



USI E FUNZIONI DELLA CADENZA TERNARIA NELL'OPERA DI PAVESE

TIZIANO SEGALINA – Affiliazione

L'articolo si propone di studiare gli usi e le funzioni di una particolarità stilistica dell'opera di Pavese, ovvero il ricorso, in sede di romanzo, alla cadenza ternaria. Presente fin dalle produzioni giovanili, sia in prosa che in poesia, essa diviene nell'opera matura – almeno a partire dai saggi teorici contenuti in *Feria d'agosto* – uno strumento cui l'autore consapevolmente ricorre per strutturare la narrazione e porre in evidenza precisi luoghi testuali – sequenze ritmiche sono infatti individuabili in corrispondenza degli snodi narrativi (in attacco e/o in chiusa di periodo, nel passaggio da una sequenza alla successiva), delle parti di dialogo, delle sentenze, delle enumerazioni – individuati, dalla critica e da Pavese stesso, come centrali all'interno della sua poetica. Gli esempi saranno prelevati da tutta l'opera di Pavese, ma maggiore attenzione sarà dedicata ai romanzi *Tra donne sole* e *La luna e i falò*.

The article aims to study the uses and functions of a stylistic peculiarity of Pavese's work, the use of ternary cadence in his novels. Present since his early productions, both in prose and poetry, it becomes in the mature work – at least starting from the theoretical essays contained in *August holiday* – an instrument that the author consciously uses to structure the narrative and highlight precise textual places – rhythmic sequences are in fact identifiable in correspondence of the narrative junctions (in attack and/or in the end of a period, in the passage from one sequence to the next), of the dialogues, of the sentences, of the enumerations – identified, by the critics and by Pavese himself, as central within his poetic. The examples will be taken from all of Pavese's work, but more attention will be paid to the novels *Women of their own* and *The moon and the Bonfires*.

I POETICA, STILE, RITMO.

Il ritmo ha in Pavese una funzione, prima che stilistica, poetica. O meglio: il lento percorso di conquista di uno stile – risultato di una lunga osservazione dei modelli letterari prescelti e di un ostinato lavoro di perfezionamento della propria opera – appare, se non successivo, dipendente dalla convinzione che il ritmo assuma una posizione centrale all'interno del momento della creazione poetica. Il che non equivale a sminuire l'importanza del *come* cioè concretamente si realizzi, ma spinge semmai ad allacciare questo piano a quello della concezione che lo scrittore ha della realtà e dell'atto creativo. Se il *racconto* deve essere per Pavese una composizione monotona di «blocchi di granito»¹ è perché – come recita il titolo di un suo saggio – prima di tutto «*raccontare* è monotono». Anche quando lo sguardo si allarga a considerare le caratteristiche del romanzo moderno, egli riconosce come elemento distintivo la sostituzione della centralità del personaggio a favore del fluire narrativo («Ora [nel Novecento] si tende a interessarsi nuovamente al puro narrare. [...] La scoperta sta nel senso del ritmo, del senso della realtà mossa, di Erodoto»²), nella misura in cui questo ritmo, però, serve allo scrittore per esprimere il suo nucleo poetico più profondo:

¹ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino, 1990, p. 253 (2 aprile 1943).

² Ivi, p. 329 (22 marzo 1947).

Ecco perché *Moby Dick* è una scoperta del nostro tempo. Non è personaggi, è puro ritmo. Narrerà ora non chi «conosce la natura umana» e ha fatto scoperta di psicologie significative e profonde, ma chi possiede blocchi di realtà, esperienze angolari che gli ritmano e cadenzano e ricamano il discorso. Hemingway ha la morte violenta. Levi il confino, Conrad la perplessità dei mari del Sud, Joyce lo stereoscopio delle parole-sensazione, Proust l'inafferrabilità degli istanti, Kafka la cifra dell'assurdo. Mann il ripetersi mitico dei fatti, ecc.³

La valutazione, positiva o meno, di un'opera dovrà dunque spesso e volentieri passare attraverso un giudizio sulla sua componente ritmica: di Wright sarà apprezzata «quella prosa che mai s'attarda in compiacenze o civetterie del mestiere, ma si sforza di dare alla pagina il ritmo e la convinzione della voce viva»; di Pino Levi Cavaglione il «ritmo felice del suo narrare»; per lo stesso motivo Cain è additato a vero modello della prosa di *Paesi tuoi*. Anche quando deve esprimere una critica – ed è il caso di *I vecchi e i giovani*, cui manca «un ritmo di alternanze di prosa stesa e di dialogo» – Pavese lo fa muovendo da questo piano. Altro termine per via del quale Pavese esprime questa focalizzazione sulla strutturazione del discorso è quello di «cadenza»: «cadenza» (in un altro punto definita «biblica») è in Melville il ritornare della parola che «assorbe ogni volta in sé senza residui tutta la vita del libro»; «cadenzata» è, in Faulkner, «la ripetizione [...] di certi atti o caratteristiche»; sono le «ritmiche oceaniche frasi cadenzate» di Gertrude Stein; e la stessa Stein è associata a Vittorini per il suo «appoggio di ritmo nella prosa», prodotto per via di «ripetizione cadenzata». Questa insistenza sul piano ritmico trova nelle pagine di *Raccontare è monotono*, meglio che in altre, una perfetta enunciazione:

Del resto, dire stile è dire cadenza, ritmo, ritorno ossessivo del gesto e della voce, della propria posizione entro la realtà. La bellezza del nuoto, come di tutte le attività vive, è la monotona ricorrenza di una posizione. Raccontare è sentire nella diversità del reale una cadenza significativa, una cifra irrisolta del mistero, la seduzione di una verità sempre sul punto di rivelarsi e sempre sfuggente. La monotonia è un pegno di sincerità. Ciascuno ha il suo gorgo, e basta che vi palpiti dentro l'estrema tensione di cui la sua coscienza è capace: raccontare vorrà dire lottare per tutta una vita contro la resistenza di quel mistero.⁴

È un concetto, quello di riduzione a ragione del mistero e del mito personale, espresso da Pavese a più riprese in molti dei saggi successivi al '44. La monotonia ritmica e la ripetizione sono inquadrare come una via maestra per l'espressione della «verità sempre sul punto di rivelarsi». In nessun luogo meglio di questo, però, l'associazione dei due piani (stile e atto creativo) appare tanto chiara: a fare da *trait d'union* è proprio il ritmo, inteso come «ritorno ossessivo del gesto e della voce». Il nuoto, che lungo tutto il saggio vale a rappresentazione del fare narrativo, si dimostra come l'immagine ideale per

³ Ivi, p. 330 (22 marzo 1947).

⁴ CESARE PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951, p. 308.

rendere il concetto: all'acqua è associato il mistero, il confuso, ovvero la materia a cui, per ciascuno scrittore, è dato di attingere; ma soprattutto è prescelto come strumento di comprensione dell'indistinto la bracciata, proprio in quanto gesto destinato a ripetersi identico, «monotona ricorrenza di una posizione».

A ritornare con una certa insistenza, accostato al ritmo, è – nei brani finora citati – l'idea di monotonia. Si può dire che il ritmo debba essere, quasi per definizione, monotono: ogni scrittore contemporaneo, secondo Pavese, non dovrebbe far altro che individuare i suoi nuclei tematici centrali e ostinarsi nel ripeterli, per comprenderli e poter così uscire dall'acqua. Da *Hanno ragione i letterati*:

Ogni autentico scrittore è splendidamente monotono, in quanto nelle sue pagine vige uno stampo ricorrente, una legge formale di fantasia che trasforma il più diverso materiale in figure e situazioni che sono sempre press'a poco le stesse.⁵

L'uso che Pavese fa dei termini di cui finora si è parlato – ritmo, cadenza, monotonia – è ancipite: quando negli articoli, nei saggi, nel *Mestiere di vivere*, ricorre al concetto di ritmo lo fa sia per esprimere un giudizio (una tale opera è migliore di un'altra perché genericamente ritmata) sia per riferirsi all'idea di «ripetizione», di «ricorrenza di una posizione», di «ritorno».

Quel che è interessante è che «ritmo» ha per lui anche un'accezione più specifica, unicamente stilistica e prosodica: «monotono» è infatti anche il verso anapestico di *Lavorare stanca*, in cui a vigere è un «isocronismo fra gli accenti forti»⁶. Nelle poche occasioni in cui egli fa riferimento alle caratteristiche ritmico-prosodiche della sua poesia, per definire il suo verso, usa, non a caso, termini come «monotono», «cadenza», «martellare», «ritmo». Questo ritmo «ternario»⁷, che accompagna la poesia di Pavese fino alle sue ultime realizzazioni, è in realtà presente già all'interno dei componimenti giovanili: come ha dimostrato Zoppi⁸ – anticipando così al 1925 la data di comparsa della cadenza – nelle pseudo-raccolte che costituiscono l'apprendi-

⁵ Ivi, p. 251.

⁶ FRANCO FORTINI, *Verso libero e metrica nuova*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. 803. Cfr. anche PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 38 e GIANFRANCA LAVEZZI e PAOLO GIOVANNETTI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, pp. 271-273.

⁷ COSTANZO DI GIROLAMO, *Il verso di Pavese*, in ID., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 185. Mentre il verso di Pavese è sicuramente anapestico, all'interno della prosa non sembra dirimente la presenza di due posizioni atone precedenti il primo ictus: la cadenza risulta percepibile anche se l'attacco è in tonica o con la tonica preceduta da una sola posizione atona. Per evitare confusioni e improprietà, riferendoci al ritmo nella prosa di Pavese ricorriamo quindi al solo termine «ternario».

⁸ MATTEO ZOPPI, *Una «certa tiritera di parole»: genesi, forma e funzione dell'anapesto in "Lavorare stanca"*, in «Levia Gravia», XI (2009), pp. 135-155.

stato poetico pavese si possono individuare alcune perfette tetrapodie anapestiche; nella raccolta *Sfoghi* un verso su tre è strutturato secondo questo ritmo; anche quando Pavese compone in versi tradizionali il suo endecasillabo è costruito, nella maggior parte dei casi, con attacco di 3^a 6^a (più di un endecasillabo su tre nella raccolta *Le febbri di decadenza*).

