a creare intorno alla vita di Pavese all'indomani della sua morte – grande fu il clamore per il suicidio di uno scrittore che aveva da poco vinto il premio Strega² – e la fortuna del suo ultimo romanzo, hanno contribuito a radicare nell'immaginario collettivo l'idea che il prototipo del personaggio pavesiano sia l'uomo che torna ai suoi paesi; e questo per leggervi poi una traccia biografica dello stesso autore, nato a Santo Stefano Belbo e cresciuto a Torino. Ciò è vero a metà: se da una parte l'uomo che ripercorre gli arcani luoghi³ del suo passato è senza dubbio la costante di molta della sua opera da *I mari del sud* a *La luna e i falò*, se si volesse individuare un filo rosso tra le figure pavesiane, questo dovrebbe più intimamente essere, andando al cuore dell'immaginario dell'autore, la giovane donna che va incontro al suo sacrificio, sia esso effettivo o interiore⁴. Queste ragazze, pure ma sotterraneamente insidiate dal germe della corruzione, animano infatti alcuni tra i più celebri romanzi di Pavese, intercettando anche la produzione poetica⁵.

Ripercorrere il sentiero tracciato dalle storie di queste giovani equivarrebbe dunque a proporre una rilettura di gran parte dell'opera pavesiana – si va dalla

1. Eraclito, fr. B93 Diels-Kranz («Il signore, cui appartiene quell'oracolo che sta a Delfi, non dice né nasconde, ma accenna»; trad. it. di Giorgio Colli in G. Colli, *La sapienza greca. III: Eraclito*, Adelphi, Milano 2010⁴, p. 21).

2. Scrive Roberto Gigliucci: «Subito dopo il suicidio, la figura di Pavese cominciò a essere lacerata, smembrata (quasi un Orfeo, o forse meglio, un Atteone), tra pettegolezzi, curiosità morbose, mitizzazioni, stroncature [...] Alla creazione di un mito Pavese [...] contribuirono sia analisti raffinati, sia giornalisti indiscreti, sia biografi più o meno falsificanti, sia intere generazioni di lettori e soprattutto di giovani studenti» (R. Gigliucci, *Cesare Pavese*, Bruno Mondadori, Milano 2001, p. 92).

3. Già una prima corrispondenza tra l'opera di Pavese e quella di Leopardi potrebbe essere colta guardando al *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* (testo già menzionato in relazione a Pavese in L. Piccioni, *Vita e morte di Cesare Pavese*, in Id., *Lettura leopardiana e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1952, pp. 329-403: 368) dove, in merito al grande valore che i contadini attribuiscono alle superstizioni, Leopardi parla anche dell'influsso della luna sui campi: «Vuolsi persuadere ad un *uomo di campagna* a lasciar di credere alle streghe, di far uso egli medesimo d'incantesimi per allontanare dai suoi campi delle disgrazie, *di regalarsi nelle sue operazioni campestri colle diverse fasi della luna*? Ciò riuscirà difficilissimo e quasi impossibile» (Leopardi, *Prose*, cit., p. 876). Similmente, anche il Nuto di Pavese discute con uno scettico Anguilla circa le influenze del movimento lunare: «*La luna [...] 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» (LF, p. 41).

4. Calvino arriva in effetti a ripensare il mito del sacrificio come punto di approdo dell'intera operazione poetica pavesiana: «Tutto quel che egli ci dice converge in una direzione sola, immagini e analogie gravitano su una preoccupazione ossessiva: i sacrifici umani» (I. Calvino, *Pavese e i sacrifici umani*, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 1230-3: 1230).

5. Scopo del presente saggio è anche mostrare come non si dia incompatibilità tra queste due figure, quella del reduce e quella della giovane sacrificata: al contrario, esse tendono a coincidere.

Ginia de *La bella estate* alla Rosetta di *Tra donne sole*, e poi ancora alla Silvia di *Fuoco grande* e così via. Il presente lavoro, più modestamente, ragiona sul segmento finale di questo ramificato intreccio di donne e sacrifici, quello de *La luna*, romanzo in cui l'elemento femminile è al tempo stesso moltiplicato e proiettato, per dire così, su uno sfondo cosmico⁶; sarà a volte suggerito il parallelo con *Paesi tuoi*, il primo romanzo pubblicato da Pavese (anche se, com'è noto, non il primo che scrisse). Punti di contatto e punti di repulsione, perché, se da una parte i sacrifici di Gisella e Santa si consumano in modo simile – il sangue di Gisella che è assorbito dalla terra, le ceneri di Santa che tornano alla collina – si avverte tuttavia una distanza di cui è necessario dare conto.

Gisella, la Kore di *Paesi tuoi*⁷, sembra infatti affiorare da un libro molto caro a Pavese, e cioè *The Golden Bough* di Frazer, il suo «primo amore etnologico»⁸. La morte finale di Gisella, dunque, va letta come un sacrificio atto a suggellare il rito agricolo della battitura: «E come va quest'anno il grano?»⁹, è ciò che domanda un carabiniere a Ernesto nell'ultima pagina del romanzo. Ne *La luna*, invece, si percepisce una maggiore varietà: non si dà, qui, un'unica figura femminile di riferimento, bensì una costellazione di donne apparentemente distinte. Cosa avviene, dunque, tra Gisella e le sue sorelle de *La luna*? Parte della risposta va senz'altro cercata nel lavoro editoriale di Pavese e soprattutto nella einaudiana «Collana viola», nata nel 1948 dalla collaborazione con Ernesto de Martino. Si tratta forse della battaglia editoriale più appassionata di Pavese, che «introduce una tematica irrazionale e *mitica* dentro la visione razionale, progettualità costruttiva, e fiducia nella storia che caratterizza il catalogo einaudiano»¹⁰. Così, de Martino e Pavese pubblicano, tra gli altri, un testo eretico e geniale: *Einführung in das Wesen der Mythologie* di Kerényi e Jung, libro a quattro mani che, intrecciando la riflessione antropologica all'analisi psicologica, si occupa dei miti in quanto entità vive e tuttora operanti.

6. L'ultimo romanzo di Pavese è per lo più considerato, dalla critica, una sorta di *summa* della sua poetica: su questo, cfr. almeno B. Van den Bossche, «Nulla è veramente accaduto»: *strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Franco Cesati, Firenze 2001, pp. 398-9, nonché gli studi menzionati alla relativa nota 151.

7. Molte pagine sono state scritte su Gisella e sulle sue affiliazioni mitologiche. Tra gli altri, cfr. Van den Bossche, ivi, pp. 185-200, e M. Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 67-9.

8. C. Pavese e E. de Martino, *La collana viola: lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 17, citato in G. C. Ferretti, *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino 2017, p. 112. Scrive d'altronde Calvino: «Collegare l'etnologia e la mitologia greco-romana alla sua autobiografia esistenziale e alla sua costruzione letteraria era stato il costante programma di Pavese. Alla base della sua applicazione agli studi degli etnologi restano le suggestioni d'una lettura giovanile: *The Golden Bough* di Frazer, un'opera che era stata già fondamentale per Freud, per Lawrence, per Eliot. *The Golden Bough* è una specie di giro del mondo alla ricerca delle origini dei sacrifici umani e delle feste del fuoco. Temi che torneranno nelle rievocazioni mitologiche dei *Dialoghi con Leucò*, le cui pagine sui riti agricoli e sulle morti rituali preparano *La luna e i falò*» (Calvino, Pavese e i sacrifici umani, cit., pp. 1230-3; 1230-1).

9. Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p. III.

10. Ferretti, *L'editore Cesare Pavese*, cit., p. 187. Corsivo dell'autore. Sulla «Collana viola», cfr. ivi, pp. 117-30.

Non riproporrò qui una lettura de *La luna* alla luce dell'opera di Kerényi e Jung, operazione d'altronde già compiuta dalla critica¹¹: tenterò, invece, di riavvolgere il filo che lega le figure femminili dell'ultimo romanzo di Pavese a quelle che popolano l'opera leopardiana; la stella polare sarà *A Silvia*, poesia che vedremo essere stata profondamente riecheggiata ne *La luna*. In tale direzione, si tenga a mente già da ora il frammento shakespeariano che Pavese premette al romanzo, sul quale converrà ritornare, giacché sintesi di questa lettura incrociata: *Ripeness is all*¹².

La storia de *La luna* è semplice. Anguilla, un omone senza genitori che ha passato l'infanzia e la giovinezza sulle Langhe, torna dopo anni di assenza (e un'America di mezzo) alle sue colline. Qui, dei tanti che ricordava, ad aspettarlo c'è solo Nuto, una volta abile suonatore di clarinetto nelle feste di campagna, ora falegname e comunista. Anguilla ripercorre i luoghi dov'è cresciuto; rivede anche Gaminella, il casotto in cui aveva passato i primi anni, adesso abitato dalla famiglia del poverissimo e violento Valino¹³, nella quale spicca il piccolo Cinto, un ragazzino zoppo con cui il protagonista fa subito amicizia e che vorrebbe, a suo modo, rinfrancare e proteggere. La seconda parte del romanzo viene per lo più dai ricordi della Mora, la tenuta di campagna dove Anguilla aveva lavorato in seguito alla sua partenza da Gaminella. La chiave di questa sequenza narrativa è la parabola discendente di Silvia, Irene e Santa, le tre figlie di sor Matteo, il padrone della Mora – Santa, la minore, è nata dal suo secondo matrimonio. Il racconto della caduta delle ragazze è interrotto dalla descrizione (nel presente) del falò che il Valino appicca alla sua stessa casa in seguito all'ennesima ingiustizia subita, e dal quale si salva soltanto Cinto. Il romanzo termina con l'evocazione di un altro fuoco: quello in cui brucia il cadavere di Santa, accusata di essere una spia dei fascisti.

Anguilla, che credeva, tornando, di rivedere quei volti un tempo così familiari, scopre, non senza dolore, che di loro non c'è più traccia¹⁴, ma capisce anche che, al tempo stesso, tutto è rimasto com'era¹⁵: nonostante, infatti, le generazioni degli

11. Si veda a proposito A. Sichera, *Pavese: libri sacri, misteri, riscritture*, Olschki, Firenze 2015, pp. 258-89. María de las Nieves Muñiz Muñiz, invece, sottolinea l'influsso della recente lettura del celebre *Le mythe de l'eternel retour* di Mircea Eliade (cfr. Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese*, cit., p. 162).

12. Per la diffusione della parola "maturità" nell'opera pavesiana, cfr. Gigliucci, *Cesare Pavese*, cit., pp. 116-7.

13. Sul motivo della bestialità dei campagnoli Pavese sembra ancora avvicinarsi a Leopardi. Nello *Zibaldone*, infatti, si legge: «L'uomo convivendo colle bestie, contrae veramente gran parte del carattere di queste, ed altera il suo proprio per una effettiva mescolanza di qualità naturali alle bestie con cui convive. È cosa osservata nella campagna romana [...] che i pastori e guardiani delle bufale, sono ordinariamente stupidi, lenti, *goffi*, rozzissimi, selvatici e tali che poco hanno dell'uomo» (*Zib.*, p. 2692). Si noti, in questo appunto, la parola "goffo", l'aggettivo che definisce Talino in *Paesi tuoi*.

14. «Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna [...] ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'era più» (*LF*, p. 60).

