

# Verso una semiotica del paesaggio

di Amedeo Trezza

*...una delle ragioni d'essere della semiotica consiste nel chiamare in causa nuovi campi d'indagine del mondo e nell'aiutarli a costituirsi in discipline autonome nel quadro generale di un'antropologia...*  
(Greimas: 1996, 33)

## 0. Introduzione

Il lavoro che qui si offre alla lettura propone un tentativo di indagine in un ambito 'applicativo' della semiotica finora non molto battuto se non addirittura, per molti versi, inedito. Si chiarisce sin da subito che per 'paesaggio' s'intenderà quell'esperienza cognitiva e percettiva dell'ambiente esterno (un territorio abitato dall'uomo), prim'ancora che qualsivoglia altra sua interpretazione ad opera di in un sistema di segni 'altro' ne abbia già reso conto in un 'altrove' più o meno prossimo.

## 1. Il paesaggio come testo

Affrontare il tema del paesaggio dal punto di vista semiotico (per non dire addirittura linguistico) significa avere ben presente come al medesimo tempo si tenti di esplorare le possibilità epistemologiche di queste discipline proponendo una nozione operativa quanto mai avanzata e allargata di *testualità* – in linea con i più recenti esiti della semiotica contemporanea europea post-strutturalista e post-greimasiana – che faccia ritorno, paradossalmente, alle stesse fondamenta istitutive del discorso semiotico intorno alla nozione di *segnicità*, attraverso una ricognizione dei confini che separano (e identificano) l'umano dal non-umano, l'intenzionale dall'inintenzionale, il segno dall'evento, la cultura dalla natura.

Sarà anzitutto a partire dall'interrogazione su questi temi di fondo che prenderà avvio la nostra incursione speculativa volta a intravedere all'orizzonte la possibilità dell'istituzione di una *semiotica del paesaggio*, intesa come strategia d'indagine a carattere semiotico-testuale, funzionale tanto all'agire dell'uomo quanto alla sua facoltà simbolico-rappresentativa del mondo in cui egli stesso abita e vive.

Prima di addentrarci nello specifico della nostra discussione, non possiamo non ricondurci ad un orizzonte metodologico proprio di una *semiotica testuale* che risulta essere una branca autonoma della semiotica teorica, nel senso che non è la controparte sperimentale e verificazionale di quest'ultima ma una disciplina autonoma, a carattere anche sociologico e antropologico, che produce un sapere che ha la caratteristica di doversi sempre confrontare e rapportare ai testi perché è a partire da essi che si elabora, ed eventualmente si riconfigura, la teoria.

La nozione qui proposta di *testo* non si riduce a un insieme disomogeneo di segni linguistici (o di altro genere), slegati e autonomi l'uno dall'altro, ma comprende

qualsiasi porzione di realtà significativa, afferente dunque al piano dell'Espressione, veicolante una porzione più o meno vasta di Contenuto, a prescindere dalla natura della materia segnica:

Il concetto di 'testo' viene usato in senso specificamente semiotico; [...] esso non è applicato soltanto ai messaggi in lingua naturale, ma anche a qualsiasi veicolo di un significato globale ('testuale'), sia esso un rito, un'opera d'arte figurativa, oppure una composizione musicale (Lotman: 2006, 114).

Un testo, dunque, non coincide affatto soltanto col testo scritto ma sarà qui da intendersi nel senso più largo possibile, in sintonia con l'assunto greimasiano di una *semiotica del mondo naturale*<sup>1</sup>:

'Testo' sta qui per *ogni porzione del mondo sensibile sulla quale decidiamo di esercitare la nostra attività interpretativa*. In un certo senso, tutto il mondo fisico è un grande testo da interpretare (Volli: 2000, 135).

Nella realtà non abbiamo mai a che fare con segni singoli ma sempre con porzioni di contenuto più o meno vaste, organizzate secondo una pratica semiosica a carattere testuale. Così, se un *singolo segno* può essere la condensazione semiotica di una nebulosa di contenuto, una *porzione testuale* potrà risultare dall'espansione di una porzione minima di contenuto, semiotizzata originariamente attraverso un singolo segno.

Il rapporto però tra segno e testo è stato variamente interpretato nel corso della teoria semiotica del Novecento. Dapprima derivato per filiazione genetica dalla nozione classica (saussuriana) di 'segno', esso ha in seguito acquistato progressivamente una sua autonomia e una sua specifica fattura:

Testo come segno globale, testo come successione di segni. Il secondo caso, come è ben noto dall'esperienza dello studio linguistico del testo, è talvolta considerato l'unico possibile. Tuttavia, nel modello generale della cultura è essenziale anche l'altro tipo di testo, in cui il concetto di testo non compare come secondario, derivato da quello di sequenza di segni, bensì come primario. Un testo di questo tipo non è discreto e non si scompone in segni. Esso costituisce un tutto e non si articola in segni separati, bensì in tratti distintivi. [...] L'orientamento verso tali modelli discreti dei linguaggi formali [...] è tipico della linguistica della prima metà del nostro secolo, mentre nella teoria semiotica contemporanea esso lascia il posto a un'attenzione al testo continuo, inteso come dato originario [...] (Lotman: 2006, 115-116).

È così che, oltre alla scuola di pensiero post-strutturalista, un notevole contributo all'affermazione di una nozione allargata di 'testo' proviene proprio da alcuni esiti contemporanei della semiotica di marca greimasiana che allargano la prospettiva semiotica in senso culturologico. L'ispiratore della scuola di Tartu, J. Lotman, fortemente impegnato, nella sua principale opera, a individuare e descrivere i limiti concettuali ed operativi del macrotesto di quella che egli stesso chiama *semiosfera*, ci presenta la natura di un testo in termini fortemente dinamici:

---

<sup>1</sup> Il riferimento è al primo Capitolo in Greimas: 1974.

Per cominciare a funzionare, la coscienza ha bisogno della coscienza, il testo del testo, la cultura della cultura. [...] Entrando nel campo strutturale di senso di un altro testo, il testo esterno si trasforma, formando un messaggio nuovo. [...] A trasformarsi non è solo questo testo. Cambia infatti tutta la situazione semiotica all'interno del mondo testuale nel quale esso viene inserito (Lotman: 1985, 255).

Quanto invece al rapporto tra testualità e cultura, J. Lotman, poco oltre, si spinge fino a riconoscere la natura *testuale* della cultura:

La cultura nel suo insieme può essere considerata un testo. È tuttavia estremamente importante sottolineare che si tratta di un testo costruito in modo complesso, diviso in una gerarchia di 'testi nei testi' e capace di fornire intrecci complessi (Lotman: 1985, 265).

Partendo così dalla nozione 'allargata' di testo secondo cui ogni porzione della realtà resa significativa veicola una porzione altrettanto vasta di contenuto – all'interno di una dinamica inferenziale in cui il processo d'interpretazione, seppur orientato dall'istanza del mittente, è il vero protagonista della semiosi – si tenta di proporre qui un 'nuovo' modo di concepire un testo, quello secondo cui anche (e soprattutto) un *paesaggio* può essere considerato come un testo, tanto autonomo quanto compiuto (ma pure tanto incompiuto quanto bisognoso di ulteriori 'compimenti').

Ci troveremo così di fronte ad un vero e proprio 'testo paesaggistico', laddove con questa formula s'intenderà quella porzione dell'Espressione – ad opera della messa in *forma* di una particolare *materia* di natura visivo-ambientale – che veicola, del tutto analogamente alla materia della *langue* di un sistema semiotico acustico-vocale e attraverso la sua articolazione che per tanti versi può essere analizzabile in termini morfo-sintattici, una porzione del Contenuto, la cui natura, pure, non sarà necessariamente linguistico-concettuale ma verrà orientandosi, interdisciplinarmente, in tutti quei settori del sapere che interverranno nella definizione di un territorio assunto come paesaggio.

Parlare di paesaggio in termini semiotici vorrà dire anzitutto avere la consapevolezza che la stessa nozione di 'paesaggio' sarà da intendersi come l'*effetto* dell'interazione tra l'uomo (il suo agire nel mondo, in quanto lo abita) e il territorio (lo spazio oggettivo geograficamente inteso, sia pure attraverso 'prelievi' della spazialità a fini interamente umani). L'attività dell'uomo lascia dei segni in natura, delle tracce, delle orme, che diventano i segni iscritti dall'uomo nel mondo e che lo mutano, appunto, in *paesaggio*. Questi segni sono testimonianze di eventi che si fanno forme significanti. Il paesaggio viene così in prima battuta a configurarsi come un *sistema di segni prodotto dall'uomo*. Poiché l'uomo, agendo sulla natura (territorio) più o meno consapevolmente e intenzionalmente, produce un'attività segnica, un territorio così marcato dall'uomo comunica a qualcun altro degli umani quei segni che egli stesso vi ha iscritto. Una *semiotica del paesaggio* si presenta dunque come una disciplina d'ispirazione antropologica che ha come oggetto d'indagine una porzione testuale – un paesaggio – inteso come un *sistema di segni* di natura più o meno antropica e, comunque, risultante da un insieme organico tanto di quei segni reperibili in natura ancor privi dell'intervento materiale dell'uomo quanto di quelli più palesemente risultanti da attività umane.

Se dunque la *generazione del paesaggio* come evento semiotico scaturisce dall'originaria attività interpretativa umana dei segni naturali preesistenti in natura e dei segni più o meno intenzionalmente prodotti dall'uomo nel corso della sua esistenza, essa trova il suo pieno compimento in virtù della stessa natura semiotica del paesaggio, che lo prefigura con un macro-testo comprendente sistemi di segni interrelati tra loro. Il meccanismo di *generazione di senso* che regola il sistema semiotico del paesaggio si regge proprio sulla sua natura intrinsecamente testuale nel quale trovano accordo ed espressione tra loro sistemi di segni di vario livello e di varia natura, la cui tessitura, sullo sfondo della realtà territoriale abitata dall'uomo, assume i contorni del paesaggio.

In questi termini una semiotica del paesaggio non può che essere una *semiotica testuale del paesaggio*, in cui la componente interdisciplinare (sociologica, antropologica, architettonica, geografica, storica, botanica, geologica, mineralogica, urbanistica) non soltanto giocherà un ruolo importante, quanto permetterà soprattutto di giungere alla consapevolezza del fatto che non si potrà più parlare di singoli segni (naturali o artificiali che siano) come elementi primi di questa semiotica ma che bisognerà ragionare esclusivamente in termini di *testi* e di porzioni testuali significanti, riconoscendoli come il vero ed unico livello generatore di significazione.

Le pagine presentate in questa occasione intendono esplorare la possibilità di un dialogo a più voci intorno al tema del *paesaggio*, a partire da un orizzonte di studio, laddove per 'semiotica' non si dovrà più intendere quella disciplina dalle pretese scientifiche e logocentriche spesa soltanto nell'individuazione di leggi e codici, bensì quella *attività interpretativa* che, articolandosi nelle reti dei significati intessuti dall'uomo stesso, e in una prospettiva dunque socio-antropologica, si muove proprio verso di esso nel tentativo di dare il suo contributo ad una scienza dell'uomo, del suo relazionarsi con i suoi simili e con lo spazio che lo contiene.

In altri termini, non si tratta solo di applicare la proprietà transitiva tra le rappresentazioni del paesaggio e il paesaggio *in sé*, poiché un paesaggio *in sé* non esiste (mentre può esistere un territorio *in sé*), essendo il paesaggio un *testo* prodotto dall'uomo e per l'uomo e frutto esclusivo di un'attività semiotica che ogni volta lo istituisce nel momento in cui lo produce attraverso il punto di vista che *legge* e *interpreta* un territorio dato.

Limitando in questa sede le potenziali performances semio-interpretative di un paesaggio inteso come testo al terreno, già di per sé così impegnativo e vasto, della letteratura, ci approntiamo, dunque, all'esplorazione di alcune rappresentazioni *scritte* del paesaggio, ovvero al rapporto tra la letteratura e il paesaggio, cioè all'emergenza di quest'ultimo attraverso alcune sue formulazioni letterarie ed allo 'effetto di ritorno' che proprio un paesaggio può *generare* in un testo letterario.