2 IL RITMO DELLA PROSA

Come noto, la cadenza ternaria è presente anche all'interno dei romanzi di Pavese. Si possono trovare osservazioni sul ritmo della sua prosa fin da quando egli è ancora in vita. La prima è contenuta in una recensione⁹ che Mario Untersteiner scrisse in seguito alla lettura dei *Dialoghi con Leucò*, in cui il classicista parla esplicitamente di cadenza anapestica e fa riferimento a misure versali comprese tra il senario e il decasillabo. La risposta di Pavese, che avviene per lettera, è la sola conferma di un'intenzionalità nel ricorso al ritmo ternario in prosa:

Con la trovata della stesura metrica anche su questo punto lei ha detto una grande verità. Badi però che, secondo me, questa *contabilità* delle battute è più un difetto che un pregio.¹⁰

L'invito è anche a non contare le «battute»: la possibilità di ricondurre il ritmo ad uno o più specifici versi è avvertito da Pavese come superfluo; a importare è più genericamente la «stesura metrica», e che questa sia ternaria.

Tra gli studi che sono andati oltre la semplice segnalazione della presenza di queste particelle ritmiche frammiste alla prosa piana, le indicazioni più acute ci provengono da *Ritmo e melodia nella prosa italiana* di Beccaria¹¹ e da *Il verso di Pavese* di Di Girolamo¹², che resta ad oggi la trattazione più completa sulla metrica pavese. In coda al suo saggio, Di Girolamo prendeva in esame alcuni passi in prosa, mostrando come di frequente Pavese fosse portato anche qui a ricorrere alla cadenza. Oltre a questo vi è ben poco: possiamo

⁹ MARIO UNTERSTEINER, *Dialoghi con Leucò*, in «Educazione politica», I, 11-12 (1947), pp. 344-346.

¹⁰ CESARE PAVESE, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi, 1968, p. 571 (corsivo dell'autore).

¹¹ GIAN LUIGI BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana: studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.

¹² C. DI GIROLAMO, *Il verso di Pavese*, cit.

affermare che – se si eccettua un secondo, più recente, articolo di Zoppi¹³, dedicato al ritmo nella prosa di *Feria d'agosto*, sul quale avremo modo ritornare – non vi è mai stato un reale tentativo di comprendere le ragioni e le modalità di funzionamento di questa particolarità stilistica dell'opera di Pavese. Questo ritardo è dovuto – a nostro avviso – a due ragioni principali. In prima istanza, una difficoltà oggettiva nella scansione ritmica della prosa; la seconda ragione sembra essere la presunta filiazione del ritmo ternario della prosa da quello della poesia di Pavese. Il titolo di primo ospite del ritmo anapestico che spetta – o meglio, spettava, fino alle recenti scoperte riguardanti i componimenti giovanili – ai *Mari del Sud* e il lungo esercizio poetico che ha portato nel 1936 alla pubblicazione presso Solaria di *Lavorare stanca* hanno costretto, a nostro avviso, il ritmo della prosa ad argomento secondario, oggetto di uno studio sempre marginale ed episodico.

Se però prendiamo in esame almeno un paio di racconti giovanili – *Lotte di giovani*, ma soprattutto *Brividi bui di sogno* – siamo in grado di riconoscere alcune sequenze ritmiche¹⁴ ad andamento ternario compatibili con quelle che saranno ospitate nell'opera matura di Pavese. Dal primo dei due racconti, che data 1925, preleviamo l'incipit:

¹³ MATTEO ZOPPI, «*Raccontare è monotono*»: il ritmo della prosa in «*Feria d'agosto*» di Cesare Pavese, in «*Acme – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*», LXV, 3 (2012), pp. 201-220. Altri studi recenti sulla presenza di particelle ritmiche nella prosa sono almeno: FABRIZIO FRASNEDI, *Pensare ad altro. Saggio su Silvio D'Arzo*, in SILVIO D'ARZO, *Opere*, Parma, Monte Università Parma, 2003, pp. XXV-LXXIV (ma si veda il precedente FABRIZIO FRASNEDI, *La voce e il senso*, in «*Il Verri*», maggio-giugno 1993, pp. 45-72), dedicato alle sequenze ritmiche ternarie in *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo; STEFANO REITANO, *Il cursus nella 'prosa magica' di Dino Buzzati: una rilettura ritmica del Deserto dei Tartari*, in «*Studi buzzatiani*», XVIII (2013), pp. 63-88, sul *cursus* nel *Deserto dei Tartari*; e JACOPO GALAVOTTI, «*L'arte è una cosa ingenua*»? *Appunti su Un po' di febbre*, in GANDOLFO CASCIO e ROBERTO DEIDIER (a cura di), «*Ma che bellezza c'è nella poesia?*». *Saggi su Sandro Penna*, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2018, su *Un po' di febbre* di Penna (per cui si veda anche la nota 51).

¹⁴ Si intenda per «sequenza ritmica» una porzione di testo interamente interessata dalla cadenza ternaria. Abbiamo scelto tre ictus consecutivi – anche se interrotti da segni di interpunzione debole – come misura minima della sequenza ritmica. Come si vedrà negli esempi successivi, la presenza di sequenze ritmiche di maggiore entità permette di ignorare pause sintattiche forti (compreso il punto fermo). Saranno tenute in considerazione anche cellule ritmiche più brevi (due soli ictus consecutivi) quando circondate da un intorno ritmicamente rilevante (si veda, nell'esempio appena sotto messo a testo, «*sULle cOLline*»), quando la sequenza ritmica coincide con un periodo sintattico concluso, o laddove la cellula si venga a collocare in posizioni marcate, di cui la fine di paragrafo è forse l'esempio migliore (per l'interpretazione di queste brevi sequenze ritmiche come chiuse esametriche si veda anche la nota 41). Il simbolo “/” marca la separazione tra due sequenze ritmiche consecutive. Per renderle leggibili, saranno poste in maiuscolo le vocali toniche (per evitare possibili confusioni, in corrispondenza delle sequenze, saranno minuscole anche la vocale atona dopo punto fermo e quella iniziale nei nomi propri). Non tutte le sequenze ritmiche segnate saranno d'interesse per il nostro discorso: negli esempi dei parr. 3 e 4, la sottolineatura rileverà le sequenze ritmiche su cui intendiamo focalizzare la nostra attenzione.

In casa affrettavano gli ultimi preparativi per tornarcene in città, ché erano già i primi di ottobre.

Annoiato a gironzolare per le stanze tra i bauli e i mucchi di biancheria, uscii fuori e m'incamminai a passi lenti per la viOttola lUngo la cOsta del cOlle. Da una pioggia della notte v'era fAngo ancor mOlle, che il dEbole sOle d'ottObre, già prEsso al tramOnto, non era bastato a disseccare. Foglie secche, brUne e giallIcce giacEvano a tErra e a trAtti, alla brEzza / che spirAva frizzAnte se ne staccavan Altre dai rAmi umidIcci / dei castAgni in cespUglio, chiudEndo ai due lAti la strAda. Lontano, sUlle collIne, vagAvano brAni leggEri di nEbbia.

andAvo tra quElla natUra morEnte colle mani sulla schiena e il cApo piegAto, in aspEtto pensOso, aggrottAndo le cIglia.¹⁵

Se ancora queste occorrenze possono imputarsi al caso (e in effetti, al di fuori di questo attacco, non se ne contano molte), andrà riconosciuta l'intenzionalità delle sequenze che costellano il secondo dei due racconti (*Brividi bui di sogno* è del 1927); questo non solo per l'entità del fenomeno (le sequenze ritmiche sono quasi un centinaio), ma soprattutto perché il ritmo ternario tende a comparire in concomitanza con tutta una serie di altri fenomeni retorici che valgono ad intensificarne l'effetto.

La prosa del racconto è infatti ricca di epanalessi e anadiplosi, di cui si possono contare ben 44 occorrenze (più di due per pagina): in almeno 17 casi queste due figure di ripetizione¹⁶ cadono in corrispondenza delle parti di testo cadenzate; in altri 6, se non si inseriscono direttamente all'interno delle sequenze, il periodo in cui si ritrovano è quasi interamente strutturato su questo ritmo. In questo modo l'enfasi retorica data dalle figure di ripetizione funziona come un moltiplicatore del ribattimento ritmico, contribuendo a renderlo ancora più evidente:

Con un gEsto, con Una parOla, con Una carEzza, tU mi traEvi dal cuOre tempEste, tempEste di mUsica, che io quasi soffocavo a rendere in suoni.¹⁷

E gEmiti, gEmiti lUnghi, dal cuOre che fONde, vien mEno di giOia, nelle labbra dOlci, contrAtte.¹⁸

¹⁵ CESARE PAVESE, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2002, p. 199. Per la scansione di «a tErra e a tratti», con dialefe dopo *terra*, cfr. ALDO MENICHELLI, *Metrica italiana*, Padova, Antenor, 1993, pp. 357-358, dove si discute peraltro il v. 69 dei *Mari del Sud*.

¹⁶ Per il concetto di 'anadiplosi' (o *reduplicatio*) e di 'epanalessi' (o *geminatio*) facciamo riferimento a BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 189-195.

¹⁷ Cesare Pavese, *Tutti i racconti*, cit., p. 217. In questo e negli esempi successivi, il grassetto evidenzia le due figure in esame. In aggiunta: accettando – in «con un gEsto, con Una parOla con Una carEzza» – come tonici gli indeterminativi (normalmente deboli) emerge un *tricolon* interessato dal ritmo, accostabile agli esempi successivi riguardanti le figure di ripetizione.

¹⁸ IBID.