15. Così Bart Van den Bossche, per dare conto della percezione del tempo ne *La luna*, sceglie l'immagine della spirale: «La sperimentazione "ciclica" del tempo in un contesto culturale caratterizzato da una temporalità lineare e storica non si prospetta mai come veramente ciclica,

uomini si rimpiazzino senza posa, in campagna vigono ancora le immutabili leggi della luna e dei falò. I personaggi del romanzo, come è stato notato, sono riconducibili ai mitologemi descritti nel libro di Kerényi e Jung. Così, Anguilla ha in sé i motivi del Fanciullo divino: come l’Ishmael di *Moby Dick*, è il superstite che viene dall’oceano, dall’America; non conosce il padre, e neppure la madre; accoglie nel suo stesso soprannome l’elemento acquatico¹⁶. Condivide il suo *status* con Cinto, zoppo, orfano di madre e in conflitto con il padre (il cui nome, Valino, riecheggia il Talino di *Paesi tuoi*, così come la sua bestialità): Anguilla gli dona un coltellino simile a quello da lui posseduto in gioventù, con il quale Cinto minaccia di uccidere il genitore – «Se me lo prende lo ammazzo»¹⁷, dice, e in effetti si presenterà armato davanti al padre ormai delirante. C’è poi un Fanciullo divino smitizzato, Nuto, che da giovane girovagava per feste e suonava il clarinetto¹⁸, ma che ora è entrato nel tempo della storia e quindi nell’età adulta. Torneremo più avanti su questo personaggio; per il momento, soffermiamoci sulle donne che popolano il romanzo.

Le tre famiglie principali de *La luna* (quella dell’infanzia di Anguilla, quella del Valino, quella di sor Matteo) sono in realtà la stessa: tutte e tre, cioè, sono costituite da un coro di donne che ruota attorno a (ed è in conflitto con) un elemento maschile tirannico. Lasciamo sullo sfondo la famiglia adottiva di Anguilla e quella di Cinto e rimaniamo sulla Mora. Sor Matteo, che è un «padre Plutone per la ricchezza»¹⁹ – opulenza peraltro declinata secondo stilemi verghiani²⁰ – e

ma piuttosto come un’esperienza temporale “a spirale”, in quanto il ritorno dell’identico è percepito sullo sfondo di una progressione temporale lineare. Il senso dell’“uguale nel diverso”, vissuto ripetutamente da Anguilla, tradisce questa ambiguità del tempo ciclico» (Van den Bossche, «*Nulla è veramente accaduto*», cit., p. 408, n 175).

16. Per una trattazione completa delle simbologie legate al Fanciullo divino cfr. K. Kerényi, *Il fanciullo divino*, in C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (*Einführung in das Wesen der Mythologie*, 1942), trad. it. di A. Brelich, prefazione di M. Trevi, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 45-106; per una loro applicazione ad Anguilla, cfr. invece Sichera, *Pavese*, cit., pp. 280-2.

17. *LF*, p. 80.

18. L’affinità con la musica è infatti una peculiarità del Fanciullo divino: «La lira nelle mani del Fanciullo esprime questa musicalità del mondo, anche indipendentemente dalle intenzioni del poeta. Essa è caratteristica anzitutto di Hermes stesso. Il poeta omerico intuiva la natura musicale del mondo come una cosa fondamentalmente “ermetica” e l’ha realizzata nel colore Hermes dello spettro cosmico. Egli stesso non ambiva certamente a questa musica primordiale, bensì al suo grado più alto, apollineo. Poiché però anche il fanciullo a cavallo del delfino (di nome, per esempio, Phalanthos) regge una lira in mano, non dobbiamo pensare soltanto a una connessione di questa figura con Apollon Delphinios, ma ad una connessione più generale, primordiale ed anteriore ad ogni denominazione particolare, fra acqua, fanciullo e musica» (Jung, Kerényi, *Prolegomeni*, cit., pp. 91-2).

19. Sichera, *Pavese*, cit., p. 284.

20. Oltre a generali convergenze di immaginario, colpisce la scelta di alcune parole eminentemente verghiane come “roba”: «Aveva avuto la mania delle donne – lo diceva anche Cirino – come suo nonno e suo padre avevano avuto la mania della *roba* e messo insieme le cascine. Erano un sangue così, fatto di terra e di voglie sostanziose, gli piaceva l’abbondanza, a chi il vino, il grano, la carne, a chi le donne e i marenghi [...] Ancora adesso il sor Matteo a un’occhiata sapeva dire quanti miria doveva fare una vigna, quanti sacchi quel campo, quanto concime ci voleva per quel prato [...] Il sor Matteo sapeva già i conti a memoria e si ricordava di un carretto, di un cestino, di una giornata dell’anno prima perduta» (*LF*, p. 66).

un «padre Kronos per la minaccia»²¹, è accompagnato da un’ambigua seconda moglie e dalle due figlie di primo letto, Irene e Silvia: la prima timida e bionda, l’altra scura di capelli e ben più spigliata della sorella. Poi c’è Santa, una sorta di sintesi fra le tre donne di cui si è appena detto:

Veniva su bionda come *Irene*, con gli occhi neri di *Silvia*, ma quando si mordeva le dita insieme con la mela e per dispetto strappava i *fiori*, o voleva a tutti i costi che la mettessimo sul cavallo e ci dava dei calci, noi dicevamo ch’era il sangue di *sua madre*²².

Non stupisce, in Santa, la coesistenza dell’immagine materna con quella filiale, giacché la Kore primitiva (poi scomposta, nella mitologia greca, nella triade Demetra/Persefone/Ecate) è madre ed è anche figlia. Ella partorisce sé stessa, è rapita e lamenta la perdita, in quanto «è irata *nello stesso tempo* per il ratto della figlia e per le nozze violente che lei stessa ha subite», sicché «l’espres-sione mitologica *raddoppia* [...] il ratto che la dea, quale Kore, ha subito nella *propria* persona e non in quella di una fanciulla già separata da lei»²³. Da tale sdoppiamento, ecco che si dà il via a una vera e propria riattivazione dell’energia vitale:

La dea diventa madre, si adira e si rattrista per la Kore rapita *dal suo proprio essere*, la quale Kore però essa riavrà, nella quale essa ripartorirà se stessa. L’idea della madre-figlia radicalmente una è nello stesso tempo l’idea della *rinascita*²⁴.

Questo, dunque, l’*humus* entro cui *La luna* accoglie e rimodula le tessere leopardiane (soprattutto da *A Silvia*), secondo un movimento sempre in atto nella narrativa di Pavese, il quale, sincretisticamente, contamina di suggestioni altre la sua propria rilettura della tradizione letteraria.

Partiamo dalla traccia più evidente: la Silvia de *La luna*, nel dattiloscritto del romanzo, si chiamava Gisella, proprio come la campagnola di *Paesi tuoi*. Pavese corresse poi a mano il nome in Silvia, e già Gian Luigi Beccaria ha parlato, per questo intervento, di «eco leopardiano»²⁵. La giovane de *La luna*, certo, condivide con Gisella l’affiliazione al mondo vegetale e il destino di una morte nel sangue; tuttavia, Pavese dovette a suo tempo pensare che un nome che si richiamasse direttamente a Leopardi e a una poesia che, come vedremo, sentiva particolarmente vicina, fosse più adatto per una storia che ricorda molto da vicino quella della giovane dei *Canti*.

Va innanzitutto notato che nel romanzo le figure di Silvia e Irene – forse *alter ego* di Nerina, di cui è parziale anagramma? – sembrano quasi emergere dalla vegetazione:

21. Sichera, *Pavese*, cit., p. 284.

22. *LF*, p. 102.

23. Jung, Kerényi, *Prolegomeni*, cit., p. 180. Corsivi dell’autore.

24. *Ibid.* Corsivi dell’autore.

25. G. L. Beccaria, *Introduzione*, in *LF*, pp. v-XXIX: xxviii.

Sotto i tigli, dalla parte del cancello c'era il giardino, pieno di zinie, di gigli, di stelline, di dalie – capii che i *fiori* sono una pianta come la frutta – facevano il *fiore* invece del frutto e si raccoglievano, servivano alla signora, alle figlie, che uscivano col parasole e quando stavano in casa li aggiustavano nei vasi. Irene e Silvia avevano allora *diciotto-vent'anni*, le intravedevo qualche volta²⁶.

Le due figlie di sor Matteo, dunque, hanno «diciotto-vent'anni» e sono legate al mondo floreale. Quando, alla fine del romanzo, i ricordi di Anguilla si faranno confusi, l'associazione tra Silvia e i fiori darà forma, come vedremo, a una delle poche immagini che gli tornano ancora alla mente – «Mi ricordo soltanto quelle cascine sui bricchi e il vestito di Silvia, rosa e viola, a fiori»²⁷. Anche la scoperta di Anguilla – il quale comprende, in sostanza, che i fiori sono piante e quindi si riproducono – rientra nell'orizzonte figurativo della Kore, la cui affiliazione all'elemento vegetale non fa che suggerire, ancora una volta, l'eterno nascere della vita dalla morte, tanto che «nella tarda antichità si voleva interpretare la parola *kóρη* quale forma femminile di *kópoς* (germoglio, virgulto)»²⁸. L'esistenza che tramonta, insomma, lascia un germe in quella che è prossima a venire alla luce. Avremo modo di tornare su questo punto; ora, confrontiamo la descrizione di Silvia e Irene con un celebre appunto dello *Zibaldone*, che spesso è stato fatto dialogare con la Silvia dei *Canti*:

Ma veram. una giovane *dai 16 ai 18 anni* ha nel suo viso, ne' suoi moti, nelle sue voci, salti ec. un non so che di divino, che niente può agguagliare. Qualunque sia il suo carattere, il suo gusto; allegra o malinconica, capricciosa o grave, vivace o modesta; quel *fiore* purissimo, intatto, freschissimo di gioventù, quella speranza vergine, incolume che gli si legge nel viso e negli atti, o che voi nel guardarla concepite in lei e per lei; quell'aria d'innocenza, d'ignoranza completa del male, delle sventure, de' patimenti; quel *fiore* insomma, quel primissimo *fior della vita*; tutte queste cose, anche senza innamorarvi, anche senza interessarvi, fanno in voi un'impressione così viva, così profonda, così ineffabile, che voi non vi saziate di guardar quel viso, ed io non conosco cosa che più di questa sia capace di elevarci l'anima, di trasportarci in un altro mondo, di darci un'idea d'angeli, di paradiso, di divinità, di felicità²⁹.

L'appunto è del giugno 1828, poco dopo la composizione di *A Silvia*. Ritroviamo, come per la descrizione delle ragazze de *La luna*, un'indicazione sull'età con un'oscillazione di due anni («*dai 16 ai 18*»), nonché il richiamo al campo metaforico floreale, lo stesso che anima la rievocazione della Silvia di Leopardi, «un *primissimo fiore* [...] la cui morte precocissima non le ha permesso di vedere il «*fior degli anni*», ovvero una giovinezza pienamente sbucciata³⁰.

26. *LF*, p. 61.

27. *LF*, p. 134.

28. Jung, Kerényi, *Prolegomeni*, cit., p. 172.

29. *Zib.*, p. 4310.

30. F. D'Intino, *La caduta e il ritorno: cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 99. Corsivo dell'autore. Di qui si potrebbe anche andare ai *Dialoghi con Leucò*, e in particolare a *Il fiore*, testo al quale Pavese premette una menzione a

Non molte pagine dopo la loro comparsa, Silvia e Irene si prendono la scena. Da subito si capisce che Anguilla, sebbene le guardi «come si guarda due pesche troppo alte su un ramo»³¹, ha un debole per le figlie di sor Matteo. L'oggetto del desiderio, neanche a dirlo, è in particolare Silvia, che viene presentata una seconda volta:

Il sor Matteo mi chiamò un giorno sul *terrazzo*, c'era anche Silvia e la signora, e mi chiese che fine aveva fatta il mio Padrino. Silvia stava *seduta* sullo sdraio e guardava la punta dei tigli; la signora *faceva la maglia*. Silvia era *nera di capelli*, vestita di rosso, meno alta d'Irene, ma tutt'e due figuravano più della matrigna. Avevano almeno vent'anni³².

