

«LA LUNA E I FALÒ» DI CESARE PAVESE

di *Stefano Giovanardi*

In:
Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere
Vol. IV.II, a cura di Alberto Asor Rosa,
Einaudi, Torino 1996

Sommario

1.	Genesi e storia.	4
2.	Struttura.	7
3.	Tematiche e contenuti.	9
4.	Modelli e fonti.	15
5.	Il realismo come dovere.	17
6.	Nota bibliografica.	20

1. Genesi e storia.

La luna e i falò fu scritto di getto da Cesare Pavese fra il 18 settembre e il 9 novembre del 1949, e uscì nella collana «I coralli» dell'editore Einaudi nell'aprile 1950, pochi mesi prima che l'autore, reduce dall'«apoteosi»¹ del Premio Strega attribuito a *La bella estate*² si togliesse la vita coi barbiturici nella stanza di un albergo torinese (la notte fra il 26 e il 27 agosto 1950). Libro davvero finale, dunque, o almeno conclusivo di un ciclo, come precisamente avvertiva lo stesso Pavese nel suo diario; sotto la data del 17 novembre 1949 egli infatti annota:

9 nov. finito la *Luna e i falò*. Dal 18 sett. sono meno di due mesi. Quasi sempre un capitolo al giorno. È certo l'*exploit* più forte sinora. Se risponde, sei a posto. Hai concluso il ciclo storico del tuo tempo: *Carcere* (antifascismo confinano), *Compagno* (antifascismo clandestino), *Casa in collina* (resistenza); *Luna e i falò* (post-resistenza) [...]. La saga è completa. Due giovani (*Carcere* e *Compagno*) due quarantenni (*Casa in coll.*, e *Luna e i falò*). Due popolani (*Compagno* e *Luna e i falò*) due intellettuali (*Carcere* e *Casa in collina*)³.

Nel quadro progettuale dell'autore il romanzo chiudeva dunque una «saga» imperniata sulla dimensione pubblica e sulle vicende storiche del fascismo, della guerra e della Resistenza, cui doveva contrapporsi, è lecito desumere, il ciclo «privato» scandito da *Paesi tuoi*, *La spiaggia*, *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole*. Nel *Mestiere di vivere* si incontra però un altro appunto, posteriore solo di qualche giorno a quello appena citato, in cui, procedendo pur sempre a una sorta di classificazione della propria produzione, Pavese adottava un criterio tassonomico basato non più sulle opzioni tematiche, bensì sulle modalità del rapporto fra invenzione letteraria e realtà. Elaborava in tal modo una vera e propria tavola sinottica in cui le varie opere risultano raggruppate sotto distinte categorie: al «naturalismo» vengono ascritti *Il carcere*, *Paesi tuoi*, *La bella estate* e *La spiaggia* (1938-41), da cui si passa alla «poesia in prosa e consapevolezza dei miti» identificata in *Feria d'agosto* (1941-44); quindi «gli estremi: naturalismo e simbolo staccati» come etichetta per i *Dialoghi con Leucò* e *Il compagno* (1945-46), per giungere all'approdo della «realtà simbolica» con *La casa in collina*, *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole*, *La luna e i falò* (1947-49)⁴.

¹ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere* (1952), nuova edizione condotta sull'autografo a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino 1990, p. 397.

² Pubblicato da Einaudi nel novembre 1949, il volume comprendeva tre racconti lunghi scritti in tempi diversi: *La bella estate* (1940), *Il diavolo sulle colline* (1948), *Tra donne sole* (1959).

³ ID., *Il mestiere di vivere* cit., p. 375.

⁴ *Ibid.*, pp. 377-78. Le date, indicate dallo stesso Pavese, si riferiscono alla stesura, e non evidentemente alla pubblicazione.

Anche in questo caso, comunque, *La luna e i falò* rappresenta per l'autocoscienza di Pavese un punto d'arrivo, quasi la realizzazione della sua poetica più compiuta: il «ciclo storico» cominciato con *Il carcere* all'insegna del «naturalismo», si concludeva sotto l'egida della «realtà simbolica», superando in fretta le strettoie ideologiche del neorealismo, e operando al tempo stesso una sorta di sintesi dialettica fra i due «estremi», offerti da una parte dalla rappresentazione del mondo («naturalismo»), dall'altra da quella della psiche («simbolo»). Se si tiene conto di tale sistemazione complessiva, si può facilmente sciogliere l'apparente contraddizione che esiste fra alcune dichiarazioni di Pavese a proposito della genesi della *Luna e i falò*.

In una lettera agli amici Adolfo ed Eugenia Ruata, datata 17 luglio 1949, l'autore afferma infatti: «Io sono come pazzo perché ho avuta una grande intuizione – quasi una mirabile visione (naturalmente di stalle, sudore, contadinotti, verdame e letame, ecc.) su cui dovrei costruire una modesta *Divina Commedia*»⁵. Sembrerebbe quindi che l'idea generativa del romanzo sia nata d'improvviso, come una «visione» appunto, giunta a folgorare l'autore per via intuitiva. Ma in un'altra lettera ad Aldo Camerino, posteriore di quasi un anno (è datata 30 maggio 1950), Pavese confessa che «*La luna* è il libro che mi portavo dentro da più tempo e che ho più goduto a scrivere. Tanto che credo che per un pezzo – forse sempre – non farò più altro. Non conviene tentare troppo gli dèi»⁶: non folgorazione, dunque, ma lenta maturazione di un'opera tanto profondamente sentita che dopo si può anche non scrivere più nulla. E nel *Mestiere di vivere*, in data 16 ottobre 1949, leggiamo: «*La luna e i falò*. È il titolo presentato fin dai tempi del *Dio-caprone*. Da sedici anni. Bisogna darcela tutta»⁷.

Proprio quest'ultimo appunto può forse consentire di inquadrare nella giusta luce il problema della genesi del romanzo. Il riferimento al *Dio-caprone*, poesia compresa nella prima parte di *Lavorare stanca*, istituisce infatti un ponte fra la produzione in versi e quella in prosa, autorizzando in qualche modo a estendere anche a *La luna e i falò* quella categoria «parola e sensazioni» cui Pavese, ascriveva *Lavorare stanca* nella tavola sinottica ricordata sopra. La «realtà simbolica», in altri termini, potrebbe aver bisogno per riversarsi nell'universo narrativo di un corredo espressivo («parola») e tematico («sensazioni») affine a quello caratterizzante l'universo poetico. È indubbio che la natura specifica di quel corredo si leghi per Pavese all'orizzonte del «mito» personale e alla sua concretizzazione psichica nel «simbolo»; e che «miti» e «simboli» individuali costituiscano nel loro insieme

⁵ ID., Lettera a Adolfo ed Eugenia Ruata del 17 luglio 1949, in ID., *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, II, Torino 1968, p. 659.