## 2. Dal *testo paesaggistico* al *paesaggio testuale*: Cesare Pavese e le Langhe piemontesi

2.a Orizzonti d'indagine. Lo scopo delle pagine a seguire è quello di giungere ad una formulazione esplicita, attraverso un *corpus* letterario di un autore contemporaneo, del concetto di 'paesaggio', semioticamente inteso come *testo*. Ci si chiederà almeno tre cose: anzitutto, perché seguire, ancora una volta, un *percorso* letterario per indagare semioticamente il paesaggio; in seconda battuta, perché, una volta deciso di

seguire questa strategia analitica, scegliere proprio l'opera di C. Pavese; e, infine, attraverso quale metodologia s'intenda procedere.

Quanto al primo quesito potremmo rispondere con cautela, forse eccessiva, sostenendo che, in assenza totale di una *semiotica del paesaggio* e di un'assunzione del paesaggio come *testo*, cioè come *meccanismo semiotico*, possiamo orientarci in tale – inedita – direzione di ricerca avvalendoci provvisoriamente di tipologie testuali note – o perlomeno con le quali la semiotica ha maggiore dimestichezza – afferenti ad una *semiotica letteraria* tanto di matrice echiana (*interpretativa*) quanto greimasiana (*generativa*). Tuttavia, pur esprimendo delle perplessità e delle cautele legittime e fondate, una tale risposta non tiene conto della preziosa opportunità che un testo letterario può offrire ad un tentativo di analisi semiotica del paesaggio. Il testo scritto pare porsi, in determinate condizioni, non solo come lente d'ingrandimento delle dinamiche agenti in un testo paesaggistico, quanto anche come un adeguato *partner* semiotico del paesaggio, attivandone al contempo precisi meccanismi e facendosi luogo di accoglienza di una *attività semiotica* che, generatasi all'interno dei meccanismi semiotici del paesaggio, finisce col riversarsi e infiltrarsi nella trama testuale letteraria apportando, dunque, al testo scritto un 'valore aggiunto' ricavato proprio dalla sua *interazione* biunivoca con l'altra trama semiotica, quella del testo paesaggistico.

Quanto al secondo quesito sarebbe da osservare che è proprio perché non si tratta qui di 'leggere' il paesaggio attraverso il testo scritto, ma di intravedere ed esplorare le dinamiche di interazione e di scambio reciproco tra i due tipi di testi, che si è deciso di mettere sotto osservazione l'opera pavesiana, apparentemente poco *figurativa* e *descrittiva* e nemmeno tanto sistematica e prosastica come quelle, e solo a titolo di esempio, di un caposcuola del romanzo storico come A. Manzoni o di uno di quello naturalista come E. Zola. In questi ultimi due casi la 'adesione' descrittiva tra il testo letterario e il paesaggio ci pare non lasci molto margine di gioco alla *generazione* del paesaggio: si crea una sovrapposizione assoluta e trasparente tra il testo scritto e il paesaggio 'de-scritto', talmente referenziale da far assumere al testo letterario una troppo autoritaria funzione soltanto *espressiva* delegando al paesaggio il compito di fornirne il *contenuto* (o anche, e per converso, sottraendo al paesaggio una sua propria funzione *espressiva*). Al contrario, una prestazione letteraria non immediatamente descrittiva, sebbene fortemente intrisa di spazi, di luoghi e di territori, come quella pavesiana, appronta quello *spazio inter-stiziale* e *inter-testuale* tra i due tipi di testi nel quale prendono a scorrere percorsi di *senso* che istituiscono e garantiscono quella connettività necessaria ad uno reciproco (doppio) scambio, uno scambio 'osmotico' tra *generazioni di senso* che sono (queste sì) *giocate* a diversi piani d'*espressione*.

Infine, in risposta al terzo ed ultimo quesito, inerente alla scelta metodologica d'indagine, saranno spontaneamente queste prime due riflessioni che ne suggeriranno le fattezze in corso d'opera, così come ci accingiamo a mostrare.

2.b La poetica pavesiana. Ed è così, attraverso il tono di queste riflessioni, che ci apprestiamo a esplorare i paesaggi testuali di un autore che ha fatto della sua vita una continua ma tragica ricerca: «Non si può bruciare la candela dalle due parti – nel mio caso l'ho bruciata tutta da una parte sola e la cenere sono i libri che ho scritto» (Pavese: 1966, 258). E dei suoi testi prenderemo dapprima in esame quelli che contengono riflessioni e scritti teorici per poi confrontarci con sezioni di prosa e di poesia.

Nei *Dialoghi con Leucò*, che lo stesso autore in un'altra occasione definì come «un libro che nessuno legge e, naturalmente, è l'unico che vale qualcosa»<sup>2</sup> (Pavese: 1966, 261), troviamo una storia di Orfeo e Euridice del tutto diversa dalla versione, per così dire, 'ufficiale', metafora pavesiana del suo stesso destino di artista e, prima ancora, di uomo:

È andata così. Salivamo il sentiero tra il bosco delle ombre. Erano già lontani Cocito, lo Stige, la barca, i lamenti. S'intravedeva sulle foglie il barlume del cielo. Mi sentivo alle spalle il fruscio del suo passo. Ma io ero ancora laggiù e avevo addosso quel freddo. Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò ch'è stato sarà ancora. Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò ch'è stato sarà. Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi "Sia finita" e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela. Sentii solo un cigolio, come d'un topo che si salva. [...] Ridicolo che dopo quel viaggio, dopo aver visto in faccia il nulla, io mi voltassi per errore o per capriccio (Pavese: 1947b, 77).

Il voltarsi di Orfeo è dunque stato non un trasalimento momentaneo o un incontrollato slancio emotivo, bensì una decisione presa deliberatamente. Così come deliberatamente C. Pavese decide, in *Feria d'agosto*, di abbandonare un luogo 'eletto' proprio nel momento della sua scoperta: «"Quest'è un luogo da ritornarci", dissi, e scappai quasi subito, sulla bicicletta, come se dovessi portare la notizia a qualcuno che stesse lontano» (Pavese: 1946, 12).

Quella che traspare immediatamente è la *impossibilità* di essere in un luogo, mentale e fisico, dal quale si è preso, una volta per tutte, le distanze, lo si è riconosciuto come tale, per quello che è. Questa impossibilità, oltre a essere ineluttabile, è anche *necessaria*, nel senso che non se ne può fare a meno; si tratta qui di quella necessarietà insita nel compiersi del destino, che pervade e caratterizza tutta la tragedia greca, così cara a C. Pavese. È la necessità di un distacco che rende altrettanto *impossibile* un ricongiungimento. Ma procediamo oltre.

È proprio grazie ai *Dialoghi con Leucò* e, più in generale, alla sua riflessione sulla greicità che l'autore mette a fuoco il suo «unico, vero tema: quello odisseico, del ritorno sui luoghi che da sempre sono i nostri e nei quali tuttavia non possiamo sostare dovendo invece lasciarli, allontanarci, fuggire» (Givone: 1999, XII). Tale sua attitudine è messa a tema e affrontata in prima persona con estrema lucidità nel giugno del '49:

[...] Il modo migliore di scoprire se stessi e il proprio paese è frequentare gente e terre esotiche. [...] le cito il mio caso: sono arrivato alla terra (qualunque essa sia) di Paesi tuoi e lavorare stanca, passando attraverso violentissimi amori letterari per i Mari del Sud (l'Oceania ottocentesca e l'America ventesimo secolo). Mi sono *letteralmente* scoperto in quelle cose e persone remote. E del resto tutti abbiamo studiato a scuola che l'Alfieri scoprì sé e l'Italia girando il mondo. Lei non sa quale ricchezza profonda si ritrova nei classici nostri e greci quando li accosti tornando dal Novecento americano o tedesco o russo. Idem per la famiglia e la patria. Io amo S. Stefano alla follia, ma perché vengo da molto lontano (Pavese: 1966, 225).

E 'molto lontano' C. Pavese è costretto omericamente a tornare, non potendo mai permettersi di restare 'in patria', perché la sua patria rivive solo e proprio nel momento in cui si è 'altrove'. Questa dialettica del 'proprio' e dello 'estraneo' non è funzionale ad una dinamica di luoghi fisici, ma se come 'luoghi fisici' incorrono nelle

<sup>2</sup> E, poco prima: «Vuol forse dire che lei ha capito che Leucò è il mio biglietto da visita presso i posteri? Pochi ci arrivano. Tanto meglio» (Pavese: 1966, 254).



peregrinazioni pavesiane è perché essi sono luoghi d'accoglienza della *necessità* e della *impossibilità* dettate esclusivamente dalla sua *tragica* e irrinunciabile teoria poetica.

Spesso nelle sue riflessioni teoriche C. Pavese affronta il tema della poetica, tema che per lui non può affatto essere affrontato come separato ovvero autonomo rispetto alla vita dell'artista e al suo patrimonio memoriale e affettivo. L'origine del senso risiede nell'infanzia e l'inizio di ogni esperienza, avventura, vita vissuta a partire dalla fine dell'infanzia non è che un ricominciare, un ripetersi, un agire a partire dal ricordo, un al di là sempre rimosso e sempre spostato oltre l'intelligibile, uno 'slittamento' stesso del senso la cui riconoscibilità è sempre spostata oltre l'accadimento contingente:

Le cose si scoprono attraverso i ricordi che se ne hanno. Ricordare una cosa significa vederla – ora soltanto – per la prima volta. [...] Da bambino s'impara a conoscere il mondo non – come parrebbe – con immediato e originario contatto con le cose, ma attraverso i *segni* [c.vo mio] delle cose: parole, vignette, racconti. Se si risale un qualunque momento di commozione estatica davanti a qualcosa del mondo, si trova che ci commuoviamo perché ci siamo già commossi, perché un giorno qualcosa ci apparve trasfigurato, *staccato* dal resto, per una parola, una favola, una fantasia che vi si riferiva. [...] L'infanzia non conta naturalisticamente, ma come occasione al battesimo delle cose, battesimo che ci insegna a commuoverci davanti a ciò che abbiamo battezzato (Pavese: 1952a, 232, 243 e 255).

Così il momento del 'ricordo' coincide con quello del 'battesimo'. Nel momento in cui si vive la prima esperienza non se ne ha consapevolezza («Eravamo ricordo e nessuno lo sapeva», Pavese: 1947b, 61), la quale si manifesta solo quando si dà un nome alla cosa, alla sensazione, *battezzandola* e proprio per ciò distanziandosi da essa. Ciò accade nell'infanzia («Là fummo fatti quel che siamo», Pavese: 1947b, 67), a partire dall'infanzia in cui si formano i primi ricordi consapevoli di esser tali:

Perciò l'infanzia, in quanto mondo del tempo sospeso, in fondo non è mai. Il bambino non ne ha coscienza. Vivendola, produce senza saperlo né volerlo quelle immagini simboliche destinate a tessere la trama del proprio mito – e questo avviene a misura che non sa, non vuole, non si rende conto. Quando, preso da un improvviso trasporto, in ciò che è qui e ora, ritroverà ciò che (per lui) è sempre, l'infanzia non sarà più. Sarà un ricordare, un conoscere riconoscendo, ma *già non più* un vivere nello stupore intemporale della prima volta (Givone: 1999, VIII).