Le due ragazze, che qui hanno «almeno vent'anni», sono già quasi oltre il fatidico «limitare di gioventù» (*A Silvia*, vv. 5-6). Se dunque sono in parte ancora riconducibili alla giovane tratteggiata nello *Zibaldone*, la loro «speranza», come vedremo, non è più del tutto «verGINE»: Anguilla le incontra quando quella tanto vagheggiata (da Leopardi) «aria d'innocenza» si va ormai irrimediabilmente eclissando.

Le poche parole con cui Anguilla descrive la figlia di sor Matteo, d'altronde, sono eloquenti: il terrazzo («D'in su i veroni del paterno ostello», *A Silvia*, v. 19), la madre³³ «all'opre femminili intenta» (ivi, v. 10), le «negre chiome» della ragazza (ivi, v. 45), che *siede* («Sedevi, assai contenta», ivi, v. 11) e osserva le cime dei tigli. Manca il «perpetuo canto» (ivi, v. 9), che nel romanzo di Pavese si converte nella musica del pianoforte, strumento che suonano entrambe le sorelle, ma Irene meglio di Silvia. Tale melodia, infatti, è una vera e propria «voce» che Anguilla dapprima ascolta senza stabilire un contatto visivo con l'esecutrice: «Passando sul ripiano della scala si sentiva Irene suonare; certe mattine di bel sole era aperta la vetrata, e la *voce* del piano usciva sul *terrazzo* in mezzo ai tigli»³⁴. Quando poi Nuto e l'amico *vedono* per la prima volta Irene suonare, ecco che, come nella favola di Amore e Psiche, l'incanto viene meno – così l'io lirico di *A Silvia* ascolta la giovane cantare ma non la guarda; guarda invece «il ciel sereno, / Le vie dorate e gli orti, / E quinci il mar da lungi, e quindi il monte» (*A Silvia*, vv. 23-25). Nel momento in cui scorge la pianista all'opera, infatti, Anguilla si scopre del tutto estraneo a quella musica:

Leopardi, e in cui Eros e Tànatos parlano di Iacinto, ragazzo morto nel fiore degli anni che non vedrà la primavera, «giovane inconscio, un poco assorto [e quindi “pensoso”?], annebbiato d'infanzia» (Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 35). Per ulteriori suggestioni in merito, cfr. A. Andreoli, *La memoria leopardiana*, in Ead., *Il mestiere della letteratura (saggio sulla poesia di Pavese)*, Pacini, Pisa 1977, pp. 97-126: 118-20.

31. *LF*, p. 76.

32. *Ibid.*

33. Come già accennato in precedenza le figure femminili, all'interno della stessa famiglia, sono piuttosto interscambiabili, proprio perché riflesso narrativo dell'unica Kore originaria. Così, ad esempio, Anguilla nota altrove la passione delle figlie di sor Matteo per il ricamo: «Ne avevo sentite dir tante su di loro, che suonavano il piano, che leggevano i libri, che *ricamavano i cuscini*, che in chiesa avevano la placca sul banco» (*LF*, p. 94).

34. *LF*, p. 85.

Io *vedevo* per la vetrata i fiori nella stanza, gli specchi, la schiena dritta d'Irene e le braccia che facevano sforzo, la testa bionda sul foglio. E *vedevo* la collina, le vigne, le rive – capivo che quella musica non era la musica che suonano le bande, parlava d'altro, non era fatta per Gaminella né per le albere di Belbo né per noi. Ma si vedeva anche, in distanza, sul profilo del Salto verso Canelli, la palazzina del Nido, rossa in mezzo ai suoi platani secchi. E con la palazzina, coi signori di Canelli, la musica d'Irene ci stava, era fatta per loro³⁵.

Più avanti Anguilla racconta di come, quand'era militare a Genova, aveva incontrato una donna che somigliava a Silvia, «bruna come lei, più grassottella e furba, con gli anni che Irene e Silvia avevano quand'ero entrato alla Mora»³⁶. Si chiama Teresa – altra reminiscenza leopardiana³⁷ – e condivide con la figlia di sor Matteo la più potente delle illusioni, l'unica che nella *Storia del genere umano* resista alla caduta delle altre: l'amore. Non si parla, qui, di relazioni reali: l'amore che illude la Silvia di Pavese è l'amore vagheggiato con la sorella, l'amore che sta nel futuro, quello che verrà.

Lo scivolare delle due ragazze è un lento declinare, non già il «chiuso morbo» (*A Silvia*, v. 41) che uccide la Silvia di Leopardi prima che l'orrendo aspetto della realtà le si manifesti («All'apparir del vero / Tu, misera, cadiest», ivi, vv. 60-61). La rovina delle giovani di Pavese, infatti, inizia con una questione da nulla: la contessa del Nido che non le invita a una festa, evento per cui «Silvia sbatteva le porte e Irene si sedeva a tavola con gli occhi rossi e non mangiava»³⁸. Comincia poi l'estenuante sequela degli spasimanti. Il primo corteggiatore è Arturo, figlio di un medico, che viene alla Mora con un amico toscano: tenta di lusingare Irene dicendosi interessato al pianoforte, ma lei lo rifiuta giudicandolo un «uomo falso – che la musica non l'ascoltava neanche»³⁹. Poi, Irene frequenta un inetto nipote della contessa del Nido, sperando in un salto sociale che non si compirà mai. Silvia, invece, conosce un uomo che, nel ciclico universo delle Langhe, ha lo stesso nome del padre (Matteo di Crevalcuore)⁴⁰. Anguilla, pur capendo che la giovane non conserva più il fiore della verginità, afferma di non cogliere, nel suo aspetto, nessuna novità. Che scarto, invece, rispetto alla rapida evocazione di Silvia che si legge all'inizio del medesimo capitolo XXIV! «A vederla, era sempre la stessa – quegli occhi scuri, scottanti»⁴¹, pensa Anguilla: gli occhi, da neutralmente «neri» che erano, diventano ora «scuri» e «scottanti», brillano cioè della luce della passione, che al tempo stesso li accende e quasi li adombra; similmente

35. *LF*, p. 86.

36. *LF*, p. 88.

37. Scrive infatti Leopardi nella *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, § 52: «Storia di Teresa da me poco conosciuta e interesse ch'io ne prendeva come di tutti i morti giovani in quello aspettar la morte per me» (Leopardi, *Scritti e frammenti autobiografici*, cit., pp. 87-8). La donna in questione è Teresa Fattorini, figlia del cocchiere di casa Leopardi, «nata nel 1797 e morta giovanissima in seguito alla malattia seguita ad un "bagno"» (ivi, p. 87, n 131).

38. *LF*, p. 94.

39. *LF*, p. 98.

40. Cfr. Sichera, *Pavese*, cit., p. 286.

41. *LF*, p. 105.

gli occhi della Silvia di Leopardi – la quale, però, è ben più inconsapevole della controparte pavesiana, come si vede dalla più luminosa risonanza degli aggettivi scelti dal poeta – sono sì «ridenti», ma anche «fuggitivi» (*A Silvia*, v. 4).

Di qui, il declino è sempre più rapido. Frequentando il nipote della contessa, un uomo che rimane sempre al di fuori della narrazione e non si definisce che per negazione, Irene si prosciuga, e così anche la sua voce si fa, in poco tempo, silenzio:

Irene non suonava quasi più. Pare che al Nido non ci fossero pianoforti, che la vecchia non volesse saperne di vedere una ragazza slogarsi le mani sulla tastiera. Quando Irene andava in visita dalla vecchia, si prendeva la borsa col ricamo dentro, una grossa borsa *ricamata di fiori verdi di lana*, e nella borsa riportava a casa qualche *libro* del Nido che la vecchia le dava a leggere. Erano *vecchi libri*, foderati con del cuoio. Lei portava invece alla vecchia il giornale illustrato delle sarte – lo faceva comprare apposta a Canelli, tutte le settimane⁴².

I bei fiori dai quali Irene, insieme alla sorella, era parsa quasi emergere nella prima parte del romanzo, diventano sterili ricami di una borsa; il pianoforte (il canto di *A Silvia*) viene barattato con una manciata di «sudate carte» (*A Silvia*, v. 16), libri antiquati che, lungi dal prevedere, come invece la musica, una qualche forma di condivisione, si leggono da soli e in silenzio. Silvia, nel frattempo, si fa in quattro per compiacere il suo amante. Gli incontri con Matteo di Crevalcuore sono sempre più frequenti e tutti, in giro, ne parlano: anche Anguilla, ormai, non può non sapere che Silvia è stata violata; e tuttavia, nonostante ciò, non gli riesce proprio di ravvisare alterazione alcuna nel volto di lei («Era la stessa – era Silvia»)⁴³.

Alle due sorelle, infine, non resta che abbassare il capo. Irene si mette a letto malata di tifo, e così le stanze che un tempo risuonavano delle note del suo pianoforte si trasformano in un gelido e muto deserto:

C'era una stufa sempre accesa nelle *stanze* di sopra, cambiavano Irene di letto due volte al giorno, lei straparlava, le facevano delle punture, perdeva i capelli. Noi andavamo e venivamo da Canelli per medicine. Fin che un giorno entrò una monaca in cortile; Cirino disse – *Non arriva a Natale* –; e l'indomani c'era il prete⁴⁴.

Irene, nella malattia, *sfiorisce*: i bei capelli biondi, immagine della sua gioventù, cadono; si è ammalata «ai Santi»⁴⁵ e Cirino, il servitore, presagisce che morirà prima di Natale, ossia «pria che l'erbe inaridiscesse il verno» (*A Silvia*, v. 40). La previsione, però, si rivela errata, perché Irene non sarà vinta dal tifo: non è il destino delle figlie di sor Matteo quello di morire giovani⁴⁶ e di fuggire, così, la

42. *LF*, pp. 106-7.

43. *LF*, p. 109.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

46. Scrive Leopardi nel capitolo III dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*: «In proposito di certa disavventura occorsagli, disse: il perdere una persona amata, per via di qualche acciden-

sofferenza insita nell'esistenza umana. Dall'evangelico calice, insomma, dovranno bere fino all'ultima goccia:

Forse era meglio che morisse quel giorno che il prete era venuto a benedirla. Perché, quando *in gennaio* finalmente uscì e la portarono magra magra in biroccio a sentir messa a Canelli, quel Cesarino era partito per Genova da un pezzo, senza aver chiesto o fatto chiedere neanche una volta sue nuove. E il Nido era chiuso⁴⁷.

A differenza della Silvia di Leopardi, dunque, Irene sopravvive all'inverno; e tuttavia quanto di sé ha dovuto sacrificare sull'altare della maturità?

L'indole di Silvia, più selvatica di quella della sorella, la conduce, per un'altra strada, alla medesima solitudine. Giacché rimane a lungo lontana dalla Mora, tutti pensano che sia incinta; quando poi torna, alla stazione non c'è nessuno che la aspetti, eccetto la sorellastra:

Silvia tornò con Santina per mano, dallo stradone: nessuno era andato a prenderle al treno, e si fermarono in giardino a toccare le *prime rose*. Parlottavano insieme come fossero *madre e figlia*, rosse in faccia dalla camminata⁴⁸.

Ancora il richiamo al mondo floreale, ancora l'interscambiabilità delle figure femminili. Irene, nel frattempo, continua a inaridirsi, fino a farsi piccola piccola, tanto che sembra, agli occhi del narratore, «quelle *freddoline* che vengono nei prati dopo la vendemmia o l'*erba* che continua a vivere sotto una pietra»⁴⁹.