⁶ ID., Lettera a Aldo Camerino del 30 maggio 1950, *ibid.*, p. 735.

⁷ ID., *Il mestiere di vivere* cit., p. 375.

quell'immagine o ispirazione centrale, formalmente inconfondibile, cui la fantasia di ciascun creatore tende inconsciamente a tornare e che pulì lo scalda con la sua onnipresenza misteriosa. Mitica è quest'immagine in quanto il creatore vi torna sempre come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza. Essa è il foco centrale non soltanto della sua poesia ma di tutta la sua vita. Quanto più essa è capace e robusta, tanto più ampia e vitale è la poesia che ne sgorga⁸.

Formatisi nella prima infanzia, i simboli mitici restano tuttavia per l'autore come inattivi finché non intervenga un «riconoscimento», la cui sede è ovviamente il ricordo stimolato dalle sensazioni:

I simboli che ciascuno di noi porta in sé, e ritrova improvvisamente nel mondo e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto, sono i suoi autentici ricordi. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo⁹.

E certo non a caso il protagonista dei *Mari del Sud*, poesia inaugurale di *Lavorare stanca*, è un personaggio che torna al paese natio dopo vent'anni trascorsi a vagare per il mondo: condizione ideale perché quel «riconoscimento» avvenga e perché i simboli infantili sepolti dalla coscienza possano attivarsi nel ricordo e divenire fonte abbondante di poesia.

Anche Anguilla, io narrante della *Luna e i falò*, torna alle sue terre d'origine dopo molti anni passati in America; e anche per lui si attivano in modo folgorante i meccanismi del ricordo e del mito, in un affollarsi di «sensazioni» euristiche impellentemente tradotte in «parole». Le strutture portanti della produzione pavesiana rivelano in tal modo una continuità quasi ventennale (*I mari del Sud* risale al settembre 1930), che include alcune opzioni tematiche privilegiate, e che dà conto del forte legame esistente fra il romanzo estremo dell'autore e i suoi esordi alla letteratura.

Si potrebbe anzi dire che rispetto a *Lavorare stanca*, raccolta circoscritta al decennio 1930-40, *La luna e i falò* costituisce davvero una «seconda volta», letteraria in questo caso e non percettiva, capace in quanto tale di rivelare in modo più evidente e duraturo il patrimonio mitico depositato nella psiche e visitato per la prima volta attraverso la produzione in versi. Da questo punto di vista verrebbe a risolversi la «contraddizione» documentaria cui si accennava sopra: profondamente implicato nei meccanismi di scoperta ed espressione dei «simboli» privati, il romanzo avrebbe accompagnato come presenza potenziale l'intera carriera letteraria dello scrittore, per poi attualizzarsi d'improvviso, magari per effetto di qualche inopinato «sussulto» intimo, in quei due mesi del 1949 necessari per da-

⁸ ID., *Feria d'agosto* (1946), Torino 1968³, p. 143.

⁹ *Ibid.*, p. 145.

re affannosamente corpo alla «mirabile visione» indotta dal «sussulto» stesso. E al fondo di questo sforzo Pavese deve aver avvertito con lucidità l'esaurimento definitivo della sua esperienza espressiva, una consapevolezza che meno di un anno dopo avrebbe condotto a quella famosa estrema annotazione del diario: «Non parole. Un gesto. Non scriverò più»¹⁰.

2. Struttura.

La luna e i falò è suddiviso in trentadue brevi capitoli, tutti più o meno della stessa dimensione (dalle tre alle quattro pagine), che in genere racchiudono una situazione narrativa in sé conclusa (un incontro, un dialogo, un episodio) e che si susseguono sfalsando spesso i tempi e i luoghi dell'azione. Nella prima parte del romanzo (capitoli I-XIX) fra un capitolo e l'altro non si stabilisce quasi mai un nesso necessario, e la narrazione pare svilupparsi per frammenti autonomi e contigui, tenuti insieme soltanto dal persistere dell'uso della prima persona, che fa dell'io narrante il più importante elemento unitario nella struttura del racconto. Il costante raccordo che si istituisce fra presente e passato nelle rispettive dimensioni dell'osservazione e della memoria, altra costante strutturale della diegesi, trova infatti la sua unica convalida e condizione nell'immutabilità del punto di vista e nella disposizione tendenzialmente « lirica » del soggetto di scrittura.

Tale disposizione si evidenzia soprattutto negli *incipit* dei capitoli, nei quali si recuperano spesso cadenze e lessico da prosa d'arte, come ad esempio l'inizio del capitolo V:

Fa un sole su questi bricchi, un riverbero di grillaia e di tufi che mi ero dimenticato. Qui il caldo più che scendesse dal cielo esce da sotto – dalla terra, dal fondo tra le viti che sembra si sia mangiato ogni verde per andare tutto in tralcio. 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 di avere addosso¹¹.

E frequentemente si affaccia anche all'interno degli stessi, sempre a sottolineare momenti di particolare intensità emotiva, che sono poi generalmente legati alle tematiche del ricordo. Si può anzi dire che dal punto di vista stilistico le suggestioni provenienti dalla prosa d'arte costituiscano uno degli assi privilegiati della scrittura, cui si oppone – come a stabilire una sorta di polarità – l'artificio veristico del discorso indiretto libero, usato con parsimonia ma anche con una certa regolarità di occorrenze. Si veda ad esempio nel finale del capitolo XII:

¹⁰ ID., *Il mestiere di vivere* cit., p. 400.

¹¹ ID., *La luna e i falò* (1950), Torino 1968³, p. 22; da questa edizione sono tratte le citazioni nel testo, con la sola indicazione del numero di pagina.

Bisognava pentirci anche noi, purificarci, riparare – dar sepoltura cristiana a quei due giovani ignoti, barbaramente trucidati – fatti fuori, Dio sa, senza il conforto dei sacramenti – e riparare, pregare per loro, drizzare una barriera di cuori. Disse anche una parola in latino. Farla vedere ai senza patria, ai violenti, ai senza dio. Non credessero, che l'avversario fosse sconfitto. In troppi comuni d'Italia ostentava ancora la sua rossa bandiera [...]. (p. 52).