È all'opera qui il meccanismo di uno 'scarto', costitutivo del senso stesso e organico alla comprensione del reale inteso come ricordo, rimando all'origine, origine che a sua volta quando si è manifestata non era consapevole della sua originarietà ma è stata un evento inconsapevole a se stesso, tutto materico. La consapevolezza è una dimensione esistenziale che subentra con la fine dell'infanzia e ne è sintomo la dimensione memoriale in cui si muove, sente e agisce, l'uomo. Tuttavia pare non esserci un solo e unico momento in cui si compie lo 'scarto', ma questo, purtroppo o per fortuna, si attua più e più volte, sì che l'infanzia stessa perde lei pure la supremazia ovvero la prerogativa di essere quel solo e unico momento, appunto, d'incanto e di stupore, poi che di *infanzie* (e dunque di *maturità*) tante ce ne stanno per quanti, almeno, sono i giorni dell'arcobaleno. È un continuo *rimando* all'indietro, all'esperienza costitutiva originaria che in realtà non esiste in quanto tale (consapevole cioè di esser tale), esperienza che quando si è verificata nulla sapeva di

se stessa, una origine che altro non dà origine che alla stessa semplice inconsapevolezza. 'Consapevolezza' sin dall'inizio intesa qui come memoria di qualcosa che è stato già da sempre rimosso, e che non è più lì dove fa di tutto, invece, per *sembrare* di essere:

Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo. [...] Al loro principio non c'è una "prima volta" ma sempre una "seconda". È qui la loro ambiguità: in quanto ricordo esse cominciano a esistere solo da una seconda volta, e nascondono il capo come un mitico Nilo (Pavese: 1946, 156).

Questo *resto*, sempre inespresso perché inesprimibile, innominabile, lascia però una *traccia* di sé. È traccia di un'*assenza*, è consapevolezza di una mancanza, inscritta nel corpo dell'uomo e nel suo sentire, nella sua memoria come nel suo agire. È una *impronta* che si fa *segno*. Qui inizia il tentativo di 'riscatto' pavese. Questa *mancanza* costitutiva, questa *impossibilità* tragicamente *necessaria*, impone altrettanto ineluttabilmente un'attività creativa all'artista, ponendolo di fronte al suo destino, proprio come ogni eroe era tragicamente e immancabilmente sempre posto di fronte al proprio destino nel teatro greco.

Ebbene: l'espressione di questa istanza memoriale che si fa *testo narrante* di ciò che è stato («Dappertutto dove spendono fatiche e parole nasce un ritmo, un senso, un riposo», Pavese: 1947b, 151), è sempre e irrimediabilmente altro da ciò che evoca ma al contempo il suo anelito inconfessato (e inconfessabile) è proprio verso l'*evento*. È semiosi che se certamente assolve ancora alla funzione di vero e proprio 'sistema di significazione' (e per questo sarà sempre irriducibile all'evento – in quanto consapevolezza dell'accadimento e dunque *segno* di quest'evento – sempre altro dall'evento stesso), al contempo sa farsi *corpo*, traccia materica primordiale, dell'evento stesso e il suo senso (ancora una volta inconfessabile) è la sua 'compiutezza', laddove in questo termine si riconosce proprio l'accadimento dell'evento, la sua stessa manifestazione intrinseca:

La poesia consiste nel dare alla pagina quel semplicissimo fremito che dà la realtà. Si crede di riuscirci *seguendo* [c.vo mio] la realtà. Fallimento della *Cascina* (Pavese: 1952a, 266).

Un approccio letterario di questo tipo, 'seguendo', imitando la realtà non conduce evidentemente da nessuna parte, se non al fallimento. La scrittura per C. Pavese comincia a intravedersi solo nel momento in cui diventa *altro* rispetto alla realtà fenomenica per poi farvi ritorno ma non più ora come sua simulazione (o emulazione), bensì come *gesto* dello scrivere in quanto tale, *evento* tra altri eventi e coi quali condivide la medesima dignità, il medesimo 'modo d'esistenza'. Emerge in queste pagine la fondamentale componente *gestuale* dell'opera pavese: la scrittura non è più assunta solo come veicolo di senso, come portatrice di significato ma è assunta in tutta la sua *materialità* *significante*, come *Espressione* che oltre ad esprimere (veicolare) un *Contenuto* facendo bella ovvero 'compiuta' mostra della sua fattura espressiva (così come ogni scrittura artistica tenta, ciascuna a suo modo, di fare), esprime innanzitutto se stessa come evento fenomenico, come presenza materica al mondo, rivelandosi gesto prodotto dall'uomo («Non è che si *esprima* niente, scrivendo. Si costruisce un'altra realtà, che è la parola», Pavese: 1952a, 328). Solo in quanto tale la scrittura pavese può reclamare a piena voce una pari dignità evenemenziale rispetto alle cose che dice:



La peste di descrizioni naturali, di richiami compiaciuti alle cose e al mondo, nelle opere d'arte nasce da un equivoco: l'opera, che vuol essere un oggetto naturale tra gli altri, crede di riuscirci rispecchiandone quanti più può. Ma la *natura* di uno specchio non sono le parvenze che ne affiorano. Queste sono soltanto la sua *utilità*. Quando si dice che la poesia è ritmo non copia, s'intende appunto definire la natura. Ecco perché la nostra poesia vuole eliminare sempre più gli oggetti. Tende a imporsi come oggetto essa stessa, come *sostanza* di parole (Pavese: 1952a, 285).

Ecco invece quanto lo stesso Pavese prende a prestito dal francesista M. Raymond (1897-1981), facendo sue queste parole e riconoscendovi le intenzioni della propria attività poetica:

Le poème tend a devenir autre chose qu'une *expression* plus ou moins fidèle par rapport à un modèle intérieur imaginé par induction, aux circonstances particulières d'une vie. À la limite, il serait un *objet* existant pour lui même, [...] un objet autonome (Raymond : 1933, 400).

Il testo, frutto della semiosi che trae origine e si alimenta della dimensione memoriale, è così *l'incarnazione* (un corrispettivo) del 'ricordo' (qui da intendersi non come astratta elencazione dagli intenti archivistici ma come un *sentire* – e quindi di nuovo in prima persona, come esperienza di una realtà viva e tutt'ora presente alla soggettività) e per questo si fa esso stesso evento.

A fronte di queste istanze concettuali, da 'dietro le quinte', formulate nei suoi scritti teorici, resta l'essere-evento' dei suoi scritti, il mostrarsi netto, puro e semplice, della materialità significativa delle sue parole che appaiono anzitutto come 'cose-eventi' tra le cose del mondo e, in seconda battuta, annoverate anche come *tracce* di esse stesse, tracce inscritte nello stesso mondo di cui originariamente e costitutivamente fanno parte:

Non analizzare, ma *rappresentare*. Ma in un modo tutto vivo secondo un'implicita analisi. Dare *un'altra* realtà, su cui potrebbe nascere nuova analisi, nuove norme, nuova ideologia. È facile enunciare nuova analisi, nuove norme ecc. Difficile è *farle nascere* da un ritmo, un piglio di realtà coerente e complesso (Pavese: 1952a, 365).

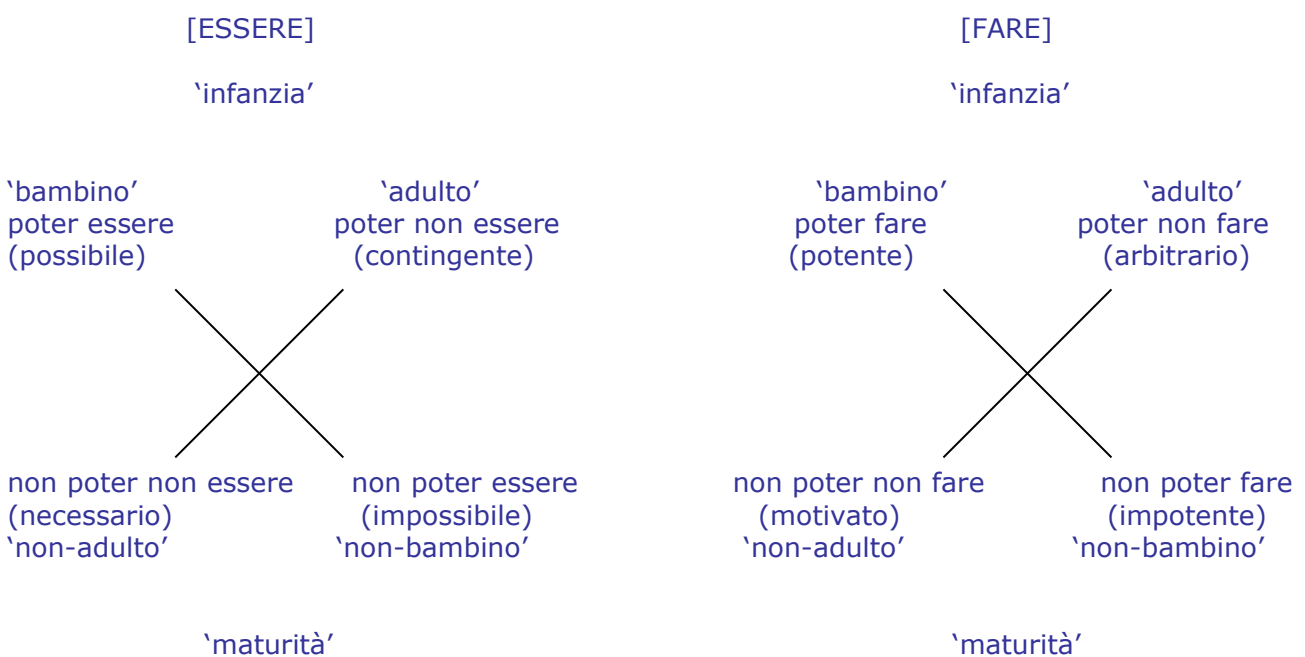
La 'realtà' qui in gioco è quella del linguaggio, che in C. Pavese non è differimento di realtà ma presentazione stessa del reale *sic et simpliciter*. Se l'evento che ha mosso l'esperienza infantile non è più ripercorribile non è attraverso la scrittura che lo si deve evocare ma è con la scrittura stessa che lo si rinnova, in quanto la scrittura non è più qualcosa che *sta per* qualcos'altro, non è qui più assunta semioticamente come sistema di segni impegnato in un *rimando*, ma è evento in carne ed ossa. È il gesto (in quanto azione dello scrivere) e il significante prodotto (in quanto spazio grafico occupato dall'inchiostro) che sono evento mitico primigenio. Tuttavia il differimento di senso resta inevitabile – ed è tutta qui la tragicità del pensiero e dell'opera pavesiana – poiché quel significante tutto materico è inevitabilmente *anche* veicolo di *rimando*, lasciando così al contempo una via di fuga all'irripetibilità del mito e permettendo lo scioglimento del senso attraverso la manifestazione narrativa.

La potenza e la compiutezza di un'opera d'arte per C. Pavese sta, dunque, nel tentativo inconfessabile di un testo di farsi *evento* oltre che di esserne un *segno*. Allo stesso tempo però permane la tragica consapevolezza di questa incompiutezza, non più del testo ma della vita dell'uomo, rivolta sin dall'inizio ad un'infanzia irreperibile (*impossibile*), esistenza quindi costitutivamente tragica. Inoltre, il testo stesso mostra la sua impossibilità di sostituirsi alla realtà, sia perché quella esperienza di realtà è passata per sempre, sia perché, proprio come Orfeo, non appena si fa *poiesis*, in

quanto realtà istituita, la si distrugge, ce ne si allontana per sempre perché ricordandola la si *nomina* e, facendone parola, ne si è fuori, tragicamente, per sempre:

Questa è la nostra inquietudine: sospetto verso la parola che è al tempo stesso unica nostra realtà. Cerchiamo la sostanza di ciò che non ci convince: per questo esitiamo e soffriamo (Pavese: 1952a, 285).

Tuttavia, proprio come Orfeo (e come Ulisse), la scelta di C. Pavese è presa in tutta autonomia, non è imposta da nessuno e non è presa per sbaglio: sono riunite al medesimo tempo la maturità di Orfeo che riscontra un'*impossibilità* (un *non-poter-essere* più adolescente e un *non-poter-fare* più esperienza primeva) e il realismo odisseico che prende atto di una *necessità*, tutta umana, di fare il proprio gioco con gli strumenti di cui si dispone (un *non-poter-non-essere* adulto e un *non-poter-non-fare poiesis*). Le surmodalizzazioni esistenziali (*non-poter-essere* e *non-poter-non-essere*), così come quelle fattitive (*non-poter-fare* e *non-poter-non-fare*), delineano così, come segue, l'articolazione logica del *quadrato semiotico* greimasiano<sup>3</sup> secondo appunto le *modalità* dell'essere e del fare relativamente alla categoria concettuale semantica della 'crescita dell'uomo':



L'orizzonte poetico pavesiano, così come emerge dalle sue opere, elegge a proprio modello verso cui tendere un paradigma dell'*evenemenziale* piuttosto che del *bello*. Anziché tendere alla perfezione estetica fine a se stessa l'intento dell'autore è quello di puntare diritto alle radici dell'esperienza o, detto altrimenti, all'*evento mitico*: «Il sacro nel mondo antico [...] questo cercavano gli antichi nella vita e nell'arte, non il bello» (Pavese: 1952a, 300). Il mito, così, appare come un vero e proprio linguaggio:

<sup>3</sup> Quanto alla presentazione del quadrato semiotico si veda almeno e soprattutto Greimas: 1986, *ad vocem*.