La storia delle due ragazze si avvia verso la fine, mentre Anguilla si affretta a ribadire la salute di Silvia («Malata non era stata mai»)⁵⁰. La giovane conosce un ragioniere, poi si invaghisce di un cinquantenne milanese che – regalandole, ancora, dei fiori – promette di strapparla alla campagna. Anche costui, però, non si rivela che uno scialbo dongiovanni, e così ben presto la abbandona e se ne scappa a Genova, dove Silvia, inutilmente, si spinge a cercarlo. Quando il padre la ripescia a fare la fame sulle panchine della città, tenta di rassicurarla, dicendole che ciò che ha appena fatto «era stata una *malattia*, una disgrazia, come il tifo di sua sorella»⁵¹: è il padre stesso, dunque, a suggerire la sublimazione del «chiuso morbo» nella sfera psichica, legandolo alla traumatica esperienza del contatto con l'altro sesso.

Stavolta, però, Silvia è incinta davvero. Quando tutto è perduto Anguilla sente, una domenica, un'ultima voce di pianoforte: quale delle due sorelle sia stavolta a suonare, non è dato saperlo. Infine, non resta che la morte. Silvia non

te repentina, o per malattia breve e rapida, non è tanto acerbo, quanto è vedersela distruggere a poco a poco (e questo era accaduto a lui) da una infermità lunga, dalla quale ella non sia prima estinta, che mutata di corpo e d'animo, e ridotta già quasi un'altra da quella di prima» (Leopardi, *Operette morali*, cit., pp. 267-8).

47. *LF*, p. 119.

48. *LF*, pp. 119-20.

49. *LF*, p. 120.

50. *Ibid.*

51. *LF*, p. 122.

può più ignorare il bambino che porta in grembo e le ultime parole è meglio lasciarle a Pavese:

Quando il sor Matteo uscì dal letto e poté fare qualche passo, Silvia aveva già provveduto. Era andata da una levatrice di Costigliole e s'era fatta ripulire. Non disse niente a nessuno. Si seppe poi due giorni dopo dov'era stata perché le rimase in tasca il biglietto del treno. Tornò con gli *occhi cerchiati* e con la faccia di una morta – si mise a letto e lo riempì di sangue. Morì senza dire una parola né al prete né agli altri, chiamava soltanto “papà” a voce bassa.

Per il funerale tagliammo tutti i *fiori* del giardino e delle cascine intorno. Era *giugno* e ce n'erano molti⁵².

Gli occhi, da «neri» che erano un tempo, ora sono addirittura «cerchiati». Il volto della giovane è quello di un cadavere ancora prima che ella sia morta, giacché è stato lo sfaldarsi di ogni illusione – infine anche quella amorosa – ciò che davvero l'ha uccisa; e si tenga presente il legame tra occhi, morte e perdita della voce, presente anche in una delle più celebri (e tarde) poesie di Pavese («*Sarà come smettere un vizio, / come vedere nello specchio / riemergere un viso morto*», *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, vv. 15-17)⁵³. Anche la Gisella di *Paesi tuoi*, incarnazione langarola della Figlia del grano, muore nel suo stesso sangue; e tuttavia si trattava, in quel caso, di un sangue giustificato, almeno agli occhi dei campagnoli, dal rituale della battitura. Qui, invece, non c'è legittimazione alcuna, e Silvia muore nel suo letto in quanto incapace di diventare donna attraverso il parto. Nell'estremo momento, la ragazza ammutolisce («*I tuoi occhi / saranno una vana parola, / un grido taciuto, un silenzio*», *Verrà la morte*, vv. 5-7) e i fiori, lunghi dall'essere ancora segno di vitalità, sono *strappati* alla terra e destinati alla celebrazione del funerale – il corrispettivo romanzesco di Ade che trattiene negli inferi la giovane Persefone. La Silvia di Pavese, a

52. *LF*, p. 125.

53. In questa poesia va inoltre notata un'apostrofe dal sapore leopardiano (*Verrà la morte*, vv. 10-12: «*O cara speranza, / quel giorno sapremo anche noi / che sei la vita e sei il nulla*»), che farei dialogare – oltre che con *A Silvia* (vv. 52-55: «*Ahi come, / Come passata sei, / Cara compagna dell'età mia nova, / Mia lacrimata speme!*») – con una celebre lettera di Leopardi a Pietro Giordani del 30 giugno 1820, di cui riporto qui solo un passaggio, assai notevole perché Pavese, nelle sue postille all'epistolario leopardiano, se ne occupa: «*Io non tengo le illusioni per mere vanità, ma per cose in certo modo sostanziali, giacché non sono capricci particolari di questo o di quello, ma naturali e ingenite essenzialmente in ciascheduno; e compongono tutta la nostra vita*» (Leopardi, *Epistolario*, cit., p. 414). A testimonianza della frequentazione dell'opera di Leopardi da parte di Pavese, si veda l'indagine di Michela Rusi sulle appena citate postille di Pavese all'epistolario leopardiano, ovvero M. Rusi, *Appendice: postille pavesiane all'«Epistolario» di Leopardi*, in Ead., *Le malvage analisi: sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Longo, Ravenna 1988, pp. 131-45. Scrive inoltre Roberto Gigliucci: «Il punto ombelicale, così leopardiano, di *Verrà la morte*, suona: «*O cara speranza, / quel giorno sapremo anche noi / che sei la vita e sei il nulla*» [...] Per il sintagma iniziale vengono alla memoria celebri lacerti leopardiani, come «*O speranze, speranze*», *Ricordanze*, v. 77, oppure «*o caro immaginar*», *Angelo Mai*, v. 102, ma soprattutto un passo dello *Zibaldone*, del 30 giugno 1828, di poco posteriore alla composizione di *A Silvia*, dove «*la vanità di quelle care speranze*» è associata alla contemplazione di una giovinetta di 16 o 18 anni» (Gigliucci, *Cesare Pavese*, cit., p. 190).

differenza di quella di Leopardi, sopravvive dunque fino all'estate («Era giugno»), ma solo perché la sua rovina sia davvero compiuta. Non più felice sorte toccherà a Irene, costretta infine a sposarsi con quell'Arturo che, tempo prima, aveva potuto rifiutare. Il figlio del medico, inutile a dirsi, non è affatto mutato: una volta maritato, si gioca la dote e vende il pianoforte di Irene, la sua stessa voce. Picchiata dal marito in una stanza di Nizza: questa la fine della povera giovane, non così dissimile da quella della cognata di Valino; ancora una volta, insomma, non c'è differenza tra ricchi e poveri, perché il dolore accomuna tutti – ma specialmente le donne⁵⁴.

La presenza di Leopardi non sarebbe però così decisiva se la storia delle due sorelle terminasse qui: è proprio la sua continuazione oltre la caduta a rievocare la vicenda di *A Silvia*. Nel capitolo xxx, subito dopo il racconto della tragica fine delle due ragazze, il protagonista richiama infatti alla mente un ricordo che, insperatamente, sembra imprimere al discorso narrativo un movimento ascendente. Siamo allo stesso punto in cui inizia *A Silvia*: Irene e Silvia sono morte; Anguilla, l'io lirico che le ascoltava suonare il pianoforte, è vivo e le evoca nella memoria. Di più: le ripensa in un quadretto palesemente leopardiano (una festa di paese), dove le giovani sono colte nel pieno delle loro illusioni giovanili. Il capitolo xxx de *La luna* inizia così:

Ricordo una domenica d'estate – dei tempi che Silvia era viva e Irene giovane.

54. Le altre donne che, ne *La luna*, hanno varcato la giovinezza, mostrano quale sarebbe stata la sorte di Irene e Silvia, se pure fossero sopravvissute alle prime insidie della vita. Ad esempio, quando Anguilla chiede notizia delle ragazze con cui ha trascorso l'infanzia: «Io chiesi com'erano adesso le ragazze. – Che ragazze, – mi disse quel tale. – Sono due donne. Vanno a giornata come te» (LF, p. 79); il protagonista verrà poi a sapere che «la più giovane era morta in un campo ammazzata da un fulmine, l'altra, Angiolina, aveva fatto sette figli e poi s'era coricata con un tumore nelle costole» (LF, p. 45). Oppure, per contemplare il destino di una donna assai più altolocata, ovvero la contessa del Nido: «Ma questo era ai tempi che la vecchia era ancora una ragazza da niente e faceva l'amore a Genova col figlio del Conte. Poi era diventata lei la padrona di tutto, era morto il figlio del conte, era morto un bell'ufficiale che la vecchia s'era sposato in Francia, erano morti i loro figli chi sa dove, e adesso la vecchia, coi capelli bianchi e un parasole giallo, andava a Canelli in carrozza e dava da mangiare e da dormire ai nipoti. Ma ai tempi del figlio del Conte e dell'ufficiale francese, di notte il Nido era sempre acceso, sempre in festa, e la vecchia che allora era ancor giovane *come una rosa* dava dei pranzi, dei balli, invitava la gente da Nizza e da Alessandria» (LF, p. 95). Così anche in America, dove le donne «vivevano sole, chi nelle fabbriche delle conserve, chi in un ufficio – Rosanne era una maestra ch'era venuta da chi sa dove, da uno stato del grano, con una lettera per un giornale del cinema, e non volle mai raccontarmi che vita avesse fatto sulla costa. Diceva soltanto ch'era stata dura – *a hell of a time*» (LF, pp. 89-90). Infine, deprimente appare la sorte delle donne della famiglia di Valino: «La vecchia era piccola, la faccia grossa come il pugno [...] C'era odore di chiuso, di orina stantia, di aceto. Si capiva che quel verso lo faceva giorno e notte e nemmeno sapeva di farlo [...] La vecchia gemeva come un passero dall'ala rotta [...] Uscii quasi subito, e la cognata dietro come un cane. Sotto il fico le chiesi cos'aveva la vecchia. Mi rispose ch'era vecchia e parlava da sola, diceva il rosario [...] Alla sua età, disse la donna, sono tutti dolori. Qualunque cosa uno dica, è lamentarsi. Mi guardò per traverso. – *Ci tocca a tutte*, – disse» (LF, p. 70).

Di qui, l'effettivo accordarsi de *La luna* con la poesia di Leopardi. Non è infatti difficile ravvisare un richiamo al primo verso di *A Silvia*, secondo le consuete modalità di citazione pavesiana.

La critica, d'altronde, si è già espressa sulla liricità che anima la prosa de *La luna*, che difatti accoglie diverse tessere lessicali dai *Canti*; né ciò desta stupore, giacché anche altrove, nella sua opera, Pavese mostra di avere a cuore alcuni sintagmi leopardiani – e persino alcune movenze sintattiche, che tende talvolta a mimare⁵⁵. Vediamo dunque le reminiscenze leopardiane segnalate da Beccaria nella sua introduzione a *La luna*:

Il poggio dà sulla piazza / e la piazza era un finimondo, / ma noi guardavamo di là dai tetti / le vigne bianche sotto la luna» (cap. IV) ingloba nel registro pianamente prosastico e cadenza apparentemente usuale, narrativa (ma elevata in cadenze di versi: si tratta difatti di “unità melodiche” di tendenza endecasillabica, 9/10/11/10), echi appunto dei “questa sovra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna”, “al biancheggiar de la recente luna”. E, quanto ad echi leopardiani, vedi anche cap. X, c. 2 “al fresco che ti entra dalla finestra di notte” > “a una voce che senti sulla piazza di notte”; cap. XVIII “e io restavo con Giulia e Angiolina sotto i noccioli, sotto il fico, sul muretto del ponte, quelle lunghe sere d'estate, a guardare il cielo e le vigne sempre uguali. E poi la notte, tutta la notte, per la strada si sentivano tornare cantando, ridendo, chiamandosi attraverso il Belbo”; e aggiungerei pure una minuzia, l'uso della prep. *a*, “e si parlava, lassù *al fico*” (cap. XXVII) ‘dalle parti del fico’, come nel leopardiano “alla campagna”⁵⁶.