La sentì la sentì inevitabile / in un piAnto di gEmiti brEvi [...]¹⁹

Le sequenze contengono poi altre figure come anafore, costruzioni parallelistiche e accumulazioni. Di particolare interesse, tra gli esempi qui sotto offerti, sono gli ultimi due, in cui ritroviamo un riferimento al «pulsare» ritmico del cuore, ma più ancora la presenza dell'aggettivo «monotone», che sottolinea il ritornare identico degli elementi, il loro ripetersi senza variazioni:

COlla tua Anima, cOlla persOna, con tUtto il tuo amOre levArmi / in un'ebbrEzza di sOgno. Non chiEdere Altro.²⁰

Poi gli balenò come una folgore il terrore di non aver più il coraggio, di esitAre esitAre, fallIre, e restAre a vivere senza più lei, senza più nulla, nella cancrena del suo cuore sanguinante.²¹

...E poi anche al cuore un allentarsi dolce, soffocAto, ma lIbero, azzUrro, un pulsAre sommEsso, lievIssimo.²²

E provava un'allegrezza, a parlar così, L. una pienezza indicibile: nell'anima gli s'agitavano, suo tormento continuo, l'ansia di lanciarsi in questa vita che appena gli pareva intravedere e la stanchezza, l'insofferenza dei lacci consueti: la scuOla, la cAsa, monOtone, sEmpre le stEsse, pedEstri.²³

Il fatto che anche la produzione giovanile porti traccia, sotterranea ma percepibile, del ritmo ternario ci costringe a ripensare l'idea di ritmo pavesiano che negli anni la critica si è fatta. Non solo il verso di Pavese non comincia con *I mari del Sud*, ma nemmeno è vero che questo trapassa alla prosa tardivamente come un retaggio metrico dovuto al lungo esercizio poetico. Comincia più indietro, quando ancora non ha fisionomia di verso, ed è più probabilmente puro ritmo, connaturato, nell'idea che Pavese doveva farsene, al concetto di scrittura (e appare forse in questo senso più chiaro perché nel *Mestiere di poeta* parli di «una cadenza enfatica che fin da bambino, nelle mie letture di romanzi, usavo segnare, rimormorando le frasi che più mi ossessionavano»²⁴).

Resta aperta la questione riguardante le modalità di scansione ritmica della prosa. Un lavoro prezioso come quello di Matteo Zoppi sul ritmo della prosa di *Feria d'agosto* non contiene alcun riferimento al modello di scansione utilizzato per individuare le sequenze ritmiche: l'assenza di una misura di riferimento cui ricondurre il materiale linguistico – quale può essere l'endecasilla-

¹⁹ Ivi, p. 232. Si tratta peraltro di due perfetti decasillabi manzoniani.

²⁰ Ivi, p. 223.

²¹ Ivi, p. 236, in cui riconosciamo anche un'altra epanalessi («di esitare, esitare»).

²² Ivi, p. 235.

²³ Ivi, p. 207.

²⁴ CESARE PAVESE, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 2014, p. 109.

bo, con il suo numero fisso di posizioni – costringe ad una serie di scelte soggettive, specie nel trattamento degli incontri vocalici, ed espone così i dati ad una pericolosa oscillazione statistica. Non a caso, gli studi più importanti che negli ultimi decenni hanno inteso risolvere il problema della scansione di un materiale linguistico sono stati rivolti alla poesia, e in particolare, per l'appunto, all'endecasillabo.²⁵ Volendo realizzare – con l'obiettivo di verificare un'evoluzione nel ricorso alla cadenza ternaria – una scansione integrale dell'opera in prosa di Pavese²⁶ è stato necessario servirsi di un modello che fosse il più possibile oggettivo. Nonostante sia pensato per l'endecasillabo di Petrarca (con tutte le conseguenze, anche linguistiche, che ne derivano), il glossario contenuto in *Teoria e modelli di scansione* di Praloran e Soldani rappresenta ancora oggi la miglior risorsa per decidere se una parola meriti o meno di ricevere l'ictus. Il nostro modello di scansione – che si rifà a quello di Praloran e Soldani – è stato ottenuto aggiungendo alcune voci²⁷ assenti dal glossario – tra cui le più importanti sono quelle dedicate alle preposizioni articolate bisillabiche e agli ausiliari *essere* e *avere* monosillabici e bisillabici – e, soprattutto, una sezione dedicata agli incontri tra vocali²⁸. Per mostrare l'importanza di

²⁵ Ne è l'iniziatore Pier Marco Bertinetto, di cui almeno si dovrà citare il capitale Pier Marco Bertinetto, *Strutture soprasedimentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in «Metrica», I (1978), pp. 1-54, cui sono seguiti A. Menichetti, *Metrica italiana*, cit., Marina Nespor, *Fonologia ritmica: la griglia metrica*, in Id., *Fonologia*, Bologna, Il Mulino, 1993 e, soprattutto, Marco Praloran e Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in M. Praloran (a cura di), *La metrica dei «Fragments»*, Roma-Padova, Antenore, 2003 (con le aggiunte contenute in Stefano Dal Bianco, *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini, 2007).

²⁶ Queste, in ordine di composizione, le opere prese in esame: *Il carcere*, *Paesi tuoi*, *La bella estate*, *La spiaggia*, *Feria d'agosto*, *Dialoghi con Leucò*, *Il compagno*, *La casa in collina*, *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole*, *La luna e i falò*. Per queste opere sono stati analizzati tutti i capitoli (o i racconti), ognuno per il 65-75% della sua estensione.

²⁷ Per ragioni di spazio dobbiamo qui rimandare a Tiziano Segalina, «*Un sangue ritmico che scorre dappertutto*». *La cadenza anapestica in Pavese dalle origini a La luna e i falò* (Tesi di Laurea discussa il giorno 22 ottobre 2019 presso l'Università degli Studi di Padova), relatore Luca Zuliani, pp. 129-154.

²⁸ Per quel che riguarda la questione degli incontri vocalici, varrà la pena di far riferimento almeno a MASSIMO ANTONELLO, *La metrica del primo Montale: 1915-1927*, Lucca, Pacini Fazzi, 1991, pp. 19-59 e a STEFANO DAL BIANCO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, pp. III-118 (dove però si avverte, in nota a p. 165, che non si è potuto tener conto di A. MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit. – per cui si veda *infra* la n. 31), due studi sulla metrica libera, rispettivamente, del primo Montale e del primo Zanzotto. Entrambi gli studi si fanno forti però della presenza di versi regolari, per cui l'opportunità di ricorrere o meno alle figure metriche della sinalefe o della dialefe è valutata nella misura in cui può dar luogo a metri riconoscibili della tradizione (M. ANTONELLO, *La metrica del primo Montale: 1915-1927*, cit., p. 22: «Ora è giusto dire che, in contesti non univoci, per un endecasillabo si deve essere disposti a pagare un prezzo più alto che non per un decasillabo o per un dodecasillabo»). Nel caso dello studio di Antonello, quindi, gli usi metrici di Montale – in sede, per esempio, di endecasillabo – sono adoperati come cartine al tornasole per sciogliere luoghi di difficile scansione in altri contesti versali.

quest'ultima questione prendiamo una battuta del Mendicante dal dialogo *La strada* (in questo esempio e nel successivo indicheremo con la maiuscola tutte le sillabe toniche e non solo quelle inserite all'interno di una sequenza ritmica; il numero posto in pedice indica la misura, in numero di sillabe, dello spazio atono²⁹ precedente):

Mendicante: un₁ giOrno non c'era₄vAmo, e₁dIpo,. Dunque, Anche le₂ vOglie del₂ cuOre, anche il₂ sAngue, Anche i ri₂svEgli sono u₃sclti dal₂ nUlla. Sto per₃ dIre che₂ Anche il₁ tUo desi₂dErio di scam₃pARE al de₂stIno, è de₂stIno esso₂ stEsso. Non₂ siAmo₁ nO₁ che ab₁biAmo₁ fAtto il₁ nOstro, sAngue. Tan₂t'È sa₁pErlo e₁ vIver₁ frAnchi, se₂cOndo l'o₂rAcolo.³⁰

Il caso che qui, a titolo di esempio, ci interessa discutere – una tra le molte situazioni che si possono presentare per quanto riguarda gli incontri vocalici³¹ – è quello delle parole la cui prima sillaba è tonica e iniziante per vocale. La congiunzione *anche*, che compare nella battuta del Mendicante quattro volte (tre volte tonica; una atona: «anche il sangue»), quando tonica, può dar luogo, nella lettura, a seconda che si scelga o meno di ricorrere alla sinalefe, ad un ribattimento d'accenti o ad uno spazio di atono di una sillaba (tra «dunque» e «anche»; tra «sangue» e «anche»), oppure ad un'oscillazione tra uno spazio atono di una o di due sillabe (tra «dire che» e «anche»). La sinalefe è una figura metrica che interessa la poesia: la presenza di un numero fisso di posizioni in cui far rientrare le parole che compongono un endecasillabo costringe ad adoperare o meno sinalefe perché il verso non ne ecceda la misura o sia difettivo. L'assenza di questo vincolo nella prosa (parlare di *sinalefe* e *dialefe* in prosa è in realtà, di per sé, una forzatura) lascia al lettore la libertà di interpretare questi incontri tra vocali come se queste facessero parte di una sola o di due sillabe distinte. Tale oscillazione avrebbe compromesso la validità dei dati raccolti: per questa ragione nel corso dell'intera scansione dell'opera di Pavese si è scelto, nel caso qui sopra discusso, di adoperare sempre dialefe tra questa sillaba (iniziale, tonica e iniziante per vocale) e il materiale che la precede. Non è, questa soluzione, necessariamente la più corretta, ma quel che conta è l'uniformità nel trattamento dei casi.

Un'altra questione delicata è quella della punteggiatura. Nel corso della scansione si è scelto di ignorare i segni di punteggiatura, anche forti. In sostanza, i paragrafi sono trattati come fossero lunghi versi in cui solo l'a capo interrompe la scansione. Prendiamo questa battuta di Saffo dal dialogo *Schiurma d'onda*:

²⁹ Questa la definizione di «spazio atono» che è fornita in M. PRALORAN e A. SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, cit., p. 30: «Costituisce l'insieme delle sillabe atone frapposte tra due toniche o fra una tonica e la pausa di inizio o di fine verso. È in grado di condizionare lo status prosodico degli elementi deboli, che tendono ad essere valorizzati, in misura più o meno marcata, se circondati da sillabe prive di ictus».