Prosa d'arte e verismo costituiscono i due limiti estremi entro cui si colloca una gamma stilistica assai variegata, evidentemente ispirata dalla necessità di fondere il registro lirico dell'evocazione memoriale con quello referenziale della narrazione aderente ai fatti; e in questo Pavese sembra tornare in un'area molto vicina al genere della «poesia-racconto», da lui teorizzato nel 1934 col saggio *Il mestiere di poeta*, uscito in appendice alla seconda edizione di *Lavorare stanca* (1943). Lì *I mari del Sud* veniva definito «un poemetto tra il psicologico e il cronistico»¹² con una scelta di termini che sembra perfettamente attagliarsi anche a *La luna e i falò*; un romanzo, quest'ultimo, che potrebbe infine nascere dal semplice rovesciamento di quella formula originaria: non più «poesia-racconto», bensì «racconto-poesia», o insomma poema in prosa che finalmente darebbe forma a quel «nuovo canzoniere» già presentito dall'autore nel 1940 e mai realizzato:

Questo nuovo canzoniere porterà in sé la sua luce quando sarà fatto, quando cioè dovrai negarlo. Ma due premesse risultano dal sin qui detto: 1) la sua costruzione sarà analoga a quella di ogni singolo pezzo poetico; 2) non sarà riassumibile in racconto naturalistico¹³.

Se si guarda al romanzo da tale punto di vista, ci si rende facilmente conto di come i due principi esposti nel 1940 (le due «degnità»¹⁴, secondo la definizione dello stesso Pavese) risultino in esso abbondantemente applicati: la macrostruttura sostanziata dal mito del Ritorno, e quindi risolta nella contrapposizione fra gli oggetti sempre uguali a se stessi perché fissati nella dimensione del ricordo e il mutato patrimonio psichico del soggetto che con essi si confronta, si riverbera con precisione nella microstruttura quasi di ogni capitolo, nella regolare alternanza di tempi verbali commentativi e narrativi, nella bipolarità di volta in volta rinnovata fra presente e passato; e d'altra parte l'intervento sempre «deformante» del soggetto, la forma del soliloquio che sottende costantemente l'esposizione dei fatti, impediscono di recepire quegli stessi fatti nella loro oggettività assoluta, e anzi impongono di mettere in conto una quota di fantasticheria soggettiva proveniente dall'autore, che nega a priori la possibilità di una lettura schiettamente naturalistica.

¹² ID., *Il mestiere di poeta*, in ID., *Lavorare stanca* (1943), Torino 1968², p. 127.

¹³ ID., *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, *ibid.*, p. 137.

¹⁴ *Ibid.* p. 138.

Del resto una conferma indiretta del legame intercorrente fra *La luna e i falò* e i progetti di *A proposito di certe poesie non ancora scritte* viene dall'accenno alla *Divina Commedia* contenuto nel saggio («Singole poesie e canzoniere non saranno un'autobiografia ma un giudizio. Come succede insomma nella *Divina Commedia* – (bisognava arrivarci) –, avvertendo che il tuo simbolo vorrà corrispondere non all'allegoria ma all'immagine dantesca»)¹⁵, che richiama molto da vicino quello contenuto nella lettera ai Ruata citata sopra (cfr. sezione 1, p. 632) e riferito per l'appunto alla genesi del romanzo.

A testimoniare la vicinanza di quest'ultimo al nucleo poetico-espressivo di *Lavorare stanca* basterebbe comunque la frequenza con cui ricorrono nell'opera sequenze prosastiche fortemente ritmate, con una scansione molto simile, quando non identica, a quella che caratterizza la versificazione della raccolta, basata su versi lunghi con quattro o cinque accenti a intervalli regolari ed *incipit* giambico o anapestico (ad esempio, quasi a caso: «ammazzavo il maiale e le donne eran tutte scappate» (p. 69), oppure: «Sono i giorni più belli dell'anno. Vendemmiare, sfogliare, torchiare non sono neanche lavori» (p. 91), o ancora: «Fu lui che parlò al sor Matteo e gli disse che doveva aggiustarmi», p. 73).

I caratteri fin qui descritti, che assimilano in definitiva la struttura del romanzo a quella di un poema-canzoniere in prosa suddiviso in canti sufficientemente omogenei e coincidenti coi capitoli, si attenuano nella parte finale (capitoli XX-XXXII), in cui compaiono blocchi narrativi più robusti e strutturati (le vicende delle tre sorelle proprietarie della fattoria della Mora, la follia omicida-suicida di Valino), estesi spesso a più capitoli e caratterizzati da un linguaggio meno venato di inserti lirici e di movenze da prosa d'arte. Si intensifica naturalmente in corrispondenza l'uso del discorso indiretto libero e del dialogo, che ridimensiona in modo deciso la presenza sulla pagina dell'io, e che spinge il romanzo verso una cifra più immediatamente realista. Ma l'aura poematica della prima parte finisce col propagarsi anche al resto, esercitando una sorta di attrazione retrograda che è un ulteriore motivo di originalità, e non ultimo, dell'opera.

3. Tematiche e contenuti.

Il romanzo si snoda secondo un intreccio piuttosto semplice: il protagonista-io narrante, soprannominato Anguilla, torna al suo paese delle Langhe all'indomani della Liberazione dopo molti anni trascorsi in America, e si dà a una sorta di pellegrinaggio nei luoghi della sua infanzia e adolescenza in compagnia di Nuto, l'a-

¹⁵ *Ibid.*

mico di un tempo, falegname e suonatore di danno. Trovatello, affidato dall'Ospedale di Alessandria a una poverissima famiglia di contadini in cambio di una piccola indennità mensile, Anguilla conosce molto presto la durezza e gli stenti del lavoro dei campi, e insieme entra in sospettosa dimestichezza con Irene e Silvia, le giovani figlie del Sor Matteo, proprietario della cascina della Mora, dove il ragazzo lavora. Tutte le vicende dell'infanzia e dell'adolescenza sono rievocate dal protagonista sotto forma di insistiti flash-back, mentre lui si confronta direttamente con la difficile realtà postbellica, ancora profondamente segnata dalle ferite della guerra civile, che si manifestano subito dopo il suo arrivo col ritrovamento dei cadaveri di due giovani fascisti uccisi dai partigiani e con la campagna anti-comunista scatenata per l'occasione dal parroco del paese.

Del presente fa parte anche Cinto, un ragazzetto storpio figlio di Valino, un fosco mezzadro che ora abita nella casetta di Gaminella dove Anguilla aveva trascorso l'infanzia («Il Valino non parlava con nessuno. Zappava, potava, legava, sputava, riparava; prendeva il manzo a calci in faccia, masticava la polenta, alzava gli occhi nel cortile, comandava con gli occhi. Le donne correvano, Cinto scappava. La sera poi [...] il Valino pigliava lui, pigliava la donna, pigliava chi gli capitava, sull'uscio, sulla scala del fienile, e gli menava staffilate con la cinghia» (pp. 65-66). Il protagonista prova immediatamente affetto per Cinto, e lo prende in qualche modo sotto la sua protezione, come rivivendo in lui la propria difficile iniziazione alla vita («Cos'avrei dato per vedere ancora il mondo con gli occhi di Cinto, ricominciare in Gaminella con 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. 78).