Ecco che l'eco dei *Canti*, dunque, si spande variamente ne *La luna*. Se poi ci rivolgessimo alla produzione poetica di Pavese – e *La luna*, come si è appena detto, è un romanzo ricco di accensioni liriche⁵⁷ – ci accorgeremmo che anche lì, com'è ovvio, si sente spesso risuonare Leopardi⁵⁸, attraverso, ancora, riprese di tessere lessicali, di movenze, ma anche di veri e propri nessi sintagmatici: così, come è stato notato⁵⁹, versi quali «Sono morte la carne del mondo e *le voci* / che *suonavano*» (*Indifferenza*, vv. 4-5) e «Una *voce* di donna che *suona segreta*» (*La casa*, v. 15) possono facilmente essere ricondotti ad antecedenti quali «E di fanciulla / Che all'opre di sua man la notte aggiunge / Odo *sonar* nelle romite stanze / L'arguto *canto*» (*La vita solitaria*, vv. 63-66), «*Sonavan* le quiete / Stanze, e le vie dintorno, / Al tuo perpetuo *canto*» (*A Silvia*, vv. 7-9), «E sotto al patrio tetto / *Sonavan voci alterne*» (*Le ricordanze*, vv. 17-18), «Ove sei, che più non odo

55. A questo proposito cfr. ancora Rusi, *Le malvagie analisi*, cit., pp. 85-7.

56. Beccaria, *Introduzione*, in *LF*, pp. V-XXIX: XXVIII. Corsivi dell'autore.

57. Moltissimi gli esempi possibili. Si veda, tra gli altri, questo passo, dal sapore peraltro vagamente leopardiano: «Di tutto quanto, della Mora, di quella vita di noi altri, che cosa resta? Per tanti anni mi era bastata una ventata di tiglio la sera, e mi sentivo un altro, mi sentivo davvero io, non sapevo nemmeno bene perché [...] I ragazzi, le donne, il mondo, non sono mica cambiati. Non portano più il parasole, la domenica vanno al cinema invece che in festa, danno il grano all'ammasso, le ragazze fumano – eppure la vita è la stessa, e non sanno che un giorno si guarderanno in giro e anche per loro sarà tutto passato» (*LF*, p. 110).

58. Si veda a proposito Andreoli, *La memoria leopardiana*, cit., pp. 97-126.

59. Cfr. Rusi, *Le malvagie analisi*, cit., p. 12 e pp. 12-3, n. 19.

/ La tua *voce sonar*» (ivi, vv. 144-145). In questi sondaggi vediamo come un nesso leopardiano (la voce che suona) sia interiorizzato e riproposto da Pavese, anche con l'accostamento di parole vaghe e indefinite come “segreta”, che concorrono all'evocazione di un'atmosfera, per dire così, nebulosa e sospesa⁶⁰. Non stupisce, dunque, che l'attacco del capitolo xxx de *La luna* possa rifarsi all'*incipit* di *A Silvia* («Rimembri [...] quel tempo» > «Ricordo [...] dei tempi») con un significativo passaggio, però, dalla seconda alla prima persona.

Gli indizi, peraltro, non sono certo terminati. I prelievi qui proposti, infatti, vertono su tre canti: *La vita solitaria*, *A Silvia*, *Le ricordanze*. Mettiamo in relazione questo dato con un appunto del *Mestiere di vivere*, dove Leopardi viene nominato apertamente:

Dev'essere importante che un *giovanotto* sempre intento a studiare, a voltar pagine, *a cavarsi gli occhi*, facesse la sua grande poesia sui momenti in cui usciva *al balcone* o sotto il cespuglio o sul rialto o in verde zolla. (*Silvia*, *Infinito*, *Vita solitaria*, *Ricordanze*). La poesia nasce non dall'*our life's work*, dalla normalità delle nostre occupazioni, ma dagli istanti in cui leviamo il capo e scopriamo con stupore la vita (Anche la normalità diventa poesia quando si fa contemplazione, cioè cessa di essere normalità e diventa prodigo).

Qui si capisce perché l'adolescenza è grande materia di poesia. Appare a noi – uomini – come istante in cui non avevamo ancora chinato il capo alle occupazioni⁶¹.

Ecco che ritroviamo i nostri tre canti: *A Silvia*, *La vita solitaria*, *Le ricordanze* – con l'aggiunta de *L'infinito*, poesia infatti piuttosto presente nell'opera di Pavese, soprattutto nei racconti⁶². Torna, ancora, il motivo dell'eclissarsi della vista (il giovanotto che si cava gli occhi sui libri), che viene congiunto a una ben precisa – e in qualche modo inattesa – dichiarazione di poetica. Non tratta in inganno la seconda parte dell'appunto: secondo Pavese, Leopardi non fa poesia *nei* «momenti in cui usciva al balcone», ma *sui* «momenti»: la poesia, in altre parole, viene dal costante rimuginio del passato, giacché il ricordare altro non è che l'illuminazione, a posteriori, di un segmento della propria vita come se esso fosse qualcosa di estraneo, come se lo si contemplasse dall'alto. Questa la ragione per cui l'infanzia è l'età più dolce, perché si è rimasticata di più⁶³, e non certo perché si è stati necessariamente felici: il povero Cinto è tutt'altro che un ragazzino nutrito di belle speranze.

60. Così, di «aggettivi come *antico*, *remoto*, *notturno*, *vago*», l'uso «diventa sempre più frequente nelle poesie degli ultimi anni» (ivi, pp. 87-8; corsivi dell'autrice).

61. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit. pp. 183-4.

62. Cfr. E. Gioanola, *La strada del salto del vuoto*, in *Cesare Pavese: tra cinema e letteratura*, a cura di M. Lanzillotta, Rubbettino, Soveria Mannelli 2011, pp. 87-98. Inoltre, cfr. G. P. Biasin, *The smile of the Gods. A thematic study of Cesare Pavese's work*, Cornell University Press, New York 1968, citato in G. Pollicastro, «...e quei di *Saffo obblia*»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese, in “*Studi (e Testi) Italiani*”, IX, 2006, 17, pp. 223-40: 232, n 27.

63. «Ogni cosa che ci è accaduta è una ricchezza inesauribile: ogni ritorno a lei l'accresce e l'allarga, la dota di rapporti e l'approfondisce. L'infanzia non è soltanto l'infanzia vissuta, ma l'idea che ce ne facemmo nella giovinezza, nella maturità ecc. Per questo appare l'epoca più importante: perché è la più arricchita dai ripensamenti successivi» (Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 144).

L'interesse di Pavese per questo gruppetto di canti, d'altronde, ben si accorda con la rappresentazione da lui (tutt'altro che sistematicamente) abbozzata, nel *Mestiere di vivere*, proprio della figura di Leopardi. Schematizzando, si potrebbero individuare, in questo incontro, almeno tre aspetti: *a*) Pavese guarda a Leopardi come a una voce della costellazione romantica: colpisce in particolare l'accostamento ad alcuni romantici europei⁶⁴; *b*) non trascurabile è la curiosità nei confronti della biografia del poeta di Recanati⁶⁵, che nel *Mestiere di vivere* si fa, a tratti, persino «personaggio»⁶⁶; *c*) Pavese sembra nutrire alcune zone del suo orizzonte speculativo di succhi leopardiani, senza mai dare per buone *in toto* le argomentazioni del modello, ma rielaborando, contaminando, selezionando, secondo un procedimento usuale nel *Mestiere di vivere*, per il quale l'autore «dispone i materiali che la precedente storia culturale gli offre lungo una linea della quale egli viene a rappresentare il momento culminante e riassuntivo»⁶⁷.

Torneremo a breve sul dialogo di Pavese con Leopardi, che nel *Mestiere di vivere*, come ha notato Michela Rusi, si cristallizza nella parola “giovanotto”: parola che abbiamo appena visto esser stata scelta, nell'appunto del 16 aprile 1940, per definire Leopardi, e che altrove, nel diario, è da Pavese riferita a se stesso, peraltro in un appunto animato da termini e motivi leopardiani⁶⁸. Va altresì no-

64. Così, nel *Mestiere di vivere*, Leopardi è accostato a Stendhal (ivi, p. 133) e a Shelley (ivi, p. 224). Si veda inoltre la lettera a Tullio Pinelli del 12 ottobre 1926: «E tra tutte queste delizie che provo giornalmente, la più squisita è pensare che forse tutto questo non è che un parto di una povera fantasia esaltata, non altro che un palliativo, il quale colla scusa della fatalità e della legge storica e di tutti i cristì non serve che a ricoprire una poltroneria smidollata e una vergognosa vergogna di non esser buono a nulla, mascherando tutte queste qualità di precoce vecchio impotente con pose eroiche alla Byron, alla Leopardi, alla De Musset, alla Ibsen, (sono un letterato sì o no?)» (Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., pp. 40-1). Scrive inoltre Michela Rusi: «La funzione Leopardi viene ripresa e assimilata, trasformata e comunque fatta attivamente agire, in aree di scrittura che ripropongono un rapporto mai effettivamente risolto con il reale/tempo, e che rilevano nello scrittore l'erede – e l'epigono – di un filone di cultura nato durante il Romanticismo nel quale diventano “oggetto di rappresentazione” le categorie concettuali dell'esperienza» (Rusi, *Le malvage analisi*, cit., p. 84).

65. Testimonianza di tale attenzione sono, ad esempio, le già menzionate postille di Pavese all'epistolario leopardiano; ma si veda anche questo appunto del *Mestiere di vivere*, dal quale traspare un'intima frequentazione: «Nel 1824 le lettere di Leopardi si fanno asciutte, tutte cose, mancano le effusioni meditabonde e persino i lamenti. Scriveva le *operette morali*. Nel '25-26 si lagna poco della vita, sta quasi bene di salute e se la gode. Viveva a Milano e Bologna e lavorava da senatore» (Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 282). A questo interesse biografico si potrebbe anche ricondurre la costante tensione pavesiana verso *Le ricordanze*, cui si è fatto riferimento in precedenza.

66. Rusi, *Le malvage analisi*, cit., p. 36.

67. Ivi, p. 14.

68. «È interessante soprattutto l'allusione familiare a Leopardi come *giovanotto* [...] che è anche [...] lo stesso appellativo usato in precedenza da Pavese per riferirsi a se stesso secondo una tecnica di distanziamento personale usata piuttosto di frequente dallo scrittore [...] Tra i due frammenti viene quindi a istituirsì un curioso rapporto di tipo speculare-oppositivo, tanto più che all'associazione giovinezza/momento contemplativo di quello sopra riportato corrisponde in questo l'insistenza su *lavorare* e la variante sinonimica *comporre*, e che vi appare alla fine un riferimento a Leopardi» (ivi, pp. 33-5; corsivi dell'autrice). Trascrivo anche parte dell'appunto del diario in questione, datato 28 aprile 1936: «Ma, se tutto il resto è inalterato,

tato che i primi due punti discussi poc’ anzi si potrebbero sintetizzare attraverso il terzo: Pavese pone Leopardi all’interno del Romanticismo, movimento che non è affatto estraneo al suo immaginario poetico-narrativo⁶⁹, e questo implicito accostamento può avvenire proprio grazie al *modus operandi* del *Mestiere di vivere*, che non è un quaderno di appunti di storia della letteratura, ma una sorta di autobiografia per procura e in frammenti; un testo, insomma, che non mira a una categorizzazione storica del sapere, quanto piuttosto ad assorbire la tradizione, in modo da accordarla, in un secondo momento, alla voce poetica di chi scrive.