³⁰ Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, p. 67.

³¹ Per altre questioni si veda A. MENICETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 313-359. Abbiamo scelto questo caso della vocale tonica preceduta da vocale atona perché ampiamente discusso da Menichetti (pp. 350-353): si tratta di uno dei luoghi in cui in poesia più di frequente si ha ribattimento di accenti e in cui più è evidente la distanza dal dettato della prosa.

Saffo: Semi₂nAndo l'in₂cEndio e la₂ strAge. Non sor₃rIse a nes₂sUno.
Non men₂tÌ con nes₂sUno₁. Ah, fu₁ dEgna del₂ mAre. Brito₃mArti,
ri₂cOrda chi₂ nAcque quag₂giÙ...³²

Se noi – come appunto si è scelto di fare in sede di scansione – ignoriamo la punteggiatura che frange la battuta, gli spazi atoni a cavallo dei punti fermi risultano essere di tre sillabe (fatta eccezione per il periodo che inizia con «Ah», dove l'interiezione è tonica). Questo, a livello statistico, necessariamente incide sul valore medio di spazi atoni di due sillabe all'interno dell'opera (sono questi ultimi a dare luogo alla cadenza ternaria). Se però assecondassimo la scansione sintattica otterremmo cinque sequenze ritmiche ternarie (un decasillabo, tre settenari, un tredecasillabo: tutti anapestici):

Saffo: Semi₂nAndo l'in₂cEndio e la₂ strAge. / Non sor₂rIse a
nes₂sUno. / Non men₂tÌ con nes₂sUno. / Ah, fu₁ dEgna del₂ mAre. /
Brito₂mArti, ri₂cOrda chi₂ nAcque quag₂giÙ...

Questo per dire che i rilievi statistici su cui si fonda il dato che tra poco sarà offerto hanno un valore solamente indicativo, valevole per confronti numeri alla mano, in un'ottica comparativa e diacronica (se ne vedrà l'utilità nel par. 4), e non sono in grado di descrivere dettagliatamente il fenomeno ritmico (come si farà invece nel par. 3). Il caso della battuta di Saffo qui sopra ne è l'esempio: questa modalità di scansione – molto utile per uno sguardo, per così dire, dall'alto – necessariamente comprime un fenomeno di più larga portata, peraltro scongiurando l'effetto dell'inerzia ritmica, che una scansione meno rigorosa lascerebbe attiva (l'abbondanza di sequenze presenti nella prosa di Pavese può infatti facilmente spingere il lettore ad alterare la lettura del testo per veder verificata un'aspettativa ritmica).

Se dunque scandiamo secondo i criteri indicati e nella sua interezza l'opera di Pavese, il dato che emerge è 42,4% di spazi atoni di due sillabe. Si tratta, come è comprensibile, di un valore medio: alcuni capitoli sono più ritmati di altri, alcune opere lo sono meno di altre (si va dal minimo di 37,0% fatto registrare da *La spiaggia* al 46,7% dei *Dialoghi con Leucò*).³³

Per misurare la distanza tra la prosa di Pavese e quella che può essere considerata una prosa piana, abbiamo preso in esame alcuni capitoli a campione da opere pressoché coeve: il primo capitolo del *Sentiero dei nidi di ragno* (1947, finito di scrivere nel dicembre 1946) ha fatto registrare il 32,5% di spazi atoni di due sillabe; *Iniziazione*, il terzo capitolo di *Se questo è un uomo* (1947, scritto tra il dicembre 1945 e il gennaio 1947), invece un 33,5%, il primo capitolo di *Cronache di poveri amanti* (composto tra il 1940 e il 1946, ma uscito nel 1947) ne possiede un 33,5%; il secondo pseudo-capitolo di *Cristo si è fermato a Eboli* (1945, scritto tra il dicembre 1943 e il luglio 1944) un 34,0%.

³² C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 50.

³³ Questi i valori fatti registrare dalle singole opere: *Il carcere* (40,4%), *Paesi tuoi* (45,6%), *La bella estate* (39,1%), *La spiaggia* (37,2%), *Feria d'agosto* (41,5%), *Dialoghi con Leucò* (46,7%), *Il compagno* (46,3%), *La casa in collina* (45,9%), *Il diavolo sulle colline* (41,6%), *Tra donne sole* (41,9%), *La luna e i falò* (40,3%). Come si è già detto la scansione ha interessato il 65-75% di ogni capitolo (o racconto), prelevando porzioni di testo a campione.

In tutta l'opera di Pavese, solo l'ottavo capitolo (32,8%) della *Spiaggia* scende al di sotto del più alto di questi valori (secondo pseudo-capitolo di *Cristo si è fermato a Eboli*), ottenuti peraltro pescando a campione alcuni capitoli da queste quattro opere. Possiamo insomma ritenere un valore medio di 32-35% di spazi atoni di due sillabe come proprio di una prosa neutra, non orientata verso alcun tipo di ribattimento ritmico.³⁴

3 LUOGHI TESTUALI DI COMPARSA DEL RITMO

Possiamo affermare che non c'è romanzo (tra quelli della maturità, perlomeno) che non contenga un numero percepibile di sequenze ritmiche ternarie. Quel che abbiamo però potuto notare scandendo la prosa di Pavese è che la cadenza tende a manifestarsi con maggior frequenza in precisi luoghi testuali. Se in un primo momento cercheremo di individuare questi luoghi, sarà successivamente nostro intento cercare di verificare se (e per quale motivo) esiste, all'interno dell'opera pavesiana, un punto di rottura.

È necessaria una premessa: la cadenza ternaria non compare unicamente nei momenti che individueremo, ma è un fenomeno che ha largo ricorso all'interno della pagina di Pavese. Alcuni capitoli sono più ritmati di altri, alcune pagine lo sono di meno, senza che per questo sia sempre possibile individuare una precisa ragione o spiegazione: come abbiamo dimostrato prendendo in esame i racconti giovanili, il ritmo della prosa di Pavese è naturalmente, fin dalle origini, ternario. Se dunque qui di seguito si parlerà di questi luoghi come di costanti testuali, resti inteso che non può trattarsi più che di un'indicazione di massima. Questo non significa però che, in Pavese, il ritmo ternario non conosca uno sviluppo dalle prime alle ultime opere, né che la scelta di rilevare ritmicamente alcune soluzioni stilistiche sia avvenuta casualmente: snodi narrativi, sentenze, dialoghi, «disposizioni trimembre»³⁵, sono tutti momenti discorsivi e figure che la critica, e d'altronde Pavese stesso, hanno da sempre individuato come centrali nel suo operare narrativo.³⁶ La frequenza con cui questi luoghi sono sottolineati dalla cadenza, unita alla loro importanza all'interno della poetica pavesiana, non lasciano dubbi circa l'intenzionalità del fenomeno.

³⁴ Al di là di quanto già detto poco sopra riguardo la riduzione, in opere ritmate come quelle di Pavese, dell'inerzia ritmica per effetto dei nostri criteri di scansione, resti inteso che anche tale valore (32-35%) non può che essere indicativo, e funzionale al nostro studio solo in qualità di punto di riferimento, senza che vi sia alcuna pretesa di esaustività rispetto alle caratteristiche generali della prosa italiana di metà Novecento. Con le dovute eccezioni: se scandiamo il primo capitoletto di *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo, otteniamo un 55,2% di spazi atoni di due sillabe (cui si aggiungono tre casi di troncamento – «che scEndon dai pAscoli», «e fra diEci minUti son quI», «domattIna alle sEtte son quI» – e una *i* prostetica – «Erano stAti portAti in istAlla» – che si inseriscono in sequenze ternarie).

³⁵ ELISABETTA SOLETTI, *Nota linguistica. Appunti sulla sintassi di Pavese*, in CESARE PAVESE, *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000, p. 1148.

³⁶ Interessante, sulla concomitanza tra soluzioni ritmiche e questioni di poetica, è SIMONE MONTI, *Le 'spie dell'affanno': l'endecasillabo dattilico tra Foglio di via e Poesia ed errore di Franco Fortini*, in «Italianistica», XLVII, 1 (2018), pp. 213-224.

Nel corso dell'indagine ci concentreremo in particolare su due opere: *La luna e i falò*, ma soprattutto *Tra donne sole*. Questo principalmente per due motivi: focalizzarci su due romanzi ci permette di rendere più evidente la misura di questo fenomeno (anche per questa ragione sarà offerta al lettore una grande messe di esempi); in secondo luogo, in queste due opere la coincidenza tra il ritmo e i luoghi testuali individuati appare maggiormente razionalizzata. Ciò non significa che tali emergenze ritmiche facciano qui per la prima volta la loro comparsa e siano assenti altrove: semplicemente negli ultimi romanzi di Pavese il ritmo tende a localizzarsi in luoghi specifici del testo anziché distendersi uniformemente sulla pagina come avveniva in precedenza, per esempio, in *Paesi tuoi*, nei *Dialoghi con Leucò* o nella *Casa in collina*.

3.1 SNODI NARRATIVI

L'uso del ritmo più interessante, perché dotato di un'alta ricorsività, è quello in corrispondenza degli snodi narrativi: all'altezza di un «taglio di scene»³⁷ (spesso in attacco o in chiusa di paragrafo e in concomitanza con un'ellissi temporale), con l'entrata in scena di un nuovo personaggio che per la prima volta viene descritto, o quando è presente una focalizzazione, ritroviamo la cadenza ternaria a marcare la cesura.

La soluzione più frequente e costantemente adoperata è quella della segnatura dei cambi di sequenza. Gli esempi che si possono portare di questo fenomeno sono numerosi, e per questo ne prescegliamo solo alcuni tra i più evidenti:

[...] Anche Loris fumava, una pipa, e tutti e due immusoniti. Mariella rise, con calore, e disse: – Dov'è il mio sgabello? – Loris dal letto non si mosse.