Il rapporto con Cinto, che fa da contraltare a quello con Nuto, scandisce le varie fasi del cammino di riappropriazione delle radici compiuto dal protagonista all'interno della civiltà contadina, coi suoi riti e con la sua cultura, di cui lo stesso Nuto è testimone e custode. L'importanza di quei riti e di quella cultura nell'equilibrio tematico del romanzo è ribadita dal fatto che ad essi si rifà direttamente anche il titolo:

Eppure, disse lui, non sapeva cos'era, se il calore o la vampa o che gli umori si svegliassero, fatto sta che tutti i coltivi dove sull'orlo si accendeva il falò davano un raccolto più succoso, più vivace.

– Questa è nuova, – dissi. – Allora credi anche nella luna?

– La luna, – disse Nuto, – bisogna crederci per forza. Prova a tagliare a luna piena un pino, te lo mangiano i vermi. Una tina la devi lavare quando la luna è giovane. Perfino gli innesti, se non si fanno ai primi giorni della luna, non attaccano.

Allora gli dissi che nel mondo ne avevo sentite di storie, ma le più grosse erano queste. Era inutile che trovasse tanto da dire sul governo e sui discorsi dei preti se poi credeva a queste superstizioni come i vecchi di sua nonna. E fu allora che Nuto calmo calmo mi disse che superstizione è soltanto quella che fa del male, e se uno adoperasse la luna e i falò per derubare i contadini e tenerli all'oscuro, allora sarebbe lui l'ignorante e bisognerebbe fucilarlo in piazza. (pp. 39-40).

Ma la ricerca delle radici è pur sempre quella di un «bastardo» del tutto ignaro di chi siano i suoi genitori e del suo reale luogo di nascita: una ricerca dunque per definizione delusiva, che non riesce mai a eliminare completamente un genetico spaesamento. La memoria stessa, solerte nel recuperare simbolicamente i «miti» infantili, non sa comunque restituire la pienezza esistenziale di cui quei miti si alimentavano: il presente è troppo oppressivo, troppo fresca e ancora urgente la minaccia della storia, perché ci si possa ritrovare intatti:

Di tutto quanto, della Mora, di quella vita di noialtri, 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 [...]. La prima cosa che dissi, sbarcando a Genova in mezzo alle case rotte dalla guerra, fu che ogni casa, ogni cortile, ogni terrazzo, è stato qualcosa per qualcuno e, più ancora che al danno materiale e ai morti, dispiace pensare a tanti anni vissuti, tante memorie, spariti così in una notte senza lasciate un segno. O no? Magari è meglio così, meglio che tutto se ne vada in un falò d'erbe secche e che la gente ricominci. (p. 103).

La memoria di Anguilla, tuttavia, è come costretta a esercitarsi dal richiamo dei luoghi e dei modi di vita che ad essi si legano; e a poco a poco prende forma sulla pagina, quasi un romanzo nel romanzo, la vicenda della famiglia proprietaria della Mora: le vicissitudini amorose di Silvia, che muore per un'emorragia conseguente a un aborto procurato, l'infelice destino matrimoniale di Irene, la breve vita di Santa, bellissima figlia di secondo letto del sor Matteo, la cui sorte si svelerà solo alla fine del romanzo. E come se l'aura di tragedia proiettata dal passato si comunicasse al presente, ecco che il flusso della memoria si interrompe bruscamente perché Cinto giunge terrorizzato ad annunciare un fatto orribile: il padre Valino ha ucciso la cognata-amante e la madre di lei, quindi ha dato fuoco alla casa e si è impiccato.

Affidato il ragazzetto a Nuto, Anguilla decide di ripartire; ma prima vuoi compiere un ultimo giro per quelle terre con l'amico, arrivando in cima alla collina sovrastante Gaminella, altro luogo mitico e mai attinto dell'infanzia; e qui Nuto, che fino a quel momento aveva eluso la curiosità dell'amico, gli rivela finalmente la verità sulla morte di Santa, di cui egli stesso è stato testimone: la ragazza aveva partecipato attivamente alla Resistenza, ma poi si era scoperto che era una spia dei fascisti e i partigiani l'avevano giustiziata:

La condussero fuori. Lei sulla porta si voltò, mi guardò e fece una smorfia come i bambini... Ma fuori cercò di scappare. Sentimmo un urlo, sentimmo correre, e una scarica di mitra che non finiva più. Uscimmo anche noi, era distesa in quell'erba davanti alle gaggie. (p. 131).

Il racconto della morte di Santa costituisce davvero l'epilogo del libro, e ripropone in chiave tutta diversa il tema dei falò. Dice Anguilla:

Guardai il muro, rotto, nero, della cascina, guardai in giro, e gli chiesi se Santa era sepolta lì.

– Non c'è caso che un giorno la trovino? hanno trovato quei due...

Nuto s'era seduto sul muretto e mi guardò coi suoi occhi testardi. Scosse il capo.

– No, Santa no, – disse, – non la trovano. Una donna come lei non si poteva coprirsi di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprì 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 un falò. (pp. 131-32).

Da rito propiziatorio di fertilità e di vita, il falò si è trasformato in segno di morte e di violenza ineluttabile. Il rogo della casa di Valino, come quello del cadavere di Santa, sembrano sancire il definitivo soccombere, di fronte alla storia e alla logica sopraffattrice dei rapporti di classe, dei valori della civiltà contadina. E con essi soccombono definitivamente anche i miti infantili di Pavese, anche quella zona franca del simbolo, protetta strenuamente finché è stato possibile, e ora tragicamente riconvertita in zona dell'annientamento, dell'impossibilità, della fine.

Alla luce della conclusione del romanzo si possono forse inquadrare con maggior precisione i filoni tematici che lo caratterizzano. Il mito del ritorno come compenso di un'originaria autoesclusione (escluso per la sua condizione di bastardo dalla comunità di affetti più elementare, quella della famiglia, Anguilla decidendo di emigrare taglia i ponti anche con la comunità sociale in cui faticosamente si è inserito) si brucia infine nella consapevolezza dell'inutilità di qualsiasi sforzo teso a recuperare radici ormai lacerate da una storia che il protagonista non ha potuto vivere, senza peraltro riuscire a integrarsi nell'altra storia cui ha scelto di partecipare: presente solo di scorcio, in appena tre capitoli su trentadue, la vita americana di Anguilla rimanda comunque immagini di solitudine e di incomprendimento («Era un paese troppo grande, non sarei mai arrivato in nessun posto. Non ero più quel giovanotto che con la squadra ferrovieri in Otto mesi ero arrivato in California. Molti paesi vuoi dire nessuno», p. 45), nelle quali lo stesso rapporto con la natura, così volontaristicamente perseguito nelle Langhe, è fonte di angoscia e di paura:

Più avanti nella notte una grossa cagnara mi svegliò di soprassalto. Sembrava che tutta la pianura fosse un campo di battaglia, o un cortile. C'era una luce rossastra, scesi fuori

intirizzito e scassato; tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura. Rimasi a guardarla per un pezzo. Mi fece davvero spavento . (p. 48).