Potendo, si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta mitologia. Ma siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene – come a tutti i linguaggi – una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere. Quando riportiamo un nome proprio, un gesto, un prodigio mitico, diciamo (esprimiamo) in mezza riga, in poche sillabe, una cosa sintetica e comprensiva, un midollo di realtà che vivifica e nutre tutto un organismo di passione, di stato umano, tutto un complesso concettuale. Se poi questo nome, questo gesto e prodigio ci è familiare fin dall'infanzia, dalla scuola – tanto meglio (Pavese: 1952a, 308-309).

Quando C. Pavese afferma, come abbiamo visto, che da bambini s'impara a conoscere il mondo non attraverso un contatto *immediato* con le cose, ma attraverso una *mediazione* dei segni delle cose (vignette, favole, racconti) poiché le cose si *battezzano* soltanto attraverso i ricordi che se ne hanno, egli fonda in realtà una intrinseca derivazione semiotica della conoscenza, *battezzando* l'uomo come vero e proprio *homo semioticus*. Questa semioticità dell'appercezione umana esplicitata attraverso una teoria di un'infanzia mitica si fonda, come nota Givone, in una convergenza di due concezioni antitetiche di poesia e mito:

Era stato Nestle a distinguere nettamente mito e poesia, sulla base del fatto che questa lavora su quello ma per purificarlo, razionalizzarlo, volgerlo al logos. Ed era stato Otto ad identificare mito e poesia, essendo questa generatrice di quello e non viceversa. Secondo Pavese *la poesia deve ricongiungersi con il mito*. Ma nel momento in cui questo avviene (nel momento in cui la poesia ha afferrato il significato del mito e lo disvela), *il mito viene distrutto*. E perciò il mito, di cui la poesia riconosce la necessità, risulta nel contempo qualcosa di impossibile (Givone: 1999, XI).

Il mito così risulta, lui pure, essere al contempo *necessario* e *impossibile*: nel momento in cui lo si evoca con il *logos*, lo si fa rivivere eppure, razionalizzandolo, irrimediabilmente ci si allontana da esso: ridurre il mito a chiarezza, farlo intelligibile, significa prenderne le distanze, cadere nel dominio della parola, distruggerlo<sup>4</sup>. Il rapporto tra scrittura e mito in Pavese risulta così molto sofferto e spesso contraddittorio, tuttavia, nonostante la discrasia che fonda il rapporto controverso e contrastante tra scrittura e mito, è lì che si gioca tutta la scommessa *semiotica* dell'uomo, poiché attraverso una *porta stretta*, è possibile conquistare la soglia di un equilibrio che, solo, può rappresentare il riscatto dell'uomo dal suo destino, attraversandolo e, letteralmente, 'sfondandolo':

La poesia cerca sovente di rinverginarsi, ricorrendo al simbolismo, alle metafore dell'infanzia e anche ai miti. [...] Ricalca le forme del mito e del simbolo, sperando che in esse torni a battere magicamente il cuore. Ma dimentica che essa sa d'inventare, e che il mito vive invece di fede. [...] Sono rari i creatori che sanno far coincidere la profonda esigenza formale implicita nell'impronta del loro più remoto contatto col mondo e i mezzi espressivi forniti a tutta una generazione della cultura. È loro compito un compromesso, un parziale tradimento dell'ingenuità, un tentativo di vedere, nel gorgo del mito che li afferra, il più nitidamente possibile ma soltanto fino al punto che la bella favola non si dissolva in naturalità. Per questo accade che taluni si salvino facendo altro da ciò che attendevano e sapevano. Ma i più forti, i più diabolicamente devoti e consapevoli, fanno ciò che vogliono, sfondano il mito e insieme lo preservano ridotto a chiarezza. È questo il loro modo di collaborare all'unicità del miracolo (Pavese: 1946, 153 e 155)<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> «[...] Attraverso il linguaggio ci siamo contrapposti alle cose e abbiamo imparato a valutarle e contemplarle» (Pavese: 1946, 170).

<sup>5</sup> Lo stesso affilato crinale, scivolando dal quale si rischia di cadere nella 'naturalità', pare essere stato percorso dalla poesia giapponese dello *haiku*, laddove è categoricamente espunto il commento e la scrittura si mostra come gesto

E quel 'miracolo' pare sia arrivato quando, nel 1950, poco prima di suicidarsi, uscì *La luna e i falò* e C. Pavese, in un suo appunto, affermò che quella sarebbe stata per un bel po' di tempo la sua più recente produzione poiché lì solo aveva raggiunto appieno lo scopo della sua attività poetica e non si sarebbe dovuto, troppo da vicino e così presto, ancora una volta tentare gli dèi, pena restarne bruciati. Tuttavia C. Pavese riscontra l'insormontabile *impossibilità* della comunicazione tra gli esseri umani, quasi che il suo sforzo (e quello di ogni uomo, di ogni letterato) dovesse *necessariamente* essere vanificato e confinato in nient'altro che un *linguaggio privato*<sup>6</sup>:

Ascoltavo i miei compagni parlare e vantarsi; io stavo zitto, non perché non godessi a sentirli, ma piuttosto capivo che le cose proprio vere non si riesce a raccontarle. Non soltanto è *necessario* che chi ascolta le sappia, ma bisognava già saperle quando si sono conosciute, e insomma è *impossibile* saperle da un altro (Pavese: 1946, 202) [c.vi miei].

Tornando ora invece al meccanismo del ricordo e alla dimensione infantile-adolescenziale, notiamo come, man mano che l'autore proceda nella descrizione della dinamica della nascita del senso per l'uomo attraverso il ricordo mitico, tende ad affermarsi, come protagonista di tale meccanismo del ricordo, proprio lo spazio abitato dal soggetto durante l'infanzia e l'adolescenza: *luoghi fisici* le cui immagini impresse nella memoria si fanno *luoghi mitici*:

I luoghi dell'infanzia ritornano nella memoria a ciascuno consacrati nello stesso modo; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico (non ancora poetico). [...] Nella realtà nessun gesto e nessun luogo vale più di un altro. Nel mito (simbolo) è invece tutta una gerarchia. Ecco perché attualmente molti sfuggono a l naturalismo e fanno mito, ricorrendo all'infanzia (Pavese: 1952a, 257).

Queste considerazioni vanno a rinforzare, se non proprio a fondare, la critica pavesiana al criterio di una fantomatica bellezza oggettiva, richiamandosi al bello greco che trova la sua ispirazione nel 'sacro'. Il cerchio si chiude: se è 'bello' ciò che è 'sacro', e 'sacro' è ciò che deriva dal 'mito' e mitiche sono le appercezioni che hanno luogo nell'infanzia, allora le immagini e le sensazioni derivanti dai primi anni di vita sono quelle che dettano i parametri della bellezza, intesa come *adeguazione* alle

---

trasparente di *enunciazione*, specchio di una rarefazione della *soggettività* rintracciabile nella sola attività *indicale*, tipica, ancora una volta, della *infanzia*: «Tali tratti (questo termine si confà allo *haiku*, sorta di leggera cicatrice tracciata nel tempo) instaurano ciò che si è potuta chiamare la "visione senza commento". Questa visione (il termine è ancora troppo occidentale) è alla fine intieramente restrittiva; ciò che è abolito non è il senso, ma qualsiasi idea di finalità: lo *haiku* non serve a nessuno degli "usi" [...] cocessi alla letteratura. [...] Ciò che sparisce nello *haiku*, sono le due funzioni fondamentali della nostra scrittura classica: da una parte la descrizione [c.vo mio] [...] d'altro lato sparisce la definizione. [...] Non descrivendo né definendo, lo *haiku* [...] si assottiglia sino alla pura e semplice enunciazione. È questo, è così – dice lo *haiku* – è tale. O meglio ancora: *tale!*, dice, con un tocco così istantaneo e così breve (senza oscillazioni né riprese) che perfino la copula ci pare di troppo, come il rimorso di una definizione proibita, per sempre allontanata. [...] Lo *haiku* ( il tratto) riproduce il gesto indicatore del bambino piccolo che mostra col dito qualsiasi cosa [...] dicendo soltanto: *quello!*» (Barthes: 1984, 96-99).

<sup>6</sup> Un orizzonte *privato* di linguaggio (in senso wittgensteiniano) che, portando alle sue estreme conseguenze le compromesse potenzialità comunicative insite in esso, conduce C. Pavese, velocemente e inesorabilmente, verso il suicidio. Se ci è concesso ancora per un attimo un indugio su questo rischioso crinale, con il medesimo e asciutto rigore logico del *Tractatus*, la dimensione pavesiana dell'infanzia contribuisce a costituire in maniera determinante e, nei fatti, definitiva, il wittgensteiniano 'mondo', proprio nella misura in cui 'tutto ciò che accade', per Pavese, accade in quel preciso periodo dell'esistenza di ognuno che è l'infanzia. Inoltre, consapevole della *impossibilità* di una ripetizione del mito e ancor più di una sua comunicazione, *espressione* (o, in altri termini, 'di ciò, di cui non si può parlare'), Pavese sembra trarre le più tragiche (ma anche, forse, le più *logiche*?) conseguenze traducendole (*ante litteram*) in azione, *tacendo* per sempre (i riferimenti wittgensteiniani, peraltro ben noti, sono alla prima proposizione del *Tractatus*: «Il mondo è tutto ciò che accade» e all'ultima, la settima: «Di ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere», in Wittgenstein: 1964).

immagini che costituiscono i ricordi d'infanzia. Ecco, dunque, il percorso che C. Pavese segue per arrivare ad affermare che il termine 'bellezza' dovrà essere bandito dal campo dell'estetica, la quale dovrà essere «la scienza dello sforzo per trasformare l'inaudito, il sorprendente (il bello) in un complesso e significativo blocco di ricordi»<sup>7</sup> (Pavese: 1966, 182). Possiamo quindi facilmente intuire quanta parte abbia nella poetica pavesiana una *geografia mentale* di luoghi (mitici), quanto cioè i paesaggi dell'infanzia siano luoghi d'accoglienza del suo fare poetico. Semplici luoghi come altri che però sono generati dal ricordo che li tramuta in *paesaggi* (cioè luoghi significativi per l'autore e che da luoghi 'a-topici' diventano 'topici') e al contempo essi divengono paesaggi solo in quanto narrazioni che *fanno senso*, luoghi predisposti a *generare senso* per l'uomo.