Ci sedemmo con l'Aria di ridere. Mariella cominciò le sue ciance, chiese notizie, si stupì, andò alla finestra.³⁸

[...] adesso Mariuccia rideva, come a dirmi che lei sapeva cavarsela. La misi fuori e mi vestii. Per le strade era freddo e sereno, nella notte aveva piovuto sulla fanghiglia, e adesso il sole entrava sotto i portici. (TDS, p. 680)

[...] Parola che preferisco vestire le vere puttane. Quelle almeno sanno che cos'è lavorare.

– Si vestono ancora le puttane? – diceva Morelli.

avevamo cenato e ballato. Avevamo conosciuto molta gente. Morelli aveva sempre qualcuno alle spalle che gli gridava: – Poi ci vediamo –. (TDS, p. 685)

³⁷ C. PAVESE, *Saggi letterari*, cit., p. 306.

³⁸ ID., *Tutti i romanzi*, cit., pp. 698-699 (TDS). Da qui in poi, per facilitarne il riconoscimento, il romanzo da cui è prelevato l'esempio sarà – quando non specificato nel testo – indicato tra parentesi (TDS = *Tra donne sole*; LF = *La luna e i falò*).

[...] Mentre parlava, io lo guardavo: era spEsso, ricciUto, mostrAva i denti sorridendo. Portava al pOlso un bracciAle di cuOio.

– Dove si può telefonare al geometra?

– Faccio io, – disse subito.

Ero in soprAbito, nOn in pellIccia. / TraversAmmo via PO. Mi portÒ in un caffÈ dove la cassiera lo accolse con un evidente sorriso. (TDS, p. 689)

[...] Ci fu di buono che lasciammo a Febo di pagarlo a parole. VolEvo far Io ma MomIna mi dIsse: – Niente affatto. Ci costa giÀ troppi sOldi, costUi.

PortAmmo RosEtta a MontAlto. La madre era ancora in piedi che l'aspettava. (TDS, p. 720)

[...] Perché non lo sono, brontolai – *because I'm a wop* – e lei rideva e mi disse ch'erano i dollari e il cervello che facevano l'americano. *Which of them do you lack?* qual è dei due che ti manca?

Ho pensAto sovEnte che rAzza di flgli sarebbero potuti uscire da noi due – da quei suoi fianchi lisci e duri, da quel ventre biOndo nutrItto di latte e di sUgo d'arAncia, e da mE, dal mio sAngue spesso. (LF, p. 855)

[...] Dicevano che Santa era scappata col suo capomanipolo a Alessandria.

POi era venUto settEmbre, tornAti i tedEschi, tornAta la guErra – i soldati arrivavano a casa per nascondersi, travestiti, affamati, scalzi, i fascisti sparavano fucilate tutta la notte, tutti dicevano: «Si sapeva che finiva così». Era cominciata la repubblica. (LF, p. 892)

Questi stacchi, in *Tra donne sole*, vengono anche a coincidere con i commenti di Clelia, che spesso e volentieri interrompe la narrazione per esprimere un giudizio su quanto viene detto nel corso delle conversazioni:

[...] Gli chiesi se aveva niente di più comodo da propormi. MagAri un palAzzo a TorIno. Mi guardò con un occhio solo, ridendo.

– Il mio studio... – disse.

ero stUfa di stUdi e di chiAcchiere. Quasi preferivo Becuccio e il suo bracciale di cuoio. (p. 713)

[...] – Lo sapevo, – disse lei ridendo, – vivere è una cosa tanto sciocca che ci si attacca persino alla sciocchezza di esser nati...

SapEva parlAre, non c'Era questiOne. Girai gli occhi sulle dorature, sulle specchiere, sulle stampe appese ai muri. (p. 705)

[...] Mi accompagnò dagli antiquari delle parti di via Mazzini e intanto parlavamo di Roma. – a ROma sarEbbe più fAcile, – dicevo. – Roma è piEna di vEcchi palAzzi in liquidazione...

Non scherzAvano neAnche a TorIno. Quei negozi erano il miele e noi le mosche. (p. 727)

Ecco invece, sempre da *Tra donne sole*, alcuni esempi in cui ritmo svolge una funzione presentativa:

Si chiamAva FefÈ. / Mi dIsse qualcOsa di ROma, tentÒ d'incollArsi e di strIngermi, / mi chiEse se prOprio MorElli era il mIo cavaliEre. (p. 686)

StavOlta RosEtta / non portAva il vestIto celEste. Ci venne incontro in sottAna e scarpEtte da tEnnis, / i capElli fasciAti da un nAstro, / cOme se fOssimo al mAre. / Mi diEde la mAno con fOrza, diede l'altra a Momina ma non sorrise: aveva gli occhi grigi e scrutatori. (p. 715)

BecUccio arrivÒ, un giovanOtto in magliOne, coi calzoni militari. Capì sUbito il giOco, era svEglio. Gridò a quei due di finire il pavimento.³⁹ (p. 689)

Nel caso del personaggio di Febo, Pavese mette in atto un meccanismo di ripresa lessicale che permette di fissare nella mente del lettore la sua conformazione fisica. Alla sua prima comparsa, Febo è descritto così:

Quest'architEtto era rOsso, testArdo e pelOso, un ragAzzo: parlava sempre di ville in montagna; così scherzando, mi schizzò il progetto di una casEtta di vEtro per prEndere il sOle d'invErno.⁴⁰ (p. 712)

Poche righe più tardi la terna aggettivale viene ripresa:

Ma FEbo era rOsso, testArdo e pelOso, e doveva aver deciso che facevo per lui. (p. 713)

Quando, nel seguito del racconto, qualcuno di questi aggettivi viene recuperato in riferimento a Febo è sempre all'interno di un contesto ritmicamente marcato:

(I) Diedi le mille lIre e perdEmmo anche quElle. Mentre nel guardaroba Momina almanaccava sulla disdetta e infilavAmo le nOstre pellIcce, / ci compAre davAnti sorniOne / quel testArdo di FEbo.

– Dove vAnno le bElle signOre? – ghignÒ.

(II) Non Era partIto. NessUno ci avEva pensAto. (p. 719)

– È presuntuOso villAno moccioOso e pelOso. Non bAsta? – RidEva.

/ – T'interEssi a costUi? (p. 749)

Quando invece cade in punta di paragrafo la sequenza ritmica individua porzioni di testo dal valore conclusivo o riepilogativo (è in questo luogo, non

³⁹ Ignoriamo qui l'accento ritmico di «capì», peraltro molto debole.

⁴⁰ In questo esempio e nei tre successivi il grassetto marca le riprese lessicali.

a caso, che si verranno a trovare le sentenze pavesiane). Si tratta di zoomate sui gesti di un personaggio o di focalizzazioni sui pensieri del narratore:

[...] Mi ricordai la finestretta del mio primo atelier, da cui si spiava la sera dando gli ultimi punti, con la smania che venisse quell'ora e uscire fuori felici. «Il mondo è grande», mi dissi forte, senza saper bene il perché. Becuccio aspettava discreto nell'ombra.

Avevo fame. Ero stanca del vegliare di ieri e Morelli probabilmente mi aspettava all'albergo.⁴¹ (TDS, p. 690)

[...] Lui cercava d'eccitarsi e trovar buono il vino. La ragazza, coi suoi occhi rossi, ci guardava dal banco. Gli altri adesso giocavano a carte, fumando e sputando.

Finita la frittata, gli dissi d'andarcene. – eppure dev'esserci un posto... – diceva lui. (TDS, p. 737)

[...] I signori, le ragazze ben vestite, i bambini con la cravatta, aspettavano anche loro la funzione sulla porta della chiesa. Dissi a Nuto ch'ero venuto con Irene e Silvia e le vedemmo che ridevano in mezzo ai loro amici. Quell'abito a fiori era proprio il più bello.

Con Nuto andammo a vedere i cavalli nelle stalle dell'osteria. (LF, p. 886)

[...] sentì, se ne accorse prima ancora di vederlo, posò il bicchiere, e raggiunse suo padre. Sparirono insieme nel sole.

Cos'avrei dato per vedere ancora il mondo con gli occhi di Cinto [...]. (LF, p. 847)

[...] Stavano male anche una donna dell'altro gruppo e il tipo grassoccio. Li facemmo vomitare sul muretto. La più tragica era la Nene, con gli occhi cerchiati e le sue parole sconnesse. Mi spiegarono che le grandi macchine americane sono così molleggiate e comode che fanno l'effetto del rullio del mare.

C'eravamo fermati / su una svolta spaziosa, sotto una grande roccia, davanti al mare. Rosetta guardava la scena, con aria imbronciata.

– Ve la sentite di ripartire? – chiedemmo ai tre. (TDS, p. 748-749)

[...] Mi tornarono in mente Gisella e le figlie; il negozietto, «ci siamo ristrette», e tutto per tenerle a far niente, nel velluto. Divenni cattiva. Rividi la faccia di Febo. Mi misi a pensare a via PO.

⁴¹ Sulla tendenza a terminare sul ritmo ternario il paragrafo («mi aspettava all'albergo»), si può fare riferimento a GIAN LUIGI BECCARIA, *La luna e i falò: tra prosa e poesia*, in «Quaderns de Filologia Italiana», 2011, Volumen Extraordinario, pp. 61-71, che parla, per questo fenomeno, di «chiusa 'd'esametro'» (p. 68), offrendo un esempio da *La luna e i falò* in cui l'intenzionalità del fenomeno è avvalorata dalle correzioni di Pavese («tutta vigne e macchie d'alberi» passa a «tutta vigne e macchie di rive»).

Ci andai prima di sera, dopo un bagno che feci all'albergo. (TDS, p. 724)

[...] Molte volte negli anni passati mi ero trovata in un giro simile. C'era quasi da ridere: mi Era rimAsto MaurIzio. / Quanto tEmpo sarEbbe rimAsto?