Si riproduce insomma nel romanzo, ma col crisma della condanna definitiva, quella situazione di totale inappartenenza dell'individuo rispetto al mondo, che Pavese aveva già ampiamente lumeggiato nelle poesie di *Lavorare stanca*, identificandola nell'incapacità – allora tutta psichica – di vivere fino in fondo uno dei due poli metaforici (città o campagna) dominanti la raccolta (si veda, ad esempio, *Gente che non capisce*: «Gella è stufa di andare e venire, e tornare la sera | e non vivere né tra le case né in mezzo alle vigne»)¹⁶. Quell'inappartenenza si trasforma nella *Luna e i falò* da psichica in storica, o meglio si estende dalla psiche alla storia, inglobando anche la dolorosa esperienza autobiografica della non partecipazione alla Resistenza, vissuta dall'autore come una colpa, o come il segno di un'inferiorità. E i lampi di tragedia che si addensano nel finale sembrano voler ribadire tutta la drammaticità di una coscienza ormai ineludibile, di una condizione che, da problema che era, è divenuta destino.

L'elemento autobiografico è ovviamente decisivo nella configurazione tematica della raccolta: i luoghi descritti sono quelli dell'effettiva infanzia di Pavese, così come il personaggio di Nuto è direttamente ispirato a Pinolo Scaglione, un amico langarolo dello scrittore, che faceva appunto il falegname; e nella condizione di Anguilla si riflette chiaramente quella di Cesare, emigrato a Torino come il personaggio in America, e altrettanto incapace di riconoscere come propria una qualsiasi dimensione: una condizione che Pavese aveva precisamente individuato in se stesso fin dal 1940, quando definiva *Lavorare stanca*

l'avventura dell'adolescente che, orgoglioso della sua campagna, immagina consimile la città, ma vi trova la solitudine e vi rimedia col sesso e la passione che servono soltanto a sradicarlo e gettarlo lontano da campagna e città, in una più tragica solitudine che è la fine dell'adolescenza¹⁷.

Si tratta tuttavia di un autobiografismo decisamente «lirico», in cui l'aderenza ai fatti è condizionata e deformata da una parte dai nodi psichici non sciolti che lo contraddistinguono, dall'altra dalla necessità profondamente avvertita dall'autore, anch'essa di ordine squisitamente psichico, di conferire al proprio vissuto un valore esemplare per quei che riguarda la condizione intellettuale novecentesca. Per il primo aspetto molto significativa appare la sotterranea ma effusiva sensualità che si avverte nelle pieghe dell'intreccio: il problematico rapporto dell'autore

¹⁶ ID., *Lavorare stanca* cit., p. 55.

¹⁷ ID., *A proposito di certe poesie non ancora scritte* cit., p. 136.

col sesso si riverbera ad esempio nel desiderio concepito da Anguilla nei confronti di Silvia, un desiderio quasi inconfessato anche a se stesso e destinato perciò per sua natura a restare inappagato, e insieme nella posizione di passivo spettatore che il protagonista assume naturalmente di fronte alle vicende erotiche degli altri, come autoescludendosi da un universo che lo attrae e lo spaventa:

Io cercavo di cogliere sulla faccia di Silvia i segni di quel che faceva con Matteo. Quel settembre quando ci mettemmo a vendemmiare, vennero come negli anni passati sia lei che Irene nella vigna bianca, e io la guardavo accovacciata sotto le viti, le guardavo le mani che cercavano i grappoli, le guardavo la piega dei fianchi, la vita, i capelli negli occhi, e quando scendeva il sentiero guardavo il passo, il sobbalzo, lo scatto della testa – la conoscevo tutta quanta, dai capelli alle unghie dei piedi, eppure mai che potessi dire «Ecco, è cambiata, c'è passato Matteo». Era la stessa – era Silvia. (pp. 101-2).

E d'altra parte la stessa attrazione e lo stesso spavento vengono manifestati da Anguilla nei riguardi del mondo contadino delle Langhe, dominato da istinti elementari e primordiali, fra i quali quello sessuale naturalmente primeggia. L'allusione di Nuto a eventuali atti di necrofilia sul cadavere di Santa («Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi», p. 131) è l'espressione più inquietante di una ferinità che si incarna pienamente nel personaggio di Valino, e che nei suoi aspetti più legati al sesso domina proprio la poesia che Pavese dichiarava essere in qualche modo all'origine della *Luna e i falò*, vale a dire il Dio-caprone (cfr. sezione I, p. 632). Ed è significativo che in tale poesia, ispirata dai «verdi misteri» della campagna, alla sessualità panica che la pervade («[...] Ragazze in calore dentro i boschi ci vengono sole, di notte, | e il caprone, se belano stese nell'erba, le corre a trovare. | Ma, che spunti la luna: si drizza e le sventra. | E le cagne, che abbaiano sotto la luna, | è perché hanno sentito il caprone che salta | sulle cime dei colli e annusano l'odore del sangue»)¹⁸ si accompagni un esplicito riferimento tanto alla luna come regolatrice dei lavori agricoli, quanto ai falò accesi ai bordi dei campi per renderli più fertili («Riempion donne, i villani, e faticano senza rispetto. | Vanno in giro di giorno e di notte e non hanno paura | di zappare anche sotto la luna o di accendere un fuoco | di gramigne nel buio. Per questo, la terra | è così bella verde e, zappata, ha il colore, | sotto l'alba, dei volti bruciati»)¹⁹. Non è perciò arbitrario ritenere che, vista la delineazione così precisa delle coordinate del futuro romanzo, proprio quella sessualità panica e irrefrenabile sia in esso uno dei contenuti «forti» dell'immaginario dell'autore, poi variamente attenuato, dislocato, travestito o represso sulla pagina.

¹⁸ ID., *Lavorare stanca* cit., p. 17.