Leggiamo, alla luce di quanto detto finora, un altro appunto del *Mestiere di vivere*, datato 15 maggio 1944:

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. 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. Ciò deve aver lasciato tracce nel nostro ideale narrativo⁷⁰.

Considerando che con «Famm. di Diario» Pavese si riferisce alle *Memorie del primo amore* e alla *Vita abbozzata di Silvio Sarno*⁷¹, mi sembra sia lecito aggiungere, a quanto già detto finora, due postille: a) ancora una volta, ci troviamo intorno alla medesima costellazione di testi, se consideriamo il tentato romanzo autobiografico come preludio alla poesia de *Le ricordanze*; b) tenendo a mente, nella lettura di questo frammento, che anche il Pavese narratore emerge da un

che cosa rappresenta più lei, se non una banale delusione sentimentale? *Allegro, giovanotto*, non è nemmeno lecito sprofondarsi in un grande tracollo; non esiste il tracollo; siamo come prima, abbiamo bruciato sette anni, ci sono accadute delle amabilità; ricominciamo, ma senza urlare, e teniamo presente che *non c’è* ragione perché fra altri sette anni non rifacciamo lo stesso discorso. E poi ancora, e poi ancora. Ma chi ci ha detto che la vita fosse da *godere*? *Ragazzo*, abbiamo ancora le *illusioni giovanili*» (Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 40; il secondo corsivo è dell’autore, gli altri sono miei).

69. Circa la tensione di Pavese verso il Romanticismo, si veda ancora Gioanola, *La strada del salto del vuoto*, cit., pp. 87-98, ma si veda anche E. Gioanola, *Pavese e il silenzio*, in “Cuadernos de Filología Italiana”, IX, 2002, pp. 121-38. Scrive Gioanola: «In versione rustica, lo scrittore langhigiano sa benissimo di rappresentare una delle possibili varianti moderne dell’originaria intuizione leopardiana e romantica: “Fonte della poesia è sempre un mistero, un’ispirazione, una commossa perplessità davanti a un irrazionale – terra incognita”» (ivi, pp. 121-38: 137). Maria de las Nieves Muñiz Muñiz, in merito agli «esiti maturi del neosimbolismo pavesiano», scrive: «Le sue radici vanno certamente individuate – come del resto quelle di tutta la sua poetica – nell’idealismo romantico-decadente (la scissione tra l’io e la natura; il nulla come greve mistero; l’antitesi azione/contemplazione), ma con questo il problema critico si apre, non si chiude, perché la consapevolezza tragico-esistenziale con cui Pavese visse la propria problematica convertì ogni suo nucleo in un grumo da chiarire e in un ostacolo contro cui cozzare. Per questo la sua opera assume l’aspetto di una grande operazione autoriflessiva e metaletteraria (avente il *Mestiere di vivere* come centro strategico) dove le ragioni della poesia e quelle della vita si mettono a confronto, interrogano se stesse, cercano un accordo e infine denunciano – seppure a malincuore – la propria aporia» (Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese*, cit., p. 170).

70. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 280.

71. Cfr. ivi, p. 478, n 23.

humus poetico e che, come si è appena notato, le istanze romantiche e quindi leopardiane gli sono particolarmente vicine (tanto che la sua poetica è stata definita «post-romantica»)⁷², va da sé che la tensione verso Leopardi si fa ancora più intima.

Prima di tornare al capitolo xxx de *La luna*, chiudiamo il cerchio tentando di cogliere ciò che balugina, per Pavese, nella parola “Romanticismo”, parola che d’altronde non ricorre con molta frequenza nel suo diario. Eccola comparire in un appunto datato 24 maggio 1941:

È curioso come il Romanticismo, che passa per la scoperta e la protesta dell’individuo, dell’originalità, del genio, sia tutto pervaso di una *ansia d’unità*, di *totalità cosmica*; e abbia inventato i miti della *caduta* dalla primitiva Unità e ricercato i mezzi (*poesia*, amore, progresso storico, contemplazione della natura, magia, ecc.) per *ri-comporla*⁷³.

L’amara constatazione della «caduta» del genere umano, lo sciagurato sfilacciamento della trama primordiale del mondo, sono dunque dai romantici sempre riequilibrati dal desiderio di una miracolosa ricucitura; e tra i molti «mezzi» tentati c’è anche – nell’elenco pavesiano, è in verità il primo degli antidoti – quello poetico. Viene alla mente il finale di *A Silvia* (vv. 60-63):

All’apparir del vero
Tu, misera, cadiesti: e con la mano
La fredda morte ed una tomba ignuda
Mostravi di lontano.

Qui, infatti, dopo l’accorato racconto di una perdita che pare irredimibile, sembra infine verificarsi un che di inaspettato:

A metà del verso 61, dove il verbo equivalente avrebbe dovuto chiudere il discorso (*cadesti*), il poeta riprende invece slancio, *sporgendosi oltre la caduta*: la morte e la tomba sono, nel penultimo verso, un mero limite, ma oltrepassato dall’energia del *mostrare* [...] Nel suo *allontanamento*, nella sua esitazione, nel suo *ondeggiamento* tra la tomba e il gesto, Silvia mostra a chi legge, o a chi si ri-legge, commosso, la strada di un possibile ritorno. Il *mostrare* della fanciulla ripete e rovescia, in chiasmo, l’*apparire* (“all’apparir del vero”) che l’ha uccisa, perché solo morendo ella si è appropriata dei segreti, distruttivi ma anche creativi, che la natura le ha *mostrato*⁷⁴.

72. B. Van den Bossche, *Leopardi e Pavese: la (ri)costruzione del mito*, in “Studi Leopardiani”, II, 1992, 4, pp. 41-58: 42. Riguardo al rapporto tra Pavese e il Romanticismo, si veda anche la lettera a Carlo Pinelli datata 3 settembre 1928: «Ma ti ricordo che soprattutto tu dovevi nell'estate vedere qualcosa di Shakespeare che sta in fondo a tutto il romanticismo e ci è quindi necessario per capire storicamente tutto quanto studiamo. E Goethe? E Leopardi? E Manzoni? E V. Hugo? E Carducci? Vedine qualcosa che se quest'anno studieremo ancora insieme avremo bisogno di averli alla mano, di sottintenderli a tutto quanto faremo» (Pavese, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 108; corsivo dell'autore).

73. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 225.

74. D’Intino, *La caduta e il ritorno*, cit., pp. 326-7. Corsivi dell’autore.

La lontananza finale di Silvia dalla «tomba ignuda», dunque, sembra aprire uno spiraglio, sia per i lettori di *A Silvia* che per il poeta stesso, come d'altronde Leopardi riferisce in un appunto zibaldoniano⁷⁵.

Anche la storia di Irene e Silvia, le ragazze de *La luna*, è la storia di una caduta che sembra senza speranza, e che, a differenza di quanto era accaduto alla giovane di Leopardi, prevede la contemplazione del «vero», al cui «apparir» entrambe le sorelle, anche se non per molto, sopravvivono. Vediamo ora come il capitolo xxx de *La luna* imprima al finale del romanzo una leggera ma decisiva spinta verso l'alto.

Il falò nel quale brucia la casa del Valino e il racconto della tragedia delle figlie di sor Matteo, infatti, sono senz'altro l'acme della trama, e tuttavia *La luna* non poteva terminare così: dall'esperienza dell'abisso si dà inizio, grazie alla memoria e alla parola, a una lenta risalita. Ecco perché il capitolo successivo a quello in cui il lettore è messo al corrente della sorte delle due sorelle accoglie, fin dai primi paragrafi, gran parte dei motivi leopardiani⁷⁶ cari a Pavese:

Ricordo una domenica d'estate – dei tempi che Silvia era viva e Irene giovane. Dovevo avere *diciassette diciotto anni* e cominciai a girare i paesi. Era la *festa* del Buon Consiglio, di primo settembre. Con tutto il loro tè e le visite e gli amici, Silvia e Irene non potevano andarci – per non so che questione di *vestiti* e di *dispetti* non avevano voluto la compagnia solita, e adesso stavano distese sugli sdrai a guardare il cielo sopra la colombaia. Io quel mattino m'ero lavato bene il collo, cambiata la camicia e le scarpe, e tornavo dal paese per mangiare un boccone e poi saltare in bicicletta. Nuto era già al Buon Consiglio dal giorno prima perché suonava sul ballo.

75. «Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che in leggere poesie d'altri: (Pisa. 15. Apr. 1828) oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo; sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui. (Pisa. 15. Feb. ult. Venerdì di Carnevale. 1828.)» (Zib., p. 4302).

76. Va infatti notato che Pavese si rifà all'opera di Leopardi anche traendone immagini vaghe e indefinite. La situazione narrativa più frequente è quella del canto «uditò da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile [...] un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte; un canto che risuoni per le volte di una stanza ec. dove voi non vi troviate però dentro; il canto degli agricoltori che nella campagna s'ode suonare per le valli, senza però vederli, e così il muggito degli armenti ec. Stando in casa, e udendo tali canti o suoni per la strada, massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perché nè l'uditò nè gli altri sensi non arrivano a determinare nè circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze» (Zib. p. 1928). Tali impressioni sonore sono frequenti non solo ne *La luna*, ma anche in *Paesi tuoi*: ecco quindi due esempi, di un canto che si diffonde nella campagna e di un canto che risuona in una stanza dove Berto non è presente: «Mentre camminavo sotto le piante e saltavo dei fossi, sentivo *lontano* qualcuno cantare, *voci di collina* che sembrano sperse e ramenghe fra il cielo e la terra, come una banda che suona nelle *sere di vento*» (Pavese, *Paesi tuoi*, cit., p. 65); «Sentivo *cantare da qualche stanza*, piano come se discorressero; era l'Adele che addormentava il bambino» (ivi, p. 88).

Dal terrazzo Silvia mi chiese dove andavo. Aveva l'aria di voler chiacchierare. Di tanto in tanto lei mi parlava così, con un *sorriso da bella ragazza*, e in quei momenti mi pareva di non essere più un servitore. Ma quel giorno avevo fretta e stavo sulle spine. Perché non prendevo il biroccio? mi disse Silvia. Arrivavo prima. Poi gridò a Irene: – Non vieni al Buon Consiglio anche tu? Anguilla ci porta e guarda il cavallo.

Mi piacque poco ma dovetti starci. Scesero col cestino della merenda, coi parasoli, con la coperta. Silvia era vestita di un *abito a fiori* e Irene di bianco. Salirono con le loro *scarpette dal tacco alto* e aprirono i parasoli.

Mi ero lavato bene il collo e la schiena, e Silvia mi stava vicino sotto il parasole e sapeva di *fiori*. Le vedeva l'orecchio piccolo e rosa, forato per l'orecchino, la nuca bianca, e, dietro, la testa bionda d'Irene. Parlavano tra loro di quei *giovaniotti* che venivano a trovarle, *li criticavano e ridevano*, e qualche volta, guardandomi, mi dicevano che non ascoltassi; poi tra loro indovinavano chi sarebbe venuto al Buon Consiglio⁷⁷.