Ecco perché presentiamo un discorso pavesiano sul paesaggio non come una estetica fra altre, ma come la indagine e la manifestazione del meccanismo stesso del ricordo o, altrimenti detto, non come una *geografia* ma come una antropologia:

Perché non posso trattare io delle rocce rosse lunari? Ma perché esse non riflettono nulla di mio, tranne uno scarso turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia. Se queste rocce fossero in Piemonte, saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro un significato. [...] Ciò significa che non sono ancora uscito dalla semplice rielaborazione dell'immagine materialmente rappresentata dai miei legami d'origine con l'ambiente [...]. Ma è poi davvero un residuo oggettivo o sangue indispensabile? (Pavese: 1952a: 10-11)

Un tale approccio teorico approda ben presto alla distinzione tra quelle che C. Pavese chiama 'immagini-racconto' e le semplici descrizioni di paesaggio. Le 'immagini-racconto' («[...] un presentare cioè delle immagini che non sono la descrizione materiale della realtà, ma simboli fantastici cui accade qualcosa, le *persone* del racconto», Pavese: 1952a, 170-171) si differenziano dalla semplice descrizione proprio per il loro essere *personificate*, o per rivestire, in termini semiotici, dei precisi *ruoli attanziali*. Mentre le descrizioni di paesaggio non interessano affatto C. Pavese perché non apportano alcun valore aggiunto né ai luoghi narrati, né tanto meno alle narrazioni stesse, il meccanismo semiotico dell'immagine-racconto fa invece vedere bene anzitutto come un luogo fisico, attraversato da investimenti valoriali che si fondano nell'attività cognitiva e passionale infantile, può farsi testo narrante e narrato al medesimo tempo, farsi cioè *testo paesaggistico* che mostra in maniera evidente la sua fattura segnica e la sua potenzialità narrativa, valorizzando inoltre il testo scritto che viene, così, reso 'poetico' perché espressione di una tensione tragica tra 'mito' e 'poesia', apparendo in un tutta la sua portata di destino e scommessa dell'uomo:

Si ammirano soltanto quei paesaggi che abbiamo già ammirato. [...] *Ammirare, cioè godere come forma*<sup>8</sup>, *significa appunto vedere come segno*. Ecco perché l'inizio di un'ammirazione è sempre rivolto a un segno, che non può evidentemente ancora esser di nostra creazione (Pavese: 1952a, 259-260).

<sup>7</sup> È doveroso ricordare che questa polemica pavesiana sul concetto di 'bello' si svolge, anche, entro una stagione culturale dominata e pervasa dalla *Estetica* crociana (Croce: 1912), che veniva a reperire nel 'bello' un 'valore' tutto (e solo) fatto di 'intuizione' e 'sentimento', un valore, cioè, a suo modo affatto *disincarnato*.

<sup>8</sup> E, ancora, a proposito dell'importanza e della centralità che il concetto di 'forma' riveste nella poetica pavesiana, leggiamo: «Prima mutano le forme, poi le cose interiori. Potenza della parola, della forma, dello stile» (Pavese: 1952a, 198); inoltre: «Vivere in un ambiente è bello quando l'anima è altrove. In città quando si sogna la campagna, in campagna quando si sogna la città. Dappertutto quando si sogna il mare. [...] Si valuta una realtà solo filtrandola attraverso un'altra. Ecco perché il bambino scopre il mondo attraverso le trasfigurazioni letterarie o leggendarie o, comunque, *formali*. Ecco perché essenza della poesia è immagine» (Pavese: 1952a, 299); e infine: «Per chi sa scrivere, una forma è sempre qualcosa d'irresistibile. Corre il rischio di dire sciocchezze e di dirle male, ma la forma che lo tenta pronta a imbevversarsi delle sue parole, è irresistibile» (Pavese: 1952a, 321).

E ancora:

Che raccontando non si devano descrivere i *bei paesaggi* risulta dal 4. ott. [pp. 259-260] dove è detto che i paesaggi goduti sono visti come segno. Il personaggio solito [...] non potrà quindi goderli, finché almeno racconterai filtrando l'ambiente attraverso il personaggio, che è l'unico modo non pacchiano di raccontare. Sempre però che non si tratti di *segni* della sua infanzia, del suo mito, di quella vita interiore insomma che anche lui può e deve sentire. Ma anche qui bisogna *presentare* senza descrivere: es. la bella del personaggio che, pur essendo un suo mito, non va *descritta* come bella ma *presentata* (Pavese: 1952a, 265).

.

Inoltre, in una lettera del '42 si legge:

Descrivere poi i paesaggi è cretino. Bisogna che i paesaggi – meglio, i luoghi, cioè l'albero, la casa, la vite, i sentiero, il burrone, ecc. – vivano come *persone*, come contadini, cioè siano mitici. La grande collina-mammella dovrebbe essere il corpo della dea, cui la notte di San Giovanni si potrebbero accendere falò di stoppie e tributare culto. [...] Non certo rifare quelli greci, ma seguire la loro impostazione fantastica. (Inutile dire che è impossibile, dati i tempi di lumi – per questo digrigno i denti e mi mangio le unghie). Ma ho capito le Georgiche. Le quali non sono belle perché descrivono con sentimento la vita dei campi [...], ma perché [...] vanno al di là della parvenza, mostrano anche nel gesto di studiare il tempo o affilare una falce, la dileguata presenza di un dio che l'ha fatto e insegnato (Pavese: 1966, 180-181) [c.v.o mio].

Quell'«unico modo non pacchiano di raccontare» è proprio il 'modo' di fare letteratura di C. Pavese, quello cioè di far dialogare due testi, quello scritto e quello paesaggistico, 'oliando' il meccanismo attraverso una narrazione che non *descrive* un territorio con un fare fine a se stesso ma che *mostra* un *paesaggio*, traendo beneficio essa stessa (la scrittura) da tale attività di reciproco rimando. Questo movimento speculare, infine, è giocato tutto nei pressi e nei dintorni di una *soglia*, nel suo continuo tentativo di attraversamento, da un lato come dall'altro. La soglia che fa al contempo da crinale e da lasciapassare è il *passpartout* del ricordo. È la dimensione memoriale dell'esistenza che crea lo 'sbilanciamento di salienza' (nel senso di Ortony: 1979) necessario all'innesco dello scambio osmotico, che genera un sentire il mondo attraverso il ricordo d'infanzia e fino al punto di non ritorno in cui è ora l'emergenza materica che penetra e abita il proprio corpo e che, marcata, tracciata dalle iscrizioni dell'uomo, s'infiltra fin dentro e s'inscrive anch'essa nel 'corpo proprio' facendo inevitabilmente e ineludibilmente parte di sé:

Una vigna che sale sul dorso di un colle fino a incidersi nel cielo, è una vista familiare, eppure le cortine dei filari semplici e profonde appaiono una porta magica. Sotto le viti è terra rossa dissodata, le foglie nascondono i tesori, e di là dalle foglie sta il cielo. È un cielo sempre tenero e maturo, dove non mancano – tesoro e vigna anch'esse – le nubi sode di settembre. Tutto ciò è familiare e remoto – infantile, a dirla breve, ma scuote ogni volta, quasi fosse un mondo (Pavese: 1946, 165).

Nel rapporto col 'mondo', col territorio che si fa paesaggio, il ruolo del corpo è essenziale alla poetica pavesiana, fungendo da vera e propria membrana osmotica che, per definizione, è tale in quanto autorizza un doppio passaggio, un doppio scambio, bi-direzionale: da un 'dentro' ('corpo proprio') verso un 'fuori' (territorio) – e otterremo così generazione di paesaggio – e da un 'fuori' verso un 'dentro' – dov'è invece l'istanza fenomenica esterna che non solo dialoga col 'corpo proprio',



lasciandosi inscrivere da questo, ma che a sua volta vi si iscrive nel (e abita) il corpo stesso, ritrovando la materia, pur e per quanto bastante a se stessa, una sua *sensatezza* nell'attraversare quella membrana corporea:

Mi bagnai nella pozza, dove disteso toccavo il fondo. È un'acqua tiepida, che sa di terra. Di tanto in tanto ci tornavo; cocevo al sole tutto il tempo, buttato sull'erba, scorrendomi addosso le stille come sudore. Non sapevo più di carne ma d'acqua e di terra. [...] È in qualcuno di questi momenti che dimentico d'essere nudo (Pavese: 1946, 171 e 173).

Sofferamoci ora sulla *generazione* del testo paesaggistico attraverso un altro momento generativo, quello della scrittura che, come un rito, *ripete, ri-generando*, il mito. Come abbiamo visto, la scrittura pavesiana, laddove si tratta di prosa e poesia, si fa testimonianza, come lo stesso autore afferma, di un «temps retrouvé» (Pavese: 1946, 152), incarnandosi in ripetizioni «che appaiono e sono creazioni *ex novo*, così come la festa ricelebri il mito e insieme lo instaura come se ogni volta fosse la prima» (Pavese: 1946, 153). Il riferimento proustiano non è affatto casuale o effimero: infatti, dopo poche pagine C. Pavese ritorna su M. Proust, in due momenti distinti ma strettamente interconnessi tra loro. Dapprima, sottolineando il ruolo centrale che la sensazione corporea ha nell'innescarsi della memoria generatrice, attraverso i ricordi, di poesia:

E non è un caso che Proust per raggiungere il suo passato più geloso si sia servito della pura sensazione, che nella sua nudità pare fatta apposta per accostarci al mondo larvale delle origini istintive (Pavese: 1946, 163).

Ma immediatamente dopo la voce di C. Pavese, e fatto un passo indietro nel tempo attraverso la mediazione fisico-corporea che ne dischiude la realtà intima attraverso i sensi e la memoria, pare straordinariamente sintonica con quella di G. Genette quando quest'ultimo disvela il ruolo capitale che il processo narrativo metonimico ha nell'opera proustiana. Per meglio rendere la straordinaria affinità e sintonia delle due voci, le proponiamo di seguito, cominciando da G. Genette (a proposito di M. Proust):

Senza metafora, dice (all'incirca) Proust, niente veri ricordi; noi aggiungiamo per lui (e per tutti): senza metonimia, niente concatenazione di ricordi, niente *storia*, niente romanzo. Poiché è la metafora a ritrovare il tempo perduto, ma è la metonimia a rianimarlo, e a rimetterlo in movimento: essa lo restituisce a se stesso e alla sua vera essenza, che è la sua fuga e la sua ricerca. Solo a questo punto, e solo allora – per mezzo della metafora, ma *nella* metonimia – ha inizio il racconto (Genette: 1986, 66).

Ed ora ecco le parole di C. Pavese (a proposito di M. Proust e, attraverso M. Proust, della sua stessa poetica):

La difficoltà massima è nel fatto [...] che il ricordo ci conserva soltanto ciò che in noi fanciulli fu, già, espresso, vale a dire ispirato da fuori. Occorre perciò non tanto risalire il fiume della memoria, quanto rimettersi con abnegazione nello stato istintivo, o in ciò che ne resta. Con che si viene a dire che il modo proustiano di affidarsi alla sensazione impensata, non basta. [...] Non basta perché il difficile non è risalire il passato bensì soffermarsi. [...] E per ritrovare questo stato, più che sforzo mnemonico si richiede scavo nella realtà attuale, denudamento della propria essenza (Pavese: 1946, 163-164).

Pare dunque che attraverso un salto metaforico si autorizzi la discesa (o, se si preferisce, la risalita) ad uno stato pre-poetico che regge e alimenta la produzione

artistica, simbolica e dunque prevalentemente metaforica. Tuttavia, una volta superato questo primo momento fondante la possibilità di fare poesia, la partita si gioca tutta, come pure si è visto a suo tempo in occasione appunto del contributo genettiano, sul piano delle concatenazioni metonimiche, sul piano della contiguità dei ricordi e della prossimità di luoghi, cose e persone. In C. Pavese, soprattutto luoghi. Luoghi che, messi in sistema in questo modo, fanno al contempo contesto e azione, *sfondo* e *figura*. Fanno, in una parola, *paesaggio*. Tale continuità metonimica la riscontriamo anche nell'emergenza prepotente della materialità significante del testo, ad esempio, nella prossimità reiterata delle consonanti patronimiche dei nomi dei luoghi nella *Luna e i falò*. Al cui proposito osserva G. L. Beccaria:

Si pensi ai nomi di luoghi: abbondano, compaiono senza alcuna necessità funzionale, o di qualificazione geografica, ma hanno grandi facoltà evocative e suggestive, sono scanditi e assaporati nella loro matericità fonica e simbolica (sottolineata da serie allitteranti: Cossano, Camo, Calamandrana, Castiglione, Campetto, Calosso, Cassinasco, Cravanzana, Crevalcuore) (Beccaria: 2000, XIII).