¹⁹ *Ibid.*

Per quanto riguarda invece il secondo degli aspetti cui si accennava sopra, ossia quello concernente l'esemplarità intellettuale del vissuto, è evidentemente il rapporto con la guerra partigiana il nodo più significativo: divenuto adulto nella solitudine americana, lontano dalle ideologie al calor bianco della cospirazione antifascista e della lotta di liberazione, Anguilla resta comunque straniero alla situazione che ritrova in Italia, e soprattutto al patrimonio di sacrificio e di solidarietà che nel frattempo si è accumulato nelle classi subalterne e di cui Nuto è l'espressione più attendibile. Il suo affetto per Cinto, ragazzino storpio e diseredato, è in fondo la proiezione narcisistica del «bastardo» che si imbatte in un altro se stesso, in un altro essere solo al mondo forse destinato a perpetuare il destino di solitudine che è stato già il suo. Ed è quella solitudine, ancora una volta quella radicale inappartenenza, la marca specifica dell'intellettuale novecentesco che Pavese sembra voler opporre, o meglio *do ver* opporre per condanna storica, a qualsiasi fede comunitaria, qualsiasi sole dell'avvenire ingenuamente atteso come si attende che torni la luna nuova, o che la lenta combustione dei falò trasmetta alla terra le sue linfe misteriose.

4. Modelli e fonti.

Le allusioni di Pavese alla *Divina Commedia*, più volte qui ricordate, potrebbero costituire qualcosa di più di una semplice battuta, e additare invece un modello strutturale consapevolmente perseguito nella stesura del romanzo. E intanto significativo il numero dei capitoli in cui *La luna e i falò* è suddiviso: trentadue, appena uno in meno della misura standard della cantica dantesca, quasi a voler insieme indicare e appena dissimulare un'analogia; e come i canti della *Commedia*, così anche i capitoli del romanzo hanno tutti più o meno la stessa lunghezza: una lunghezza comunque molto ridotta rispetto quella fissata dalla tradizione del genere, proprio come i canti del poema dantesco risultano assai più brevi di quelli dell'*Eneide* virgiliana.

Anche nel rapporto fra Nuto e Anguilla (la guida «sapiente» ma non onnisciente che accompagna in una peregrinazione di conoscenza e riconoscimento il protagonista smarrito e confuso) sembra riverberarsi in modo non superficiale quello fra Virgilio e Dante nel poema; e una traccia della struttura della *Commedia* può cogliersi anche nello schema degli «incontri» compiuti da Anguilla, con o senza il suo compagno, con personaggi che appaiono, rendono edotto il lettore sulla loro condizione e poi scompaiono: incontri che acquistano comunque uno statuto simbolico, in quanto rivelatori di una situazione psichica o storica emblematica (come ad esempio quello con il Cavaliere; o quello con Rosanne, avvenuto in America, ma poi rivissuto in chiave davvero epifanica).

Un eventuale modello dantesco sarebbe del resto perfettamente confacente a una scelta strutturale come quella della *Luna e i falò*, che si muove in direzione certo più poematica che romanzesca; e da questo punto di vista, considerando anche le forti componenti autobiografiche, non si può non ipotizzare nell'autore, a livello di tecnica compositiva, il ricordò del «frammento» di primo Novecento: la frequente mancanza di nessi fra un capitolo e l'altro, l'altrettanto frequente intrusione di un registro lirico discreto e controllato (ma non per questo meno sensibile), persino certe accentuazioni espressionistiche dei tratti descrittivi di un paesaggio o di un personaggio, sembrano rinviare direttamente agli esperimenti del *Mio Carso* di Slataper o di *Ragazzo di Jahier*, rivelando un'ineludibile tendenza, nell'ossatura dell'opera, a movenze da poema in prosa.

Le parti più corposamente narrative paiono invece dipendere per molti versi dalle strutture del «romanzo familiare» di matrice realista (ad esempio il Dickens di *Dombey e figlio*) e verista (la dissipazione della famiglia del sor Matteo come quella dei Malavoglia, o degli Uzeda): una matrice confermata anche dal largo uso del discorso indiretto e indiretto libero a danno del dialogo, che è invece molto più massicciamente presente nelle altre opere narrative di Pavese.

Proprio il minor ricorso alla tecnica dialogica dimostra per *La luna e i falò* una più ridotta influenza della narrativa statunitense, almeno dal punto di vista dell'utilizzazione del discorso diretto in senso marcatamente mimetico rispetto al «parlato» della realtà; mentre continuano evidentemente ad agire le fonti che avevano disegnato nell'immaginario di Pavese i profili dell'universo rurale estensibili all'intera sua produzione: Sherwood Anderson e William Faulkner da una parte, ma dall'altra anche le *Georgiche* e D'Annunzio, come si evince da una nota del *Mestiere di vivere*, datata 3 giugno 1943: «La tua classicità: le Georgiche, D'Annunzio, la collina del Pino. Qui si è innestata l'America come linguaggio rustico-universale (Anderson, *An Ohio pagan*), e la barriera (il *Campo di grano*) che è riscontro di città e campagna»²⁰.

Particolarmente significative nel caso della *Luna e i falò*, opera come si è detto consapevolmente «finale», sono le fonti interne alla produzione di Pavese, visti i legami di coerenza e continuità che il ritornare di episodi e situazioni da un'opera all'altra può istituire. Si è già accennato varie volte alla dipendenza del romanzo da *Lavorare stanca* e in particolare dai *Mari del Sud* e dal *Dio-caprone*. Ma certo non si può trascurare, dal punto di vista degli antecedenti, la galleria di personaggi e miti rurali offerta da *Feria d'agosto*: nel racconto *Il mare*, ad esempio, il contadino Candido suona il clarino come Nuto, e viene descritto l'incendio di

²⁰ ID., *Il mestiere di vivere cit.*, p. 254.

una cascina in termini molto simili a quelli usati per il rogo della casa di Valino; un altro rogo successivo a un assassinio lo troviamo nel racconto *Le feste*, mentre nella *Langa* si narra in prima persona la storia, peraltro brevissima, di un emigrato originario delle Langhe, che fa fortuna all'estero e dopo molti anni ritorna ai suoi luoghi nati (i toni dell'io narrante sono molto vicini a quelli di Anguilla: «Un bel giorno tornai a casa e rivisitai le mie colline. Dei miei non c'era più nessuno, ma le piante e le case restavano, e anche qualche faccia nota»)²¹; e la situazione d'apertura del racconto *Il nome*, sempre in *Feria d'agosto*, col ragazzetto malmemato dal padre e richiamato dalla madre alla finestra («Questo Pale – lungo lungo, con una bocca da cavallo – quando suo padre gliene dava un fracco scappava da casa e mancava per due o tre giorni; sicché, quando ricompariva, il padre era già in agguato con la cinghia e tornava a spellarlo, e lui scappava un'altra volta e sua madre lo chiamava a gran voce, maledicendolo, da quella finestra scrostata che guardava sui prati»)²², richiama molto da vicino i rapporti fra Cinto e suo padre Valino. Lo stesso personaggio di Valino, infine, trova un sicuro antecedente, quanto a bestialità e violenza, nel Talino di *Paesi tuoi*.