L'indicazione sull'età, ora, riguarda Anguilla, che, come la giovane del passo zibaldoniano del giugno 1828, ha «diciassette diciotto anni». Il reduce tornato dall'America ricorda di quando aveva accompagnato le figlie di sor Matteo al Buon Consiglio, e tutto il capitolo racconta di questa festa in cui il protagonista non fa che cercare Silvia e il suo vestito *a fiori* in mezzo alla folla. Se Anguilla è sul «limitare di gioventù», però, ciò vuol dire che le sorelle si stanno ormai addentrando nell'età adulta. Ecco allora che, a differenza della Silvia di Leopardi, le due ragazze vedono, sì, il «fior degli anni» (*A Silvia*, v. 43), ecco che le loro «chiome» (ivi, v. 45) sono lodate dagli «sguardi innamorati e schivi» (ivi, v. 46) e che i «dì festivi» (ivi, v. 47), come questo, ragionano d'amore tra loro e con le compagne (ivi, vv. 47-48). Le apparenti conquiste di chi si lascia alle spalle la giovinezza, però, sono velate da più di un'ombra: il rapporto con le compagne è disturbato da chissà quali vicende di «vestiti» e «dispetti» (il nesso è ripetuto anche più avanti: «Si rimisero a parlare dei loro dispetti e di vestiti»)⁷⁸, mentre gli «sguardi innamorati e schivi» sono giudicati e, con una punta di malignità, financo derisi – così, alla fine del capitolo, «Silvia parlava parlava della gente, dei ballerini, dell'estate, *criticava* tutti e rideva»⁷⁹. Ciononostante, diversi altri elementi fanno pensare che le figlie di sor Matteo non abbiano detto del tutto addio all'età verde: Silvia mostra ancora quel «*sorriso da bella ragazza*» che sarà spazzato via dalla morte («Quando *beltà* splendea / Negli occhi tuoi *ridenti* e fuggitivi», *A Silvia*, vv. 3-4), Irene è vestita del bianco della purezza (ma anche del sacrificio). Silvia indossa, neanche a dirlo, un «*abito a fiori*», e nel momento in cui Anguilla le si avvicina scopre che anche il suo corpo «sapeva di fiori» – si noti però il contrasto tra gli abiti e le «*scarpette dal tacco alto*», indizio di vanità. Quando, alla fine del capitolo, il protagonista si stende sul prato a contare le stelle, è proprio Silvia a venirlo a cercare, e ad Anguilla rimane nel cuore «la sua faccia allegra, il vestito a *fiori*, tra me e la volta nel cielo»⁸⁰.

77. *LF*, pp. 127-8.

78. *LF*, p. 128.

79. *LF*, p. 131.

80. *Ibid.*

La voce narrante de *La luna*, insomma, conserva il ricordo di una giornata in cui si sentì finalmente considerato dalle figlie di sor Matteo: quella sera, Anguilla poté persino rimpiangere di non essere «uno di quei giovanotti, e portarle [...] a ballare»⁸¹ – e non sarà forse un caso che la parola “giovanotto”, della quale abbiamo notato in precedenza le implicazioni leopardiane, ricorre ben otto volte in questo breve capitolo di cinque pagine. Tornano, inoltre, altri segnali del leopardismo di Pavese, che abbiamo imparato a conoscere: ora si tratta di semplici elementi architettonici come il terrazzo, ora, invece, dell’antropomorfizzazione, attraverso il conferimento della voce, degli strumenti musicali («Si sentivano nell’aria gli strumenti strombettare, squittire, sbuffare, scherzare, ciascuno per conto suo»⁸²; «A me piaceva su quello spiazzo, in mezzo ai platani, sentire la voce delle trombe e del clarino»⁸³); leopardiana, poi, appare la caratterizzazione dell’atmosfera festiva, perché «si sentiva suonare e ridere nel *sereno*, la sera era *fresca e chiara*»⁸⁴ (dove riecheggia, credo, *La sera del dì di festa*, vv. 1-4: «*Dolce e chiara* è la notte e senza vento, / E queta sovra i tetti e in mezzo agli orti / Posa la luna, e di lontan rivela / *Serena* ogni montagna»), come anche il motivo dei canti femminili che si diffondono nella notte e non si sa da dove vengano⁸⁵: «*lontano, dietro la chiesa, delle ragazze cantavano*»⁸⁶, e poi «quel coro dietro la chiesa cantava sempre»⁸⁷.

Qual è, dunque, la ragione della presenza di questo capitolo nei pressi del finale de *La luna*? Parte della mia ipotesi, certo, ha già preso forma; tenterò ora, nelle ultime pagine di questo saggio, di andare più a fondo. A me pare, infatti, che il capitolo xxx de *La luna* abbia, per la voce narrante del romanzo, anche un valore, per dire così, terapeutico. In altre parole: nel rievocare la gioiosa festa di paese in cui Irene e Silvia sono ritratte nel fiore della loro giovinezza, Anguilla disepellisce, anche se *parzialmente*, quelle speranze che si sono dimostrate nient’altro che spettri nel corso dell’intero romanzo; questa “lenta risalita”, come l’ho definita poc’anzi, prosegue, nelle pagine finali de *La luna*, con la scoperta del sacrificio di Santa. Una risalita *lenta*, certo, ma anche e soprattutto *incompleta*: tale movimento ascendente, infatti, è sì avviato da Anguilla, colui che racconta, ma vuole e deve essere integrato nientemeno che dal lettore del romanzo, il quale, immedesimandosi nell’omone venuto dal mare, dà corpo e voce alla sua storia, che a sua volta gli innesta nel cuore un seme che un giorno, forse, avrà a germogliare – che sia (anche) per questo che *La luna* consta di trentadue capitoli, ovvero *uno in meno* rispetto a una cantica dantesca?

81. *LF*, p. 130.

82. *LF*, p. 128.

83. *LF*, p. 129.

84. *LF*, p. 130.

85. A questo proposito, si veda ancora Rusi, *Le malvage analisi*, cit., pp. 90-1, dove l’autrice parla, proponendo diversi esempi dalle prose di Pavese, di «elementi desunti dai *Canti* quali la notte e la percezione da un interno di canti e suoni provenienti dall’esterno» (ivi, p. 90).

86. *LF*, p. 131.

87. *Ibid.*

Vediamo, allora, come ciò si traduce in materia narrativa. Va innanzitutto notato che l'inconsistenza delle illusioni giovanili è uno dei motivi più ricorrenti de *La luna*: ancora prima che la sorte di Irene e Silvia sia compiuta, infatti, Anguilla non fa che dubitare, dall'alto della sua sapienza presente, della vitalità di quelle stesse speranze che va richiamando alla memoria. In questo passo, siamo quando ancora Silvia sorride e Irene suona il suo amato pianoforte:

Di donne ne ho conosciute andando per il mondo, di bionde e di brune – le ho cercate, ci ho speso dietro molti soldi; adesso che non sono più giovane mi cercano loro, ma non importa – e ho capito che le figlie del sor Matteo non erano poi le più belle – forse Santina, ma non l'ho veduta grande – avevano la bellezza della *dalia*, della *rosa di spagna*, di quei *fiori* che crescono nei *giardini* sotto le *piante da frutta*. Ho anche capito che non erano in gamba, che col loro pianoforte, coi romanzi, col tè, coi parasoli, non sapevano farsi una vita, esser vere signore, dominare un uomo e una casa. Ci sono molte contadine in questa valle che sanno meglio dominarsi, e comandare. Irene e Silvia non erano più contadine, e non ancora vere signore. Ci stavan male, poverette – ci son morte⁸⁸.

Ripercorrendo i luoghi e i ricordi del suo passato dopo aver girato il gran mondo, insomma, Anguilla risveglia sì le sue illusioni giovanili, ma al tempo stesso ne denuncia l'ingenuità. Il viaggio di là dal paese natale⁸⁹ In America si soffre e si muore come sulle Langhe. Silvia? Nient'altro che una ragazza che gioca a far la signora senza averne la stoffa. Tutto questo Nuto, che è l'unico vero adulto tra i personaggi principali de *La luna*, il solo, in altre parole, che riesce a sopravvivere all'«apparir del vero» e a vivere sulle colline contemporaneamente, lo sapeva già da piccino, perché «Nuto la sapeva lunga, era come uno grande»⁹⁰; e infatti, mentre la Silvia di Leopardi muore «pria che l'erbe inaridisce il verno», «l'inverno era la stagione di Nuto»⁹¹, che «sapeva le storie di tutti. Sapeva che a Cassinasco c'era un uomo [...] sapeva di un altro [...] sapeva la storia dei due [...] sapeva tutti i giochi»⁹². Si tratta però di una sapienza tutta intellettuale (il «sapere» di Nuto contrapposto al «sentire» del giovane Anguilla), e che ha richiesto il sacrificio di una parte di sé: Nuto, infatti, ha smesso di suonare il clarinetto nelle feste dionisiache che si celebrano sulle colline per entrare nella

88. *LF*, p. 93.

89. «Così, certi giorni ch'ero nei beni, nelle vigne sopra la strada zappando al sole, e sentivo tra i peschi arrivare il treno e riempire la vallata filando o venendo da Canelli, in quei momenti mi fermavo sulla zappa, guardavo il fumo, i vagoni, guardavo Gaminella, la palazzina del Nido, verso Canelli e Calamandrana, verso Calosso, e mi pareva di aver bevuto del vino, di essere un altro, di esser come Nuto, di arrivare a valere quanto lui, e che *un bel giorno* avrei preso anch'io quel treno per andare chi sa dove» (*LF*, p. 74). Così, invece, *Le ricordanze*, vv. 19-24: «E che pensieri immensi, / Che dolci sogni mi spirò la *vista* / Di quel lontano mar, quei monti azzurri, / Che di qua scopro, e che varcare *un giorno* / Io mi pensava, arcani mondi, arcana / Felicità fingendo al viver mio!».

90. *LF*, p. 73.

91. *LF*, p. 84.

92. *LF*, pp. 84-5. Sul «sapere» di Nuto, con un riferimento proprio a questo luogo testuale, cfr. Sichera, *Pavese*, cit., p. 262.

storia, informarsi di politica, leggere quello che c'è scritto nei libri (siamo di nuovo alle «sudate carte»), di cui tesse persino un accorato elogio⁹³. Al contrario, la stagione che Anguilla preferisce è quella che *precede* l'inverno, ovvero l'autunno della vendemmia:

Poi veniva la stagione che in mezzo alle albere di Belbo e sui pianori dei bricchi rintronavano fucilate già di buon'ora e Cirino cominciava a dire che aveva visto la lepre scappare in un solco. *Sono i giorni più belli dell'anno*. Vendemmiare, sfogliare, torchiare non sono neanche lavori; *caldo* non fa più, *freddo* non ancora; c'è qualche nuvola chiara, si mangia il coniglio con la polenta e si va per funghi⁹⁴.

Alla luce di quanto detto finora, proviamo a rispondere alla questione che pone l'*incipit* de *La luna*: perché Anguilla ha fatto ritorno alle terre della sua giovinezza? Il romanzo, infatti, inizia proprio così: «C'è una ragione perché sono tornato in questo paese»⁹⁵. Di tempo ne è passato da quando le colline, agli occhi del protagonista, erano un luogo di vita: gli unici sopravvissuti⁹⁶, ormai, sono Anguilla e Nuto. E se il falegname, come si è appena detto, ha guadagnato la *ripeness* rinnegando la sua mitica giovinezza – *Ripeness is all*, si ricorderà, è la citazione shakespeariana preposta al romanzo –, l'amico reduce dall'America vuole tentare un sentiero che stavolta Nuto non sa: Anguilla desidera cioè recuperare la propria giovinezza e, al tempo stesso, ottenere la maturità; in altre parole, a differenza di Silvia, Irene e Santa, le ragazze morte nel fiore degli anni e mai sbocciate nell'età adulta, anela a raggiungere l'equilibrio richiesto a chi oltrepassa il «limitare di gioventù», ma questo senza trasformarsi in Nuto, senza tradire, cioè, il Fanciullo divino che è in lui:

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*⁹⁷.