Nella tarda estate del '46, per la precisione il 29 settembre, un maturo C. Pavese annotò, tanto lapidariamente quanto di sfuggita: «Il realismo, in arte, è greco. L'allegorismo è ebraico» (Pavese: 1952a, 321). Ponendosi ovviamente sul versante della greicità, fonte di tante sue ispirazioni, ci pare che in questo caso, ancora una volta, C. Pavese voglia marcare la differenza di procedura tra un allegorismo – che gioca di allusivi (e a volte abusivi) rinvii extratestuali e utilizza il dispositivo metaforico – e un realismo (e un neo-realismo, di cui spesso si fa interprete e, a volte, dibattuto – e combattuto – portavoce) tutto giocato invece sul versante metonimico, dove cioè la posta in gioco non è tanto quella di rimandare a un segreto comunicabile di possibile accesso soltanto attraverso una sostituzione più o meno cifrata da un codice irreperibile *in loco* e da dover mutuare da 'altrove', quanto piuttosto quella di rappresentare chiaramente – e inequivocabilmente – la *realtà* dell'uomo, profondamente tragica ed eroica.

La poetica pavesiana, collocando la sua attività nella dimensione del ricordo trasfigurato e reso *narrazione*, nel suo svilupparsi (sia testualmente che paesaggisticamente quanto ai luoghi dell'infanzia) e farsi *testo*, procede per evocazione ed elaborazione di ricordi che, già concatenati tra loro, assumono una manifestazione ed una disposizione nello *spazio* del testo che ricalca la prossimità e la contiguità fisica degli elementi paesaggistici (materia dei ricordi) nello *spazio* dei luoghi dell'infanzia, aprendo così definitivamente ad un *spazio* terzo che accomuna entrambi i precedenti e si configura come lo *spazio della testualità*, di una testualità indifferentemente letteraria e/o paesaggistica.

Allo stesso modo per cui abbiamo, dunque, una *testualità* comune a entrambi i sistemi semiotici (testo paesaggistico e testo scritto – o letterario, di prosa e di poesia), avremo ora invece una *paesaggisticità* comune ad entrambi i tipi di testi (un testo paesaggistico e un 'paesaggio testuale').

2.c Lo Spazio del Testo, lo Spazio nel Testo. Un approccio semiotico-testuale ad un testo (in particolare ad un o letterario) non può non assumere come fecondo orizzonte di senso il tema della *spazialità*. Lo spazio gioca infatti un ruolo rilevante nella genesi, nell'articolazione e nella realizzazione di un testo, a vari livelli: (I) *grafico-lineare* (disposizione dei caratteri grafici sulla pagina bianca); (II) *fonetico* (le relazioni di opposizione e/o di affinità fonetica degli elementi linguistici articolati nello spazio del

testo); (III) *grammaticale* (organizzazione morfo-sintattica del periodo); (IV) *macro-testuale* (prosodia, ritmi di lettura).

Questi quattro livelli, tutti rilevabili sul 'piano dell'Espressione'<sup>9</sup>, concorrono, ciascuno per parte propria e interagendo tra loro, a generare quell'*effetto di senso* globale che un testo nella sua interezza trasmette.

Anche dal punto di vista concettuale e semantico, e dunque sul 'piano del Contenuto', si registra quest'articolazione (costitutiva di un testo) di natura spaziale, sia a causa delle ricadute del piano dell'*Espressione* su quello del *Contenuto* che direttamente in virtù dell'organizzazione della *Sostanza del contenuto* in *Forma del Contenuto*, in vista della produzione di effetti di senso (organizzazione semantica interna).

Il testo scritto si struttura così nel modo di un *percorso narrativo*. 'Percorso' (itinerario, fisico e mentale) inteso qui nella doppia accezione rispettivamente di generazione di senso<sup>10</sup> attraverso la messa in contatto dei livelli profondi della logica modale e delle categorie semantiche con le manifestazioni lessicali e sintattiche di superficie e anche 'percorso' nel senso di attraversamento lineare di un testo scritto nell'atto stesso della lettura e della fruizione fisica ad opera del lettore che vi s'imbatte visivamente<sup>11</sup>.

Questo rapporto fisico-spaziale che s'instaura tra il fruitore del testo e l'opera stessa è più facilmente intuibile (figurabile) se pensiamo ad un testo scritto di notevole lunghezza, come è il caso di un poema in versi o di un romanzo. In quel caso il viaggio e le vicissitudini narrate sono fisicamente (oltre che concettualmente) ripercorse dal fruitore nel corso della lettura dell'opera che possiamo immaginare essere suddivisa in canti, brani, capitoli, spazi grafici, temporali e concettuali. Tali *indizi* (*marche* di spazialità inscritte nel testo linguistico) sono utilizzati dal lettore nel suo ripercorrere la trama testuale e nel suo partecipare (non solo intellettivamente ma – e 'in scala' – anche fisicamente) alla manifestazione dell'effetto di senso complessivamente generato, attraverso le strategie interpretative dell'echiano *Lettore Modello* che, di volta in volta, mette in atto ripercorrendo la trama testuale e partecipandovi nella misura in cui coopera a suo modo e a sua volta a (*ri*)*costruirla*<sup>12</sup>.

Quanto detto fin qui prescinde dalla natura del contenuto narrato da un testo letterario. Abbiamo visto come anche il paesaggio possa essere concepito e studiato come 'testo' e come anche nel testo paesaggistico il percorso sia importante per la sua generazione e quanto sia intimamente connesso all'emergenza della soggettività (*punto di vista*). In un paesaggio (leggibile come testo, e che, dunque, in questa accezione, definiremo *testo paesaggistico*) si riscontra in maniera quanto mai evidente ed inequivocabile la centralità dello spazio (anche e proprio qui non nel senso di categoria astratta ma in quanto spazio per l'uomo e abitato dall'uomo, dalla fisicità forica del suo corpo; spazio orientato dal punto di vista, dalle 'vedute'; spazio, insomma, antropizzato, che da asettico *territorio* si trasforma in *paesaggio*).

Se ora immaginiamo un testo letterario il cui piano del *Contenuto* è la descrizione (anche se pavesianamente indiretta) di un altro testo, nel nostro caso un *testo paesaggistico*, avremo (in termini hjelmsleviani<sup>13</sup>) che il primo testo in quanto testo semioticamente inteso, diventa leggibile *meta-semioticamente*, nella misura in cui l'oggetto del suo *Contenuto* è un altro testo semioticamente leggibile, quello del paesaggio. Avremo così una meta-semiotica (testo linguistico) il cui contenuto articola il rapporto tra

<sup>9</sup> Quanto alla nota partizione hjelmsleviana del Segno saussuriano in Forma e Sostanza dell'Espressione ('significante' saussuriano) e in Forma e Sostanza del Contenuto ('significato' saussuriano), si veda sopra tutti Hjelmslev: 1968.

<sup>10</sup> Per una compiuta esposizione del Percorso Generativo del Senso si rimanda a Greimas: 1986, *ad vocem*.

<sup>11</sup> Tuttavia è da rilevare una differenza nei due tipi di testi e che consiste nella *linearità* di lettura della struttura orientata di un testo linguistico a cui invece nel testo paesaggistico si oppone una linearizzazione solo potenziale e determinata volta per volta dall'atto dinamico (sempre diverso) della 'visione' (che produce una 'veduta') che linearizza, attraversandola, la struttura spaziale dello spazio circostante.

<sup>12</sup> Si vedano quantomeno: Eco: 1962; 1979; 1990 e 1995.

<sup>13</sup> Il riferimento è a Hjelmslev: 1968.

*Espressione e Contenuto* di una semiotica del paesaggio, il testo di un altro testo, dunque, ovvero un testo nel testo<sup>14</sup>.

In questo caso però il rapporto di significazione non è unidirezionale, non procede cioè solo dal testo letterario a quello paesaggistico, bensì biunivoco, poiché c'è un ritorno dell'effetto di senso che dal testo paesaggistico muove verso il testo letterario – ed è in questo 'ritorno', in questa 'biunivocità' che risiede la peculiarità dell'opera pavesiana. Se infatti la spazialità di un testo letterario, attiva a tutti i livelli, struttura il testo stesso in termini spaziali, e se questo testo letterario ha come *Contenuto* un testo paesaggistico, allora il primo tende a stabilire un rapporto d'*isomorfismo* con l'oggetto del suo contenuto attivando *processi analogici* che marcano il tessuto testuale linguistico della natura del testo paesaggistico imprimendo (inscrivendo) su di esso i rapporti formali del testo paesaggistico narrato (raccontato). E così il rapporto tra le due Forme del testo paesaggistico (*Forma dell'Espressione* e *Forma del Contenuto*) instaurano un legame d'implicazione analogica col rapporto tra le due rispettive Forme nel testo letterario, in maniera tale che la generazione di senso del testo paesaggistico entri in rapporto diretto con quella del testo letterario, orientandola e operando il travaso – lo slittamento – della *Forma del Contenuto* del testo paesaggistico verso la *Forma del Contenuto* del testo letterario attraverso il rivestimento delle loro rispettive *Forme dell'Espressione*, delle quali quella del testo letterario narra quella del testo paesaggistico. In C. Pavese questa relazione è attivata dal meccanismo del ricordo e tutta la sua poetica dell'infanzia ne genera il funzionamento.

A sua volta, e ancora una volta, l'effetto di senso del testo letterario, scaturito dal travaso delle *Sostanze del Contenuto* formate e traghettate attraverso la narratività discorsiva del testo letterario nei confronti del testo paesaggistico (messa in rapporto delle due *Forme dell'Espressione*), si muove proprio in direzione del paesaggio la cui lettura, nella stratificazione culturale e nella memoria collettiva di una comunità che lo abita, può risentire proprio dell'influsso delle narrazioni letterarie che lo hanno descritto in passato e messo così in discorso in una certa maniera anziché in un'altra<sup>15</sup>. In questo caso è ora il testo letterario, presente nella memoria collettiva di una comunità, che marca la percezione (orientata, in un senso cioè *interpretativo*) del paesaggio, orientando la sua lettura attraverso l'iscrizione della sua *Forma del*

---

<sup>14</sup> Tuttavia, è da registrare una differenza costitutiva tra i due tipi di testi: se l'approccio a un testo letterario, in quanto provvisto per definizione di mittenza, può essere tanto nell'ordine della *Comunicazione* che della *Significazione*, un testo paesaggistico, invece, in quanto non per definizione 'antropizzato', ovvero non necessariamente provvisto di mittenza (anche se 'antropizzato' per definizione già nel momento stesso in cui viene *scoperto* prim'ancora che *abitato*), può essere approcciato anche col solo apporto della Significazione, di quel lavoro interpretativo e inferenziale che porta a rispettarne le 'motivazioni' interne, pena uno scivolamento nella direzione di una deriva decostruzionista, dello scempio e della deturpazione, di cui si sono visti in precedenza taluni esempi concreti. Al fine d'evidenziare la centralità di questo snodo cruciale in ambito semiotico, di questi due termini ne ricordiamo qui brevemente i ruoli fatti giocare da U. Eco nel *Trattato*. Per 'processo comunicativo' s'intende «il passaggio di un Segnale da una Fonte, attraverso un Trasmettitore, lungo un Canale, a un Destinatario», invece il 'processo di significazione' «si verifica solo quando esiste un codice. Un codice è un Sistema di Significazione che accoppia entità presenti a entità assenti. [...] Sia chiaro però che l'atto percettivo del destinatario e il suo comportamento interpretativo non sono condizioni necessarie della relazione di significazione: è sufficiente che il codice stabilisca una corrispondenza tra ciò che STA PER e il suo correlato, corrispondenza valida per ogni destinatario possibile, anche se di fatto nessun destinatario esiste o potrà mai esistere». Da queste considerazioni, dunque, non può che derivare che: «Un sistema di significazione [...] possiede modalità d'esistenza del tutto astratte [...]. Al contrario *ogni processo di comunicazione tra esseri umani [...] presuppone un sistema di significazione come propria condizione necessaria*» (Eco, 1975, 19-20).