Da qualche giorno l'impresa di via Po mi scoraggiava. (TDS, p. 739)

Nei passi riportati la cadenza diviene così anche il modo che Pavese individua per mettere in stile l'ideale dei «blocchi di granito» più volte enunciato: localizzandosi alla fine di un paragrafo («SparIrono insiEme nel sOle»), nel passaggio ad una sequenza riflessiva («Ho pensAto sovEnte che rAzza di figli») o ad una descrittiva («Quest'architEtto era rOsso, testArdo e pelOso, un ragAzzo»), individuando un'ellissi («POi era venUto settEmbri»), le cellule ritmiche sottolineano lo scarto, ritmandolo:

I racconti di Pavese risultano pressoché tutti montati secondo una speranza fideistica, quasi al limite della rozzezza, che da tronconi diversi e opposti possa sprizzare, grazie al semplice accostamento, un significato originale, che in qualche modo sia equiparabile a una sintesi. [...] Il problema compositivo di fondo è sempre identico: pervenire all'unità attraverso la discordanza, al continuo attraverso il frammentario. La semplice giustapposizione non è mezzo sufficiente [...]; la compenetrazione potrà avvenire soltanto attraverso la lingua e lo stile [...].⁴²

Anche per questo, la funzione demarcativa non è la sola riconoscibile per questo tipo di fenomeno ritmico. Se nella maggior parte dei casi la cadenza pone in evidenza uno *stop and go* del discorso, e quindi accentua i confini tra le parti, il suo ruolo può anche essere quello opposto di sutura di ciò che il procedere narrativo divarica. Gli esempi che si possono portare di questa diversa funzione del ritmo sono di minore entità, ma restano significativi, anche perché compaiono spesso in concomitanza con fenomeni di anadiplosi, secondo un meccanismo che ricorda quello delle *coblas capfinidas*. Nel primo esempio – dove la fine del paragrafo, nonostante l'ellissi, può essere letta in continuità ritmica con l'attacco del paragrafo successivo – la cadenza ternaria ricuce lo scarto aperto dall'a capo; negli altri tre esempi è la ripresa di un termine del paragrafo precedente a giustificare la continuità del discorso:

[...] Toccai col gomito Momina, mostrai Mariella che si stringeva al fiAnco dell'Altro e le dIssi: – Tu non ti senti mal di stomaco? – quando la gran macchina rallentò, svoltò qua e là, si fermava. Ci dIssero: – Andiamo a ballAre?

ValEva la pEna venIre in RiviEra. TrovAmmo un tearOOm su una piAzza e la gEnte che passeggiava fece Ala alla nOstra discEsa. (TDS, p. 750)

⁴² ANCO MARZIO MUTTERLE, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica in Pavese*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 21-22.

[...] Becuccio su e giù per la scaletta mi strizzò l'occhio come a dire «Faccio io». Febo, Morelli e le signore se ne andavano presto, invitandomi a un tè. / Dissi di no, che restavo.

Restai per provare Becuccio. Nelle sale vuote, qualcuna in penombra, qualcuna accecante, mi aspettavo a ogni passo di vedermelo comparire davanti.⁴³ (TDS, p. 761)

[...] Nessuno pensava a risponderle. Semivoltata sulla sedia, qualche donna chiacchierava sottovoce, o si alzava e parlava con altri attraverso la sala.

Questa sala era bella, coi lampadari a brillanti, e un pavimento veneziano che fuori del tappeto si sentiva sotto il piede. (TDS, p. 692)

[...] Rosetta non rispose, e Momina non continuò. Le sentivo respirare. Posai alla cieca il bicchiere che avevo in mano. Mormorai: – Si sieda.

Si sedette. Capì che potevo parlare. Allora dissi che, benché io non c'entrassi, visto che eravamo insieme potevo dire una parola anch'io. (TDS, p. 732)

3.2 SENTENZE

Spesso è proprio in corrispondenza delle chiuse di paragrafo che viene a collocarsi una delle figure centrali della poetica di Pavese, la sentenza, che enuclea il momento in cui «i personaggi decidono [...] di vivere per sempre nel sogno stesso o meglio nel mito accettando uno schema ripetitivo», ed è ottenuta «riducendo a parola stereotipata intere frasi e movimenti di pensiero»⁴⁴. La centralità della sentenza e il suo legame con il momento conclusivo erano noti a Pavese fin dal 1935. Facendo riferimento ad un fenomeno ricorrente all'interno di *Lavorare stanca*, nel *Mestiere di vivere*, affermava:

È un fatto che più sovente una mia pagina balza di immagine in immagine, si ubriaca di mugolio ritmico, gioca, per concludere poi (non importa se al fondo materiale) in una sentenza, in un proverbio che getta luce sul tutto. Se i gangli della composizione fossero i *sayings* e non i miti; per esempio, se nell'ultimo *Paesaggio* il punto non fosse sui cavalli o sullo scappato di casa, ma sul verso conclusivo?⁴⁵

Questa «ubriaca[tura] di mugolio ritmico» la si ritrova anche nella sua prosa: qualificandosi come corrispettivo retorico di ciò che il ritmo ternario è

⁴³ In questo esempio e nei due successivi il grassetto evidenzia le riprese lessicali.

⁴⁴ A. M. MUTTERLE, *L'immagine arguta*, cit., p. 27.

⁴⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 23 (16 dicembre 1935).

sul piano stilistico – ritorno, ripetizione, coagulo, «cristallizzazione»⁴⁶ – la sentenza diviene il luogo ideale per ospitare la cadenza. In essa finisce per convogliare il «destino» di un personaggio, quasi una enucleazione «riepilogativa» della sua esistenza. Per fare un solo esempio, nel *Compagno Pablo* è da subito caratterizzato attraverso il suo strumento («Mi dicevano Pablo perché suonavo la chitarra»), ma la chitarra è in lui anche il simbolo di una solitudine cercata:

Ci volEva una sEra cosÌ, per dir quEsto. Io non ci avevo mai pensato.
La mia chitarra andava bene all'osteria, in fondo al corso. Non Era un
lavOro. / Mi piacEva suonArla da sOlo. (p. 156)

In *Tra donne sole*, la sentenza diviene una via di sintesi del pensiero della protagonista-narratrice, sia che trovi spazio nel monologo interiore, sia che compaia nei discorsi riportati. Essa però non riesce più, o almeno solo in parte, a restituire un'immagine solida e unitaria, qualcosa su cui ritornare di continuo per via di ripetizione come avveniva, per esempio, nel *Carcere*⁴⁷: l'impressione è che a questa altezza sia andata persa, in Pavese, la fiducia nella possibilità di condensare in essa il ritratto di un personaggio; la sentenza diviene così una massima, un proverbio, che più che per il suo contenuto conta in quanto giudizio lanciato dall'enunciatore sulla realtà che lo circonda. È in questo modo che essa ci permette, per via di addizione e unicamente di riflesso, di comprendere la psicologia di Clelia, propensa al giudizio e alla battuta caustica:

Ma la stanchezza e quel po' di febbre si disciolsero prEsto nell'Acqua
e ripensai l'ultima volta ch'ero stAta a TorIno – durAnte la guErra –
l'indomani di un'incursione: tutti i tubi eran saltati, niente bagno. Ci
ripensai con gratitudine: finché la vita aveva un bagno, valEva la pEna di
vIvere. (p. 677)

Quando si ha voglia di una cosa, la si vede dappertutto. E tutto
questo solamente per soffrire, per darmi calci nelle caviglie. «Di che cosa
aveva voglia, – mi chiesi, – quella stupida che ieri ha preso il veronal?»
Un uomo di mezzo... Da ragAzze si è sciOcche. / La mia vEneta avEva
ragiOne. (p. 680)

[...] La prigionie ci vorrebbe, per chi riduce una ragazza...

Le dissi che una ragAzza che fA la nottAta alle vEglie / e invEce che a
cAsa riEntra in albErgo, è tenUta sapErsi guardAre. (*Ibid.*)

⁴⁶ Il termine è usato in A. M. MUTTERLE, *L'immagine arguta*, cit., p. 12, come «invariante che si ripete». Rifacendosi a due passi del *Mestiere di vivere* (rispettivamente del 15 dicembre 1935 e 17 febbraio 1936), Mutterle si serve del concetto per riferirsi all'operazione di ripresa – sia di elementi lessicali che di sentenze e di immagini – cui Pavese ricorre per strutturare la narrazione.

⁴⁷ Ivi, pp. 5 e sgg.

Era anche ingenua e impulsiva e, quAndo RosEtta le chiEse come stava Loris e perchÉ non venIva anche lUi, si confUse e abbassÒ la voce come colta in fallo. Strana ragazza – sembrava una lucertola. Probabilmente era davvero in gamba, e un'artIsta è cosÌ che dev'Essere. (pp. 744-745)

Tutto sommato, far la vita non è altro che sopportare una compagnia e portartela a letto anche se non ne hai voglia. Aver dei soldi vuol dIre potErti isolAre. (p. 741)

– Quassù è bello, – disse Rosetta. – Ma domani sarà già meno bello. Per conservare del rispetto per il mondo e la gente, bisogna fare a meno di tutto. il convEnto risOlve. (p. 746)

Il miglior esempio che si può portare è però questa breve sequenza riflessiva. Clelia sta camminando sola per Torino. Proprio in queste occasioni abbiamo gli sfondamenti sul passato della protagonista. Il passo è però poco ritmato, troviamo poche sequenze ternarie, peraltro brevi (significativa la sola terna verbale «fAre, provAre, dibAttersi»). Tutta la tensione ritmica finisce così per scaricarsi in punta di paragrafo:

M'accorsi, camminando, che ripensavo a quella sera diciassette anni prima, quando avevo lasciato Torino, quando avevo deciso che una persona può amarne un'altra più di sé, eppure io stessa sapevo bene che volevo soltanto uscir fuori, metter piede nel mondo, e mi occorreva quella scusa, quel pretesto, per fare il passo. La sciocchezza, l'allegria incoscienza di Guido quando aveva creduto di portarmi con sé e mantenermi – sapevo già tutto fin da principio. Lo lasciai fAre, provAre, dibAttersi. L'aiutavo persino, uscivo prima dal lavoro per tenergli compagnia. Quello il mio broncio e malvolere, secondo Morelli. Avevo riso e fatto ridere tre mesi il mio Guido: era servito a qualcosa? Nemmeno di piantarmi lui era stato capace. Non si può amare un altro più di se stessi. ChI non si sAlva da sÉ, non lo sAlva nessUno. (p. 691)

Proprio in virtù del loro svuotamento di senso, e in quanto tentativo continuamente frustrato di comprensione della vacua realtà borghese raccontata in *Tra donne sole*, le sentenze-proverbi fanno la loro comparsa anche nelle battute degli altri personaggi:

Morelli, impassibile, gli fece un cenno con la mano.