5. Il realismo come dovere.

In un testo destinato alla radio, in cui Pavese rispondeva per iscritto ad alcune domande di Leone Piccioni e che, vista la data del manoscritto (12 giugno 1950), è presumibilmente l'ultima riflessione sulla propria opera compiuta dallo scrittore prima del suicidio, si legge:

Quando Pavese comincia un racconto, una favola, un libro, non gli accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ha in mente è quasi sempre un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere. Il suo compito sta nell'afferrare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in simboli di una data realtà. Ciò gli riesce, beninteso, secondo il grado di concretezza, sensoriale, dialogica, umana, che porta nella sua elaborazione. Nasce di qua il fatto, non mai abbastanza notato, che Pavese non si cura di «creare dei personaggi». I personaggi sono per lui un mezzo, non un fine. I personaggi gli servono semplicemente a costruire delle favole intellettuali il cui tema è il ritmo di ciò che accade²³.

L'obiettivo della dichiarazione è evidentemente una presa di distanza non solo dal neorealismo, ma anche da ogni possibile tentativo di inquadrare la produ-

²¹ ID., *Pena d'agosto* cit., p. 27.

²² *Ibid.*, p. 9.

²³ ID., *Intervista alla radio*, in ID., *Saggi letterari* (1951), Torino 1968, p. 266.

zione di Pavese in una dorsale genericamente realista. In altri termini l'autore cerca strenuamente, fino alla fine, di accreditare le proprie operazioni letterarie come sostanzialmente simboliche, rifiutando la categoria del «tipico» (gli ambienti «socialmente determinati», la costruzione di personaggi rappresentativi a tutto tondo, il possesso di una «tesi» come interpretazione globale del reale) che è invece alla base di qualsiasi forma di realismo artistico. E pur vero tuttavia che le «favole intellettuali» cui Pavese ambisce sono da lui ritenute tanto più efficaci quanto più dotate di «concretezza sensoriale, dialogica, umana»: quanto più innervate, vale a dire, di caratteri espressivi di taglio indiscutibilmente realista. Escluso dalle intenzioni generative, il realismo si riaffaccia insomma nel momento dell'«elaborazione» dell'opera, obbedendo a un'esigenza che si direbbe principalmente etica.

Del resto che il rapporto dello scrittore con la realtà fosse ritenuto da Pavese né più né meno che un dovere etico e ideologico risulta chiaro da un saggio del 1947, *Il comunismo e gli intellettuali*, nel quale viene detto fra l'altro che

per uno scrittore, per un («operaio della fantasia», che dieci volte in un giorno corre il rischio di credere che tutta la vita sia quella dei libri, dei suoi libri, è necessaria una cura continua di scossoni, di prossimi, di concreta realtà [...]. Nulla che valga può uscirci dalla penna e dalle mani se non per attrito, per urto con le cose e con gli uomini. Libero è soltanto chi si inserisce nella realtà e la trasforma, non chi procede tra le nuvole²⁴.

E tuttavia appena un anno prima aveva pubblicato su «Rinascita» l'articolo *Di una nuova letteratura*, in cui riconosceva esplicitamente la naturalità dell'isolamento per poter espletare il «lavoro della fantasia intelligente, diretto a sondare ed esprimere la realtà»²⁵. «Lo sforzo di auscultazione che esercitiamo su di noi – riconosceva – tende a spezzare molti ponti con l'esterno e farci perdere il gusto dello scambio, della convivenza, della cordiale umanità»²⁶. Eppure l'atteggiamento opposto, quello per cui «all'intellettuale, e specie al narratore, tocca rompere l'isolamento, prender parte alla vita attiva, trattare il reale»²⁷ continuava a venir considerato «una teoria»: «ma, appunto, è una teoria. E un dovere che ci si impone «per necessità storica». E nessuno fa all'amore per teoria o per dovere»²⁸.

Evidentemente è a questo complesso nodo di problemi, irto di contraddizioni e costrizioni, e generato dalla necessità di dover comporre sulla pagina un dissidio insanabile fra tendenza letteraria e tendenza ideologica, che *La luna e i falò*

²⁴ ID., *Il comunismo e gli intellettuali* (1946), *ibid.*, p. 218.

²⁵ ID., *Di una nuova letteratura* (1946), *ibid.*, p. 218.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

era dall'autore delegato a fornire una risposta definitiva. E non c'è dubbio che, in sede di valutazione critica, l'importanza degli esiti del romanzo sia legata più alle componenti «frammentistiche» che non ai soprassalti realistici: i quali possono anche costituire un richiamo, appunto, alla «concretezza», e quindi equilibrare quel tanto di astratto solipsismo legato all'evocazione e alla ricerca di sé; ma in essi si avverte comunque la «maniera», il recupero un po' scolastico del modulo verista, come si trattasse di un compito scrupolosamente eseguito per ottemperare a un imperativo esterno, a un dovere storico. Mentre quando dà libero corso ai propri «miti» e al proprio immaginario simbolico, quando fonde intelletto e fantasia senza alcuno scrupolo di tipicità o rappresentatività, e torna così nel prediletto alveo della poesia-racconto, Pavese costruisce senza sforzo un organismo prosastico di grande originalità e potenza espressiva.

In tale costruzione un ruolo certo fondamentale è giocato dal linguaggio prescelto: in un impianto stilistico tendenzialmente paratattico si dispone un lessico fortemente influenzato dal «parlato» piemontese, ricco di espressioni gergali e di prestiti dialettali che spesso dislocano gli equilibri grammaticali e sintattici verso un andamento franto e dissonante: il recupero forse involontario dell'espressionismo frammentista rivela tuttavia una marca affatto originale e innovativa nel rapporto di stampo «antropologico» che si determina fra lingua e dialetto, a livello sia lessicale che di costrutti. Pavese non opera mimeticamente nei confronti del parlato contadino, trasferendone i caratteri magari nei dialoghi, o nel ricorrere di qualche espressione proverbiale; è invece l'intera lingua del romanzo a plasmarsi su quei caratteri, ad accoglierne le formule come componenti certe e definitive di una compagine linguistica altrettanto definitiva.