<sup>15</sup> Questa reciprocità d'individuazione tra un testo letterario e un testo paesaggistico è stata messa a fuoco anche da J. Lotman a proposito della cultura e della letteratura russa: «Come i gesti e le azioni del rivoluzionario di estrazione nobiliare acquistavano per lui e per gli altri un senso in quanto avevano come loro significato la *parola*, ogni catena di azioni diventava "testo" (acquistava significato), se la si poteva collegare in modo illuminante con un determinato soggetto letterario. [...] Questo atteggiamento presupponeva una "amplificazione" di tutto il comportamento, una distribuzione di maschere letterarie caratteristiche tra persone reali, l'idealizzazione del luogo e dello spazio dell'azione (lo spazio reale veniva percepito attraverso la mediazione di quello letterario). [...] Non è soltanto la situazione concreta a trasformarsi, nei versi di Puškin, in letteraria, ma anche l'opposto: in una situazione concreta diventa significativo (e quindi percepibile a chi vi partecipa) ciò che può essere riferito a un soggetto letterario» (Lotman: 2006, 206-207).

*Contenuto* in quella del testo paesaggistico, di cui diviene *meta-semiosi* (si pensi alle Langhe piemontesi che dalle descrizioni pavesiane in avanti non potranno più essere 'lette' in maniera disinvolta o inconsapevole, o alle descrizioni della campagna toscana di Leopardi o ancora alle trincee alpine di G. Ungaretti o ai paesaggi liguri di E. Montale e così via attraverso innumerevoli esempi, dai testi letterari ai *report* giornalistici, dalle saghe nordiche e i miti mediterranei sino ai più recenti resoconti scientifici)<sup>16</sup>. Se forse ogni testo (quindi anche quello paesaggistico) consente di leggersi quale 'paesaggio', ciò però avviene con le dovute differenze rispetto a un testo narrativo. Là dove è infatti perentoria l'istanza *realistica*, come appunto nei 'resoconti scientifici', siamo dinanzi a un paesaggio testuale diverso da quello poetico-letterario, i cui meccanismi di 'generazione' sono mossi da investimenti valoriali altrettanto diversi e che conducono a differenti conseguenze sia interpretative che pragmatiche dei testi prodotti.

È in questi termini che si può parlare di relazione biunivoca tra un *testo paesaggistico* (ricordiamo ancora, un paesaggio assunto e 'letto' come testo) e un *paesaggio testuale* (un testo scritto di natura linguistica). Inoltre – e qui sta il *proprium* della letteratura pavesiana – non solo il dialogo tra differenti nature testuali si arricchisce di stimoli e formanti provenienti da e diretti a entrambi i versanti, ma il paesaggio testuale pavesiano fa vedere bene come l'istanza fisico-corporea passionale del soggetto semiotico risulti essere il motore della semiosi attraverso il meccanismo del ricordo e la generazione mitica della poesia, mossi entrambi dalla interazione dinamica dei 'precipitati' forici sedimentati nella memoria e nella coscienza umana.

2.d Le Langhe: un approccio intertestuale. C'è da dire ancora che, limitatamente ai testi analizzati nel presente lavoro, mentre in A. Manzoni, nell'apertura del primo capitolo, abbiamo riscontrato una certa *aderenza analogica* tra testo paesaggistico e paesaggio testuale, aderenza che man mano è andata sfibrandosi facendo emergere sempre più il punto di vista del soggetto semiotico e facendo al contempo apparire le peculiarità emotive e passionali generate da quei paesaggi che restano, però, solo descritti, in C. Pavese invece, dove l'aderenza manzoniana, quasi naturalistica, ha lasciato il posto fin da subito alla trasfigurazione mitica attraverso il ricordo d'infanzia, si vede ancor meglio come s'inscrive nel ruolo di soggetto semiotico non più – e solo – una soggettività caratterizzata da connotati antropomorfi, ma un'altra soggettività, che dalla prima deriva per generazione 'filiale', potremmo dire, quella eminentemente 'situazionale' e 'spaziale' di volta in volta riscontrata nei tratti tipici del testo paesaggistico piemontese delle Langhe. Vediamone alcuni esempi:

Una sera sorgeva la luna, sul ciglio della collina. Gli alberelli lontani erano neri; la luna, enorme, matura. Ci fermammo, io dissi: – Tutti gli anni, a settembre, la luna è la stessa, eppure mai che me ne ricordi. Tu lo sapevi ch'era gialla? L'amico guardò la luna, e ci pensava. Mi pareva davvero di non averla mai vista così, ma insieme di averne in bocca il sapore, di salutare in lei qualcosa di antico, d'infantile, tanto che dissi: È una luna da vigna! Da bambino credevo che i grappoli d'uva li faccia e li maturi la luna. [...] E salire fin su fra gli alberelli, nei dolci vapori estivi ch'erano sempre stati e non invecchiano mai. L'amico taceva, e io pensavo già al piacere che avrei provato l'indomani portando in me sotto il sole la certezza che anche la notte è viva (Pavese: 1946, 103).

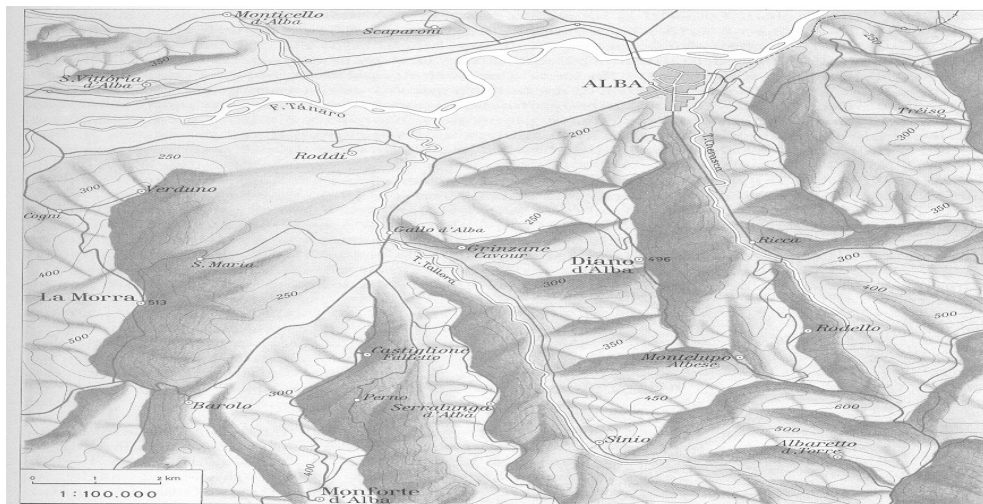
---

<sup>16</sup> A proposito del corrispondersi inestricabile di visioni letterarie e percezioni spaziali di paesaggi, si legge in P. Matvejević: « Il mare non lo scopriamo da soli e non lo guardiamo solo con i nostri occhi. Lo vediamo anche come lo hanno guardato gli altri, nelle immagini e nei racconti che ci hanno lasciato: veniamo a conoscerlo e lo riconosciamo al tempo stesso. Abbiamo conoscenza anche dei mari nei quali non ci specchieremo né ci immergeremo mai. Raramente la visione del Mediterraneo è del tutto autonoma: le rappresentazioni contenute in questo breviario non sono solo le mie» (Matvejević: 1991, 145).



Alle quattro eravamo seduti sul terrazzo prendendo il caffè, e dal mare ardente della campagna salivano voci spente, fruscii, guizzi di vento. Dall'ombra dov'eravamo si vedevano i versanti delle valli, grandi fianchi come di mucche accovacciate. Ciascuna collina era un mondo, fatto di luoghi successivi, chine e piane, seminati di vigne, di campi, di selve. C'erano case, ciuffi di bosco, orizzonti. Dopo tanto guardare si scopriva ancor sempre qualcosa – un albero insolito, un giro di sentiero, un'aia, un colore non visto. Il sole, da ponente, dava risalto a ogni minuzia, e anche lo strano corridoio marino, la nube vaga del Greppo, era più tentante del solito. Dovevamo andarci l'indomani, sul biroccio, e per far notte ogni discorso era buono (Pavese: 1949a, 65).

Abbiamo visto dunque come «il *luogo mitico* non è quello individualmente unico [...] ma bensì quello di nome comune, universale, il *prato*, la *selva*, la *grotta*, la *spiaggia*, la *radura*, che nella sua indeterminatezza evoca tutti i *prati*, le *selve*, ecc. e tutti li anima del suo brivido simbolico» (Pavese: 1952a, 258). Questo eleggere un elemento del territorio a rappresentante di un'intera categoria (*un prato per il prato*, e così via) significa attribuire una valenza universale a quell'elemento, eleggendolo a 'super-segno' in quanto 'sta per' l'intero suo *tipo* (categoria) anziché per una sola *occorrenza*. Nel nostro caso il paesaggio in questione è quello delle Langhe:



36. LE LANGHE, a sud di Alba e della Valle del Tanaro, con le lunghe groppe collinari coronate da frequenti abitati.

17

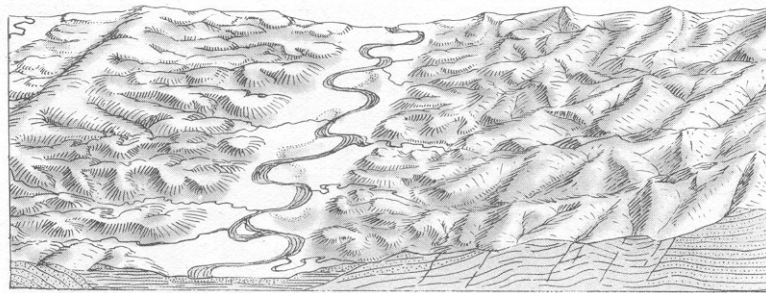
Leggiamo e vediamo in che termini il geografo A. Sestini, agli inizi degli anni Sessanta, ci presenta il comprensorio delle Langhe, il medesimo paesaggio evocato da C. Pavese, inquadrandolo dapprima geograficamente e poi facendolo emergere come luogo abitato e *segnato* dall'uomo:

Fra il Tanaro che s'incurva da Ceva ad Alba, a ovest, e la Bormida di Spigno a est, si suole ordinariamente delimitare il complesso orografico delle Langhe: il quale si ribella a una facile classificazione con i termini correnti di collina e montagna. [...] Soltanto nelle massime valli i corsi d'acqua, con tracciato tortuoso, a meandri, sono riusciti ad allargare il fondo, formando una striscia di piano alluvionale nettamente delimitata. Essi sono seguiti da qualche notevole strada; ma la maggior parte delle vie s'inerpica sulle dorsali e su queste si mantiene, ondulando infinitamente, quasi diremmo in bilico tra una valle e l'altra. Così offrono al viaggiatore panorami amplissimi su tutte una serie di quinte montane o collinesche, i cui profili sbiadiscono nella lontananza; e nello sfondo, se l'aria è molto limpida, la visione delle Alpi nevose corona il quadro. «Andar

<sup>17</sup> Sestini: 1963, 89.



per Langa» significa qui camminare sul filo dei crinali, che raccolgono anche il maggior numero di centri abitati (Sestini: 1963, 88).



35. RAPPRESENTAZIONE SCHEMATICA DELLE LANGHE (a destra) E DEL MONFERRATO (a sinistra).

18

Sestini, illustrando la nota espressione «Andar per Langa» pone l'attenzione sul *punto di vista* dell'osservatore e del viaggiatore che, procedendo proprio 'sul filo dei crinali' e incontrando in successione i piccoli e medi centri abitati, *crea* il sistema paesaggio-Langhe. Lo stesso C. Pavese, in molti dei suoi scritti, ci propone approcci simili, mediati ovviamente da intenti ben diversi da quelli di A. Sestini. Eccone alcuni esempi che mostrano il 'risultato' dell'«Andar per Langa»:

– Di che paese è quel Berto? – Della Langa di Calamandrana, di là dalla valle del Belbo. – Lontano? – Da Ponticello saranno due giorni, camminando di vetta sulla collina. – E quando cominciano queste colline? – Subito (Pavese: 1941, 19).

– No che non è Torino, – mi dice un ragazzo che arriva di corsa e si appoggia al muretto. – È la collina di Bra. Allora prendo tutto in un'occhiata, la campagna, le macchie degli alberi e dei paesi, le nuvole, i mattoni del muro, e mi dico e ridico: – Bella strada che hai fatto. Valeva la pena! (Pavese: 1941, 39)

Piacere di camminare sulle creste. Là sono gli alberelli, le accidentalità, i tratti perenni del suo orizzonte. Camminandovi giunge ai confini di questo orizzonte, vi si staglia e vede di là (Pavese: 1941, 270).