– L'uomo è il sOlo animAle, – osservÒ, – che guadAgnA a vestIrsi. (p. 682)

– Non si può, – disse lui. – Se sconCEzze si dEvono dIre, bisogna che le signOre e i padrOni di cAsa le sEntano. è piÙ regolAre. (p. 696)

– Chi paga, – dIsse MariElla cattIva, – pretEnde di impOrre i suoi gUsti anche a nOi... Ecco perché. (p. 701)

– Non muOre di fAme chi vuOle, – disse Rosetta, con quegli occhi fermi, – e il signore non è sempre chi ha denari. (p. 743)

– Non si divertono nemmeno. Non sAnno discOrrere: grIdano. / HAnno i vIzi dei vEcchi ma nOn l’esperienza... (p. 696)

Rosetta alzò le spalle, all’allusione di Momina. Io stessa me ne accorsi appena. Ma già Mariella con altri s’avvicinavano sotto le magnolie, e Momina borbottò: – BAsta un giOrno per vOlta. PassiAmoci quEsto... (p. 746)

- Senza costumi e senza scene non si può.
- Gigionate. Allora è preferibile la Carmen.
- È meglio che facciamo un ballo in costume.
- La parOla poEtica dEve echeggiAre nel vuOto. (p. 693)

Il ritmo ternario, sottolineando di continuo la presunta importanza di ciò che viene affermato, non fa altro che mostrarne il vuoto esistenziale e semantico: ogni massima – e si veda su tutti l’ultimo degli esempi appena offerti – sembra giungere come possibile chiave di lettura della vicenda per rivelarsi poi immediatamente insufficiente, rimandando ad un momento successivo, alla sentenza seguente, la possibilità di una comprensione complessiva.

3.3 DIALOGHI

In molte delle citazioni che si sono offerte le sequenze ritmiche vengono a collocarsi in corrispondenza del discorso riportato, sia che si tratti di discorso indiretto che diretto. Il dialogo è d’altronde nelle ambizioni di Pavese la modalità preferita di avanzamento della vicenda:

Noi tendiamo al dialogo, alla *conversazione*. Amiamo evitare le lunghe note informative (la *narrazione*), anzi, anche queste le trasformiamo in discorso facendole in prima persona e colorite secondo il personaggio che le pronuncia.⁴⁸

I luoghi testuali più sopra individuati sono sentenze che – quando non spettano al narratore interno – Pavese mette in bocca ai personaggi: viene così a verificarsi una sostanziale sovrapposizione tra sentenze, snodi narrativi e momento dialogico. Ma il dialogo è un ospite del ritmo anche a prescindere dal messaggio espresso all’interno delle battute. Soprattutto quando queste sono brevi e concise e lo scambio tra i personaggi è rapido e giocato sul *wit*, o quando viene a mancare la cornice dei *verba dicendi*, è frequente che Pavese scandisca le frasi per via del ritmo ternario:

– Sono lIbera, – dIssi. – / Non conOsco che un Obbligo, quEllo che mEttono un fIglia o una fIglia. E per disgrazia non ho figli.

⁴⁸ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 272 (14 gennaio 1944).

- Ma lei potrebbe esser mia figlia... o mi fA troppo vEcchio?
- Son Io troppo vEcchia. (TDS, p. 682)

- Poveretta. E perché non si ritIra in campAgnA?
 - Ma perchÉ è spiritOsa. Perché le piace comandare in casa sua. Lei ClElia dovrEbbe conOscerla.
 - È così vecchia... fa paura.
 - Per quEsto bisOgna conOscerla. / Se ha paUra dei vEcchi, ha paUra di vIvere.
 - CredEvo mi avEsse portAta a conOscere quegli altri...
MorElli guardÒ nella sAla i gruppEtti sedUti, le coppie che confabulavano in fondo. (TDS, p. 694-695)

- Ho vedUto la mAdre.
- Non conOsco la mAdre. Brava gente. Ma la figliola è pazza.
- Pazza secca?
- Morelli si rabbuiò. - Chi ha provAto una vOlta ci ricasca.
- Cosa dIce la gEnte?
- Non lo so, - disse lui. - Questi discorsi non li ascolto. Sono cOme i discOrsi del tEmpo di guErra. / TUtto può dArsi. Può Essere un uOmo, un dispEtto, un'ubbia. Ma la causa vera è una sola. (TDS, p. 682)

Di nuovo Rosetta ebbe un'uscIta che nOn m'aspettAvo. / - SpOrcano, - dIsse. / - SpOrcano cOme i bambIni.
 - Come, sporcano?
 - QuEllo che tOccano. SpOrcano nOi, / spOrcano il lEtto, il lavOro che fAnno, / le parOle che Usano...
ParlAva convInta. Non Era nemmEno irritAta.
 - La differenza è tutta qui, - disse, - i bambini non sporcano che se stessi.
 - Le dOnne non spOrcano? - dIssi.

Mi guardò franca, con quegli occhi ossuti. - SO quel che pEnsa, - balbettò, - non dico questo. Non sOno una lEsbica. / Sono stAta ragAzza, ecco tUtto. Ma l'amore, tutto quanto, è una cosa sudicia.

Allora dissi: - Momina mi ha raccontato di voi due. Di quel giorno al mare che lei Rosetta ha aperto una porta e l'ha trovata in compagnia. è quEsto che l'hA disgustAta, vero?

- Momina, - dIsse RosEtta arrossEndo, - fa mOlte pazzIe. / a vOlte ci rIde, / ma è d'accOrdo con mE. Dice che non c'è acqua che possa lavare i corpi della gente. è la vIta che è spOrca. / DIce che tUtto è sbagliAto... (TDS, p. 754)

- Sono gli Altri che sOffrono e gOdonno, - dIsse RosEtta. - Sempre gli altri.
- Chi fa il vino non si ubriaca, - dissi. - VolEte dir quEsto?
- Le puttAne non gOdonno mAi, - disse Momina. Anche Rosetta sussultò. (TDS, p. 763)

Questi scambi contengono sentenze («Non conOsco che un Obbligo, quEllo che mEttono un figlio o una figlia», «Se ha paUra dei vEcchi, ha

paUra di vIvere», l'imperfetta «Chi ha provAto una vOlta ci ricAsca»). Questo però non significa che il ritmo ternario non possa estendersi e coinvolgere anche altre parti del discorso di normale enunciazione. Così si possono trovare anche dialoghi privi di sentenze in cui la cadenza serve a riprodurre la secchezza di una battuta o la velocità del botta e risposta:

La bruna si girò dentro il fumo, mi diede un'occhiata e lodò la fantasia del mio abito. Disse che a Roma era più facile vestirsi. Disse: – C'è un'altra società. C'è più esclusione. Se l'è fatto lei?

Me lo chiEse così, con quell'Aria scontEnta e beffArda.

– Non ho tEmpo di fArmi i vestIti, – scattAi. / – Sono sEmpre occupAta. (TDS, p. 687)

– Come ha fAtto a trovArmi? – gli dIssi ridEndo.

– Non è nUlla. Ho aspettAto.

– TUtta la nOtte.

– TUtto l'invErno.

– Vuol dIre che ha tEmpo. (TDS, p. 680-681)

Gli esempi offerti in questa sezione mostrano peraltro come alla risorsa ritmica si aggiunga il già citato processo di «cristallizzazione», attraverso continue ripetizioni lessicali: «figlia», messo nel primo esempio in campo da Clelia, è ripreso da Morelli; così la stessa Clelia ripete in «vecchia» il «vecchio» di Morelli; nel terzo esempio «pazza» è ripetuto dai due personaggi, mentre «discorsi», nella battuta di Morelli, risponde al «Cosa dice la gente?» di Clelia; nel quarto esempio a ritornare è il verbo «sporcano», ripreso alla fine del dialogo, nella sentenza «è la vIta che è spOrca. / DIce che tUtto è sbagliAto...»; nel quinto esempio ad essere ripreso è «godono». Ma ancor più interessante è la replicazione ritmica delle battute in cui è presente il ricorso alla «cristallizzazione»: «Lei ClElia dovrEbbe conOscerla» ha la stessa struttura ritmica di «Per quEsto bisEgna conOscerla»; «o mi fA troppo vEcchio» è quasi identico a «Son Io troppo vEcchia»; «Non conOsco la mAdre» ricalca il precedente «Ho vedUto la mAdre»; «TUtta la nOtte» è uguale a «TUtto l'invErno».

3.4 «DISPOSIZIONI TRIMEMBRE» E DITTOLOGIE

Già notata da Grassi e Beccaria, poi ripresa da Testa e Soletti⁴⁹, è la tendenza alla «disposizione trimembre» degli elementi della sintassi, e con essa il ricorso alle «misure del verso»⁵⁰, ovvero la riproduzione – sembra intendere Testa – del verso anapestico pavese (l'esempio da lui portato e prelevato dal *Compagno* è: «era gObbo, era stOrto, sembrAva una mOlla»). A noi interessano i casi in cui a disporsi in terne sono semplici elementi lessicali,

⁴⁹ CORRADO GRASSI, *Osservazioni su lingua e dialetto nell'opera di Pavese*, in «Sigma», I, 3-4 (1964), pp. 49-71, G. L. BECCARIA, *Ritmo e melodia nella prosa italiana*, cit., ENRICO TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997 e E. Soletti, *Nota linguistica*, cit..