L'etnografia cui Pavese tendeva, il suo costante interesse antropologico per la cultura contadina, si ancorava in fondo all'obiettivo di conseguire per loro tramite un nuovo linguaggio, un «nuovo “volgare”» letterario, secondo la definizione di Gian Luigi Beccaria²⁹, che sapesse essere insieme «materiale e simbolico»³⁰ come quello che la letteratura americana era stata costretta a inventare giorno per giorno, guidata dall'«aspirazione severa e già antica di un secolo a costringere senza residui la vita quotidiana nella parola»³¹.

Ma se per gli americani la realtà del mondo era per definizione tutta nuova, se i miti cui dar voce erano per loro natura i miti della modernità trionfante, per Pavese si trattava invece di recuperare e tradurre in linguaggio un repertorio simbolico antichissimo e ormai completamente metaforizzato nella «vita quotidiana»

²⁹ G. L. BECCARIA, *Il lessico, ovvero la "questione della lingua" in Cesare Pavese*, in «Sigma», I (1964), 3-4, p. 89.

³⁰ C. PAVESE, *Ieri e oggi* (1947), in ID., *Saggi letterari* cit., p. 174.

³¹ *Ibid.*

delle Langhe. Per «costringerla senza residui [...] nella parola», quella «vita quotidiana» andava disseppellita e riesumata nella sua capacità significativa originaria, nel suo alfabeto dimenticato di cui labili ma consistenti tracce erano rimaste nell'età attuale.

Resuscitare quella vita, riviverla pienamente in chiave mitica e simbolica, significava in definitiva per Pavese resuscitare quel se stesso finalmente adulto, non più sepolto nel limbo di un'eterna adolescenza, di un'eterna inappartenenza: un Nuto che aveva visto l'America. E questa, probabilmente, la sfida estrema che sostanzia *La luna e i falò*: una sfida tragicamente perduta in un albergo torinese, eppure combattuta sulla pagina fino in fondo, fino a lasciarci una delle più alte testimonianze di disagio intellettuale e di dolorosa eticità culturale che la letteratura del dopoguerra abbia prodotto. Una testimonianza che inaugura senza appello, ormai possiamo dirlo, il volo cieco del secondo Novecento.

6. Nota bibliografica.

Le opere complete di Cesare Pavese sono state pubblicate da Einaudi nel 1968. Si tratta di quattordici volumi dei quali gli ultimi due, dedicati rispettivamente ai *Racconti* e alle *Lettere* sono sdoppiati in due tomi. Sempre da Einaudi è in corso di realizzazione l'edizione critica di tutti gli scritti di Pavese, della quale è finora uscito soltanto *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglieminetti e L. Nay, Torino 1990.

La prima edizione de *La luna e i falò*, romanzo che costituisce il nono volume delle opere complete del 1968, uscì nella collana einaudiana dei «Coralli» nel 1950. Nel 1971 è comparso in nuova veste grafica nei «Nuovi Coralli», e in tale collana ha conosciuto ventidue edizioni, inclusa la più recente, del 1995.

L'unico repertorio bibliografico esistente della critica su Pavese è la *Bibliografia su Cesare Pavese*, a cura di V. T. Dancenko, in «Accademie e Biblioteche d'Italia», XLIII (1975), 5-6, pp. 402-48, e XLIV (1976), I, pp. 52-85.

Per la storia della critica pavesiana si vedano: M. PONZI, *La critica e Pavese*, Bologna 1977; G. VENTURI, *Cesare Pavese*, in *I classici italiani nella storia della critica*, III, Firenze 1977, pp. 628-93; ID., *Pavese per gli anni ottanta*, in AA.VV., *Cesare Pavese oggi*, San Salvatore Monferrato 1989, pp. 207-15.

Sulla biografia di Pavese: D. LAJOLO, *Il «vizio assurdo». Storia di Cesare Pavese*, Milano 1960; B. ALTEROCCA, *Pavese dopo un quarto di secolo*, Torino 1975; E. ROMEO, *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone* (1935-1936), Cosenza 1986.

Fra gli studi critici sull'intera opera di Pavese, nei quali trova generalmente ampio spazio *La luna e i falò*, sono da segnalare: D. FERNANDEZ, *Le roman ita-*

lien et la crise de la conscience moderne, 1958 (trad. it. *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano 1969); F. MOLLIA, *Cesare Pavese. Saggio su tutte le opere*, Padova 1960; L. MONDO, *Cesare Pavese*, Milano 1961; D. FERNANDEZ, *L'è-chec de Pavese*, Paris 1967; A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Firenze 1967; F. JESI, *Letteratura e mito*, Torino 1968; V. STELLA, *L'elegia tragica di Cesare Pavese*, Ravenna 1969; G. VENTURI, *Pavese*, Firenze 1969; E. GIOANOLA, *Cesare Pavese, la poetica dell'essere*, Milano 1971; P. LORENZI DAVITTI, *Pavese e la cultura americana fra mito e razionalità*, Messina-Firenze 1975; M. GUGLIELMINETTI e G. ZACCARIA, *Cesare Pavese*, Firenze 1976 (2a edizione aggiornata 1982); A. M. MUTTERLE, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Torino 1977; S. PAUTASSO, *Guida a Pavese*, Milano 1980; A. MUSUMECI, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Pavese*, Ravenna 1980; G. PAMPALONI, *Trent'anni con Cesare Pavese*, Milano 1981; A. D. THOMPSON, *Cesare Pavese. A Study of the Major Novels and Poems*, Cambridge 1982; G. ROSOWSKY, *Pavese lettore di Freud*, Palermo 1989; M. DE LAS NIEVES MUNIZ MUNIZ, *Introduzione a Pavese*, Bari 1992.

Da ricordare anche i seguenti numeri monografici di riviste e atti di convegni: «Sigma», I (1964), n. 3-4; *Pavese continua*, in «Il Ponte», n. 5 (1969); *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*, a cura del Centro Studi Cesare Pavese, Santo Stefano Belbo 1982; *Cesare Pavese oggi*, a cura di G. Ioli, San Salvatore Monferrato 1989.

Per quanto riguarda infine i contributi specifici su *La luna e i falò*, oltre al volume di G. FINZI, *Come leggere «La luna e i falò» di Cesare Pavese*, Milano 1976, sono da segnalare: I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, in «Revue des Etudes Italiennes», n. 2 (1966), pp. 107-10; E. GIOANOLA, *L'essere e la morte ne «La luna e i falò»*, in «Sigma», n. 22 (1969), pp. 51-66; A. D. THOMPSON, *Slow rotation suggesting permanence: History, symbol and myth in Pavese's last novel*, in «Italian Studies», XXXIV (1979), pp. 105-21; U. MUSARRA-SCHROEDER, *La crisi della ricerca del passato in «La luna e i falò»*, in ID., *Narciso allo specchio*, Roma 1988, pp. 157-66.