Vediamo ora invece in che modo e in quali termini la medesima descrizione è resa attraverso un linguaggio destinato alla fruibilità turistica di una guida De Agostini degli anni Ottanta:

[...] Ci si può avvicinare a questa terra di contrasti [le Langhe] avendo in mente le descrizioni di cose e uomini langaroli di Beppe Fenoglio o di Cesare Pavese, quindi secondo canoni culturali in un certo senso istituzionalizzati, o intendere questa complessa terra di confine così com'è in un contatto diretto [...]. La scelta è lasciata al visitatore, al quale rimane anche la terza via: avvalersi intelligentemente dell'uno e dell'altro modo [...]. Abbandonato il calesse, il mezzo migliore per 'andar per Langa', ossia lungo i crinali dei rilievi, è l'automobile: una fitta rete di strade bellissime e solitarie collega i centri abitati, in maggioranza anch'essi sui crinali, e offre tratti di grande interesse attraversando i pascoli, i boschi e i modesti coltivi (Dini: 1985, 13).

E. Dini continua la sua descrizione fornendo subito dopo una lista di itinerari consigliati e facendo notare al lettore come il paesaggio langotto sia una vera e propria 'palestra'

<sup>18</sup> Sestini: 1963, 88.

per fotografi e sia stato oggetto d'ispirazione anche per il pittore O. Tarditi, noto come l'acquarellista delle Langhe'.

Osserviamo come anche in questo caso la porzione testuale prescelta veicoli in buona sostanza il medesimo apporto informativo dei precedenti casi, 'tagliato' ovviamente in modo diverso. Nel primo caso (e cioè in C. Pavese) ci trovavamo di fronte ad un testo letterario, nel secondo invece (nel *Paesaggio* di A. Sestini) ad uno geografico-divulgativo di grande pregio, nel terzo caso abbiamo a che fare con una guida turistica di 'largo consumo' (la De Agostini su *Piemonte e Valle d'Aosta*) che, tuttavia, conserva una buona fattura, aprendo a letture e spunti non strettamente limitati alle scarne, ma anche a volte essenziali, indicazioni stradali degli itinerari. Più che soffermarci sulle (ovvie) differenze fra le tre porzioni testuali, ci pare interessante soffermarci piuttosto su un elemento che le accomuna esplicitamente tutte: lo 'andar per Langa'. Pare infatti che tale espressione sia entrata nell'uso comune e vi sia rimasta. Eccoli, dunque, di fronte ad un caso di iscrizione di un paesaggio testuale in un testo paesaggistico, vedere (leggere, conoscere) un testo paesaggistico mediante una pratica significativa di fattura squisitamente linguistico-letteraria. O, detto in breve, visitare le Langhe 'andando per Langhe' e non facendo altre cose, non attivando cioè itinerari e percorsi di senso alternativi o semplicemente diversi, non perché non ve ne siano, ma perché il processo di antropizzazione prima, e di culturalizzazione poi, di un territorio reso per questo *paesaggio* incide, iscrive, sul territorio prima, e sul patrimonio delle conoscenze condivise di una comunità culturale poi, l'*attività semiosica* umana, che si manifesta, nel paesaggio, in un particolare assetto organizzativo e, nella cultura di una comunità di persone, in un particolare 'modo di vedere' la realtà.

Volgendo al termine di queste digressioni in ambito letterario a proposito del paesaggio langotto e della poetica pavesiana, se di 'poetica' dunque si tratta non possiamo allora tralasciare almeno qualche verso, tra i più rappresentativi, del polso poetico di C. Pavese all'opera nella sua preziosa raccolta di *Lavorare stanca*. Scritte tra il '30 e il '35, queste poesie sono così presentate dallo stesso C. Pavese nel giugno del '36 in una nota in risposta dell'autore alle critiche ricevute dall'ottantatreenne G. Cassano (conoscente erudito di C. Pavese e amico di A. Monti e legato all'ambiente degli intellettuali antifascisti torinesi) in seguito alla lettura di *Lavorare stanca*. Si tratta, appunto, di un «verso che cercavo di spogliare di ogni fronzolo e colare sostanzioso e sostenuto» (Pavese: 1966, 149):

#### Paesaggio

Non è più coltivata quassù la collina. Ci sono le felci  
e la roccia scoperta e la sterilità.  
Qui il lavoro non serve più a niente. La vetta è bruciata  
e la sola freschezza è il respiro. La grande fatica  
è salire quassù: l'eremita ci venne una volta  
e da allora è restato, a rifarsi le forze.  
L'eremita si veste di pelle di capra  
e ha un sentore muschioso di bestia e di pipa,  
che ha impregnato la terra, i cespugli e la grotta.  
Quando fuma la pipa in disparte nel sole,  
se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore  
delle felci bruciate. Ci salgono visitatori  
che si accasciano sopra una pietra, sudati e affannati,  
e lo trovano steso, con gli occhi nel cielo,  
che respira profondo. Un lavoro l'ha fatto:  
sopra il volto annerito ha lasciato infoltirsi la barba,  
pochi peli rossicci. E depone gli sterchi

su uno spiazzo scoperto, a seccarsi nel sole [...]  
(Pavese: 1952b, 11).

Abbiamo scelto questa poesia, tra le tante pressoché equivalenti al nostro intento, perché è lo stesso autore che poco oltre, nel *Mestiere del poeta*, torna su queste righe a proposito della centralità, nella sua poetica, del concetto di 'immagine':

Avevo dunque scoperto il valore dell'immagine, e quest'immagine [...] non la intendevo più retoricamente come traslato, come decorazione più o meno arbitraria sovrapposta all'oggettività narrativa. Quest'immagine era, oscuramente, il racconto stesso. Che l'eremita apparisse colore delle felci bruciate non voleva dire che io istituissi un parallelo tra eremita e felci per rendere più evidente la figura dell'eremita o quella delle felci. Voleva dire che io scoprivo un *rapporto fantastico* tra eremita e felci, tra eremita e paesaggio [...] *che era esso argomento del racconto* (Pavese: 1952b, 129).

Ciò che appare qui in tutta la sua evidenza, è che, ancora una volta (e per tutte) il corpo senziente, materialmente e simbolicamente inteso – e anche *indicalmente* (Peirce: 2003) inteso, nella misura in cui mostra l'evento della parola e, facendo ciò, *si mostra* esso stesso – è il *punto di sutura*, il *fulcro* della tensione semiotica tra l'istanza della soggettività e l'istanza ambientale, *generando* il *paesaggio* solo e soltanto attraverso una *immagine* che, *messa in narrazione*, e mostrandosi dunque *in discorso*, sa farsi *racconto*<sup>19</sup>.

## Bibliografia

Barthes, Roland

1984 *L'impero dei segni* [1970]. Torino: Einaudi 2005.

Beccaria, Gian Luigi

2000 "Introduzione". In Pavese: 1950.

Croce, Benedetto

1912 *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Bari: Laterza.

Dini, Emanuela

1985 "Le Langhe". In *Piemonte e Valle d'Aosta*, Cartoguide Regionali De Agostini. Novara: Istituto Geografico De Agostini.

Eco, Umberto

---

<sup>19</sup> La distinzione tra *narrazione* e *racconto* qui evocata è di ascendenza greimasiana e prevede, nel Percorso Generativo del Senso, che ad un livello *semio-narrativo*, una volta costituitosi nella sua articolazione logico-sintattica e semantica, debba seguire necessariamente – pena il fallimento della *generazione del senso* – un livello successivo (o *discorsivo*), in cui il *discorso* – che dispone l'*incarnazione* delle 'posizioni vuote' (le istanze narrative previste dai *ruoli attanziali*) in veri e propri *attori* marcati da *temi* e *figure* e situati in *spazi* e *tempi* – apre lo spazio del *racconto*, inteso come testo *generativamente* 'compiuto'. Tale 'compiutezza' della generazione di senso è da leggersi nei termini di un'apertura della pratica significativa alla complessità del mondo, laddove cioè la nozione di 'testualità' supera i limiti della frase per estendersi verso ogni pratica sociale ed ogni proferimento linguistico concreto. Per tali questioni teoriche, e in particolare in merito alla nozione di 'discorsività', si vedano quantomeno Greimas-Courtés: 1986, *ad vocem*; Fabbri-Marrone: 2001, 80-138; Marsciani-Zinna: 1991, 108-137; Magli-Pozzato: 1998, I-XVI; Pozzato: 2001, 69-99.

- 1962 *Opera aperta*. Milano: Bompiani.  
1975 *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani 1999.  
1979 *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.  
1990 *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.  
1995 *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani.
- Fabbri, Paolo – Marrone, Gianfranco  
2001 *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*. Roma: Meltemi 2002.
- Genette, Gérard  
1986 *Figure III. Discorso del racconto* [1976]. Torino: Einaudi.
- Givone, Sergio  
1999 "Introduzione". In Pavese: 1947b.
- Greimas, Algirdas Julien – J. Courtés  
1974 *Del senso* [1970]. Milano: Bompiani.  
1984 *Del senso 2* [1983]. Milano: Bompiani.  
1986 *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio* [1979], a cura di P. Fabbri. Milano: Mondadori 2007.
- Greimas, Algirdas Julien – J. Fontanille  
1996 *Semiotica delle passioni* [1991]. Milano: Bompiani.
- Hjelmslev, Louis  
1968 *I fondamenti della teoria del linguaggio* [1943]. Torino: Einaudi.
- Lotman, Jurij Michajlovič  
1985 *La semiosfera*. Venezia: Marsilio.  
2006 *Tesi per una semiotica delle culture*. Roma: Meltemi.
- Lotman, Jurij Michajlovič – B.A. Uspenskij  
1975 *Tipologia della cultura* [1973]. Milano: Bompiani.
- Magli, Patrizia – M.P. Pozzato  
1998 "Prefazione. La grammatica narrativa di Greimas". In Greimas: 1984.
- Marsciani, Francesco – A. Zinna  
1991 *Elementi di semiotica generativa*. Bologna: Esculapio.
- Matvejević, Predrag  
1991 *Breviario mediterraneo* [1987]. Milano: Garzanti 2007.
- Ortony, Andrew  
1979 "Beyond literal similarity". In *Psychological Review*, 1979/86.
- Pavese, Cesare  
1941 *Paesi tuoi*. Torino: Einaudi 2001.  
1946 *Feria d'agosto*. Torino: Einaudi 2002.  
1947a *Il compagno*. Torino: Einaudi 1990.  
1947b *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi 1999.  
1949a *Il diavolo sulle colline*. Torino: Einaudi 1997.

- 1949b *Tra donne sole*. Torino: Einaudi 1998.  
1949c *Prima che il gallo canti*. Torino: Einaudi 2003.  
1950 *La luna e i falò*. Torino: Einaudi 2000.  
1951 *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Torino: Einaudi 2003.  
1952a *Il mestiere di vivere*. Torino: Einaudi 2000.  
1952b *Lavorare stanca*. Torino: Einaudi 2001.  
1953 *Racconti*. Torino: Einaudi 1994.  
1956 *La spiaggia*. Torino: Einaudi 2001.  
1966 *Vita attraverso le lettere*. Torino: Einaudi 2004.
- Pavese, Cesare – B. Garufi  
1959 *Fuoco grande*. Torino: Einaudi 2003.
- Peirce, Charles Sanders  
2003 *Opere* (a cura di Massimo Bonfantini). Milano: Bompiani.
- Pozzato, Maria Pia  
2001 *Semiotica del testo*. Roma: Carocci 2003.
- Raymond, Marcel  
1933 *De Baudelaire au surréalisme. Essai sur le mouvement poétique contemporain*. Paris: R. A. Correa.
- Sestini, Aldo  
1963 *Il paesaggio*. Vol. VII (Collana Conosci l'Italia). Milano: TCI.
- Volli, Ugo  
2000 *Manuale di semiotica*. Bari: Laterza 2005.
- Wittgenstein, Ludwig  
1964 *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916 [1921]*. Torino: Einaudi 1995.