93. «Nuto rovistava in quella cassa – c'era un carico di *libri stracciati*, di *vecchi fogli color ruggine*, quaderni della spesa, quadri rotti. Lui faceva passare quei libri, li sbatteva per levargli la *muffa*, ma a toccarli per un po' le mani *ghiacciavano*. Era roba dei nonni, del padre del Sor Matteo che aveva studiato in Alba. Ce n'era di scritti in latino come il libro da messa, di quelli con dei mori e delle bestie, e così avevo conosciuto l'elefante, il leone, la balena. Qualcuno Nuto se l'era preso e portato a casa sotto la maglia, "tanto, – diceva – non li adopera nessuno". – Cosa ne fai? – gli avevo detto, – non comprate mai il giornale? / – Sono libri, – disse lui, – leggici dentro fin che puoi. Sarai sempre un tapino se non leggi nei libri» (*LF*, p. 85). Le mani *si ghiacciano* al solo toccare le pagine di questi libri malridotti, che è come se portassero l'inverno: per Nuto tali volumi, pur se coperti di muffa, sembrano aprire uno spiraglio verso un possibile riequilibrio sociale.

94. *LF*, p. 97.

95. *LF*, p. 3.

96. «Certe volte mi chiedevo perché, di tanta gente viva, non restassimo adesso che io e Nuto, proprio noi» (*LF*, p. 60).

97. *LF*, p. 81. Circa la maturità inseguita da Anguilla, si veda ancora Sichera, *Pavese*, cit., pp. 266-8.

Anguilla vuole, insomma, una cosa che è impossibile: tornare giovane mantenendo il suo bagaglio esperienziale di adulto, recuperare la speranza dopo averne compreso la fugacità, essere una Psiche che resiste alla visione di Amore. Come è stato notato⁹⁸, è il contrario di quello che accade a 'Ntoni di padron 'Ntoni, il quale, nel momento in cui *sa*, non può più rimanere ad Aci Trezza:

E la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia? Anch'io allora *non sapevo* nulla, e qui non volevo starci, ma *ora che so ogni cosa* devo andarmene⁹⁹.

Come 'Ntoni, Anguilla è vittima di una consapevolezza che non contempla oblio; e tuttavia la voce narrante de *La luna* tenta, a partire dal capitolo xxx, il recupero del proprio io di una volta, alla ricerca di quella goccia di vitalità insita nelle sue illusioni perdute. Così, le ultime pagine del romanzo sono sotterraneamente animate da questo desiderio, cui il protagonista prova a dare forma attraverso la memoria e il racconto.

Dopo il capitolo xxx, infatti, qualcosa si smuove in Anguilla: se prima si era mostrato estraneo e severo nei confronti di quelle due ragazze che, in fondo, «non erano in gamba, che col loro pianoforte, coi romanzi, col tè, coi parasoli, non sapevano farsi una vita, esser vere signore, dominare un uomo e una casa»¹⁰⁰, ora, mentre si incammina con Nuto verso la sua ultima salita, quella che lo porterà a conoscere la fine di Santa, dice invece: «Di tutti i morti non potevo levarmi di mente le figlie del sor Matteo»¹⁰¹; e poi, ancora, senza che Nuto lo stimoli in alcun modo («Non so perché»¹⁰², afferma), gli torna alla mente la sera del Buon Consiglio:

Ci sono andato una volta con Silvia e Irene [...] sul biroccio. Ero ragazzo. Di lassù si vedevano i paesi più lontani, le cascine, i cortili, fin le macchie di verderame sopra le finestre. C'era la corsa dei cavalli e sembravano tutti matti... adesso non mi ricordo nemmeno più chi l'ha vinta. Mi ricordo soltanto quelle cascine sui bricchi e il vestito di Silvia, rosa e viola, a fiori...¹⁰³.

All'ascensione fisica, insomma, sembra associarsi – dantescamente e petrarchesamente – l'accenno di una qualche risalita spirituale, che consente ad Anguilla, se non altro, di contemplare il sacrificio finale di Santa con una maggiore serenità di quella dimostrata, ad esempio, dal narratore di *Paesi tuoi* davanti al cadavere di Gisella. Così accade all'io lirico di *A Silvia*:

98. Cfr. ivi, p. 268, n 64.

99. G. Verga, *I grandi romanzi*, prefazione di R. Bacchelli, testo e note a cura di F. Cecco e C. Riccardi, Mondadori, Milano 2006, pp. 287-8.

100. *LF*, p. 93.

101. *LF*, p. 133.

102. *LF*, p. 134.

103. *Ibid.*

Il rituale autofagico di cui è questione nel passo dello *Zibaldone* del febbraio 1828 (con postilla nell'aprile) è dunque il processo grazie al quale, per mezzo dei *versi-reliquia*, il corpo vivente di Silvia (un “se stesso” antropologicamente più giovane) viene *assaporato* e non *divorato*. Se la morte raffigura simbolicamente il limite cui Leopardi si sentiva condannato, l’equivalente, sul piano della trama, della fuggitiva essenza di un’opera incompiuta, è pur vero che il poeta è riuscito, dopo molti cartoni preparatori (tra i quali, in primo luogo, l’incompiuto romanzo autobiografico *Vita abbozzata di Silvio Sarno*), a dare a questo limite, e al suo superamento nei vv. 61-63, una forma, com’egli stesso confessa, *consumabile* (in senso alimentare, estetico, estetico, e rituale)¹⁰⁴.

Questo passaggio ci consente di tornare all’inizio, e cioè alla simbologia persefonea che avvolge le donne de *La luna* come quella di *A Silvia*¹⁰⁵. La lettura del libro di Jung e Kerényi – testo che, come si è visto, anima l’intero immaginario dell’ultimo romanzo di Pavese –, infatti, chiarisce il carattere visionario che assume il viaggio di Anguilla alla ricerca del Fanciullo divino che è il suo stesso io di una volta. Nient’altro che una visione, d’altronde, doveva essere il dono che gli iniziati ricevevano ad Eleusi, un dono che permetteva loro di cogliere intuitivamente l’incessante nascita della vita dalla morte, il grande mistero che rimaneva oscuro ai non iniziati – come, secoli e secoli dopo, accadrà all’islandese di Leopardi, il quale non sa più trovare un senso in quel «perpetuo circuito di produzione e distruzione»¹⁰⁶ che gli appare essere l’universo.

Nel cammino di Anguilla si specchia anche quello del Pavese narratore, il quale, se già aveva concepito la presenza di una Kore in *Paesi tuoi*, è soltanto ne *La luna* che dà forma a una vera e propria costellazione di donne che, come in un corteo sacro, accompagnano Anguilla verso la sua iniziazione. Torniamo ancora, prima della conclusione, al mito. Tra le controfigure letterarie più note di Kore, infatti, c’è senz’altro la Persefone dell’*Inno* omerico a Demetra, la giovane che, mentre raccoglie *dei fiori*, viene rapita dal signore degli inferi. La madre Demetra, adirata, fa sì che la terra non dia più frutto, finché Zeus non acconsente alla liberazione della giovane, che passerà un terzo dell’anno sottoterra e due terzi alla luce del sole: così, quando Persefone fa ritorno dagli inferi, i campi si coprono ancora di fiori e di frutti. La già discussa identità tra madre e figlia, nonché la periodicità con cui Persefone si ricongiunge a Demetra, suggeriscono la compiuta ciclicità con cui la vita riemerge dalla morte, come la fenice che si rigenera dalle sue stesse ceneri¹⁰⁷ o l’evangelico granello di frumento caduto in terra, che se «non muore, resta solo: se invece muore, fruttifica abbondantemente»¹⁰⁸.

104. D’Intino, *La caduta e il ritorno*, cit., pp. 152-3. Corsivi dell’autore.

105. Per uno studio sui motivi persefonei presenti in *A Silvia* si veda F. D’Intino, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, in “Filologia e critica”, XIX, 1994, 2, pp. 211-71; ora, cfr. anche F. D’Intino, *La strada di Eleusi*, in Id., *L’amore indicibile. Eros e morte sacrificale nei Canti di Leopardi*, Marsilio, Venezia 2021, pp. 95-195.

106. Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 178.

107. Animale mitologico niente affatto sconosciuto a Leopardi, che gli dedica il capitolo xvii del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*.

108. Giovanni 12, 24, citato in Jung, Kerényi, *Prolegomeni*, cit., p. 175.

Nel mito di Persefone, dunque, si dà anche una sorta di «equivalenza di nozze e morte, tomba e camera nuziale», giacché «il rapitore violento è il dio stesso della morte. Dall’altro lato però le nozze conservano anche qui il loro vero senso primario: sono l’unione di un uomo e di una donna»¹⁰⁹. Le due figlie di sor Matteo, d’altronde, muoiono proprio perché incapaci di stabilire un fertile contatto con la componente maschile del mondo: Irene è rapita da un Ade che la trascina via dalla Mora, mentre Silvia spirà senza riuscire a dare alla luce un figlio, e cioè a replicare il movimento della Kore, che sempre di nuovo partorisce se stessa. Anche di qui si potrebbe tornare a Leopardi, il quale, nel 1819, compose una canzone (poi rifiutata e quindi assente dai *Canti*) intitolata proprio *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*¹¹⁰. Sennonché dietro la maschera del corruttore, nel caso della Silvia di Pavese, si nasconde nientemeno che sor Matteo, suo padre: la giovane, infatti, proprio a causa sua (e del sistema valoriale di cui il genitore è il nume) si lascerà morire, invocandone peraltro, nell’estremo momento, la presenza: «Morì senza dire una parola né al prete né agli altri, chiamava soltanto “papà” a voce bassa»¹¹¹.

Né è un dettaglio di poco conto, allora, che *La luna* abbia come premessa narrativa il fatto che *Anguilla ritorna*. Dietro questo movimento, infatti, si cela ancora una volta una traccia eleusina:

Questo rito si diceva *τελεῖν*, “condurre al *τέλος*”, allo “scopo”. Esso si svolgeva principalmente nel grande edificio di culto detto *Telesterion*. Il *τέλος* si raggiungeva soltanto per *epopteia*, suprema visione e comprensione, ma in nessun caso durante la prima visita in Eleusi. Per questo era necessario per lo meno *una seconda partecipazione ai grandi misteri*¹¹².

Questa, dunque, la ragione per cui la voce narrante, ne *La luna*, non fa che tornare sulle proprie orme e *rammemorare* la giovinezza ormai passata. È infine grazie a una visione che *Anguilla* riesce forse a scorgere, tra le ceneri di un fuoco del quale il tempo ha soppresso financo il segno, che arde, ormai, soltanto nelle parole di Nuto, il legame tra morte e fecondità (Gisella e Santa), quel mistero che, da secoli e secoli, è celato nella luna che illumina la campagna e nei falò che, consumandosi, rendono fertile la terra.

109. Ivi, p. 188.

110. Oltre alla canzone, per la quale cfr. Leopardi, *Poesie*, cit., pp. 390-4, si veda anche l’interessante abbozzo in prosa per il quale cfr. ivi, pp. 631-2. Su questo testo, si veda inoltre D’Intino, *La caduta e il ritorno*, cit., pp. 102-5.

111. *LF*, p. 125.

112. Jung, Kerényi, *Prolegomeni*, cit., pp. 201-2.