⁵⁰ E. TESTA, *Lo stile semplice*, cit., p. 236.

enumerazioni brevi. In *Tra donne sole* troviamo, tra gli altri: il già citato «fAre, provAre, dibAttersi» (p. 691), «le mOstre, i concErti, il teÀtro» (p. 762), «e i vEcchi, e le vEcchie, e i defUnti» (p. 765), «mUta, imbronciÀta, testArda» (p. 766), «la piazzEtta, i portOni, le bEttole» (p. 776), «telefonAmmo e aspettAmmo e corrrEmmo», «le parOle, le smOrfie, gli sguArdi» (p. 777); ne *La luna e i falò*: «urlAre, cantAre, giocAre al pallÒne» (p. 785), «uno scAsso, un murEtto, un trapiAnto» (p. 795), «dormIto, mangiAto, zappAto» (p. 796), «le tErre, i cavAlli, i mullIni» (p. 806), «pianOri, alberEtti, stradIne» (p. 826), «cantAndo, ridEndo, chiamAndosi» (p. 847), «la collIna, le vIgne, le rIve» (p. 851), «VendemmiAre, sfogliAre, torchiAre» (p. 859), «di schErzi, di bOtte, di stOrie» (p. 871), tutti strutturati sulla cadenza ternaria.

Conosce all'interno dell'ultimo romanzo di Pavese un alto numero di attestazioni (quasi una per pagina) anche un altro tipo di costruzione – questa volta bimembre e ottenuta per via di coordinazione – in molti dei casi riconducibile alla figura della dittologia⁵¹. Vediamone gli esempi più interessanti:

«tErta e paEse» (p. 781), «due stAnze e una stAlla», «di vIgne e di rIve», «della tErta e dei trOnchi» (p. 782), «la confusiOne e il baccAno», «da un casOtto e da un'Aia» (p. 785), «chiAri e boscosi» (p. 786), «dei cavAlli e dei buOi» (p. 787), «dalle dOnne e dai cOni» (p. 788), «tranquilla e sorniOna» (p. 793), «di grillAia e di tUfi», «servitOre e bastArdo» (p. 795), «girAto e giocAto», «le nOci o le mEle» (p. 799), «l'Afa e il sudOre», «le cAse e le tErre» (p. 804), «per le cOste e le rIve» (p. 805), «di pIni e di cAnne» (p. 807), «delle fiÈre e dei bAlli» (p. 809), «di piAnte e di cAnne», «di paEsi e di sIti» (p. 812), «i negOzi e le bAnche», «degli amIci e una cAsa», «come il vIno e la polÈnta» (p. 813), «le cOse e i discOrsi» (p. 814), «le campAgne e le fiÈre» (p. 815), «CanElli e la vAlle del BELbo» (p. 816), «tra la rIva e la vIgna» (p. 825), «alle bigOnce e alle stAnze» (p. 829), «finimEnti e staffIli» (p. 830), «il grAno e le nOci» (p. 832), «lo scalpEllo o la sEga», «ridEndo e cenAndo» (p. 833), «le dOnne e i marEnghi» (p. 834), «il mUro e il cemEnto», «rOvi e gaggIe», «per roncAre o far sAlici» (p. 835), «di cinghiAte e di cAlci» (p. 836), «di strAde e di pOrti» (p. 840), «girAre e scherzAre» (p. 845), «col cAne e coi manzi» (p. 847), «trabIccoli e mUcchi» (p. 850), «le scArpe e le cAlze» (p. 852), «un uOmo e una cAsa» (p. 856), «un fiOre o un ramEtto» (p. 860), «di fiOri e di fOglie» (p. 861), «la copErta e i cuscIni» (p. 869), «l'occsiOne e i ventAnni» (p. 871), «le patAte e i fagiOli» (p. 874), «di fUmo e di cArne» (p. 876), «margherIte e trifOoglio» (p. 877), «smOrta e sottIle» (p. 878), «dalla MOra e dai brIcchi» (p. 879), «godUto e dormIto» (p. 880), «il NIdo e le tErre» (p. 881), «nel giardIno e al cancEllo» (p. 882), «del pAdre e di tUtti» (p. 883), «brontolAre e far scÈne» (p. 884), «la camIcia e le

⁵¹ Cfr. J. GALAVOTTI, «*L'arte è una cosa ingenua*?», cit., che – peraltro facendo riferimento alla prosa ritmata di Pavese – nota, in quella di Penna, la comparsa concomitante di fenomeni retorico-stilistici del tutto accostabili a quelli qui studiati: riprese lessicali, dittologie, sequenze a ritmo ternario.

scArpe» (pp. 884-85), «al tirassEgno e alle cArte» (p. 887), «di collIna e di vIgna» (p. 890), «le piAzze e i caffÈ» (p. 893).

Nel 78,9% dei casi questa figura vede, come negli esempi qui offerti, i suoi due elementi strutturarsi sulla cadenza ternaria, per formare brevi cellule ritmiche.⁵² Queste coppie di termini vanno a collocarsi nel testo come sineddoci, parti di un tutto («Canelli è tutto il mondo – *CanElli e la vAlle del BElbo* –», p. 816) che è di continuo additato, accennato, ma mai completamente in vista («terra» e «tronchi» per intendere ‘campagna’, «piazze» e «caffè» per ‘città’, «coste» e «rive» per ‘collina’).

Questa tendenza all’elencazione, apparentemente come risultato di uno sguardo che lentamente si muove attorno e si posa sui dettagli e ne elegge alcuni a discapito di altri, è in realtà prodotta da un affanno, dal tentativo di restituire per via sintagmatica, attraverso l’accumulo e la geminazione, un rapporto tra il superficiale e il sotterraneo (tra il simbolo e una realtà altra cui additare) che si sviluppa invece sull’asse paradigmatico. A questo proposito torna utile un appunto di Mutterle sulla paratassi del *Carcere*, ma a nostro avviso spendibile anche per l’enumerazione:

Non sarà inopportuno ricordare che l’impiego della paratassi [...] è tutt’altro che indice di primitività e di contatto spontaneo, «realistico», con le cose; al contrario, è complementare alla condizione di assenza del protagonista dilaniato da una doppia personalità, adulta e infantile [...]. A chi si sente estraneo dal mondo, la realtà si presenta secondo sequenze disarticolate, che hanno smarrito una precisa gerarchia, e si dispongono secondo un allineamento assurdo.⁵³

Enumerazione e paratassi polisindetica – ma il discorso si potrebbe facilmente allargare al montaggio per blocchi narrativi, alla fiducia nelle capacità di strutturazione che possiederebbe il dialogo e al proliferare di sentenze che continuamente cercano di fissare i personaggi e restituire un senso complessivo – non sono altro che la controparte, retorico-stilistica e strutturale, della funzione che la cadenza ternaria svolge sul piano ritmico-stilistico: riproduzione su di una linea orizzontale di un rapporto che ha in realtà uno sviluppo verticale.

4 MITO E RITMO

⁵² Peraltro, a riprova di quanto si diceva sulle «chiuse d’esametro», è notevole che nel 79,5% dei casi tra quelli in cui la cadenza è ternaria queste cellule ritmiche siano collocate al termine di una «unità melodica», vale a dire seguite da una pausa ritmica (normalmente coincidente con un segno d’interpunzione). V. G. L. BECCARIA, *La luna e i falò: tra prosa e poesia*, cit., p. 68.

⁵³ A. M. MUTTERLE, *L’immagine arguta*, cit., p. 21.

Per comprendere cosa lega la teoria del mito ai quattro luoghi testuali presi in esame dovremo aggiungerne un quinto, quello della rievocazione memoriale: nell'ultima stagione di Pavese – che lui stesso ha definito «realità simbolica»⁵⁴ – il narratore-personaggio si trova alle prese con il mondo dell'infanzia. Il protagonista è sempre qualcuno che dal paese (o dalla città) è partito che era un ragazzo, e ora ci ritorna: è il caso del Corrado della *Casa in collina*, che parla delle colline sopra Torino ma lo fa mentre davanti agli occhi ha il paesaggio delle Langhe («dove giocai bambino e adesso vivo»), di Clelia, che torna a Torino, da cui è partita che era una giovane sarta di bottega, e di Anguilla, che ha fatto ritorno al paese dopo aver vissuto per anni negli Stati Uniti.

Se già nel *Compagno* il ritmo andava a sovrapporsi alle sequenze che tematizzano il ricordo:

Mi tornavAno in mEnte le vOlte che AmElio sentIva / nella tAmpa
parlAr di pollItica. / C'era sEmpre qualcUno che alzAva la vOce e dicEva
che il dUce non s'Era sbagliAto, che gli italiani stanno meglio di una
volta, che a chiacchierare sono buoni tutti quanti. (p. 224)

è però solo in questi ultimi romanzi che la reminiscenza assume un valore simbolico e riproduce il tentativo di recuperare qualcosa che si perde negli abissi della memoria. Si può portare un esempio lampante dalla *Casa in collina*:

«CominciAvo a quei tEmpi / a compiacErmi in ricOrdi d'infAnzia. /
Si dirEbbe che sOtto ai rancOri e alle incertezze, sotto alla voglia di star
solo, mi scoprIvo ragAzzo / per avEre un compAgno, un collEga, un
figliOlo. Rivedevo quEsto paEse dov'Ero vissUto. EravAmo noi sOli, il
ragAzzo e me stEsso». (p. 372)

Ma è ancora una volta in *Tra donne sole* che questo meccanismo raggiunge una realizzazione più matura. Torino è la città in cui Clelia è cresciuta e si è guadagnata un'indipendenza, ed è in questo senso a tutti gli effetti luogo mitico, «realità simbolica». La sua funzione è però ancora più specifica: tutto quanto a noi è dato di sapere di Clelia, filtrato attraverso il monologo interiore, ci giunge soltanto perché lei si trova lì. La città e i ricordi che essa contiene sono per noi il solo modo per accedere all'interiorità del personaggio. Inevitabilmente, questi slanci della memoria, anche se rapidi e radi, possiedono un'altissima concentrazione emotiva, soprattutto perché il rapporto che Clelia intrattiene con essi è non pacificato, il risultato di un raffreddamento stoico imposto ad una materia che è stata più allontanata da un punto di vista geografico che realmente affrontata e lasciata alle spalle. Il ricordare non è mai in Pavese davvero nostalgico, perché la realtà con cui chi ritorna deve fare i conti è prima di tutto una realtà che lui stesso (o, in questo caso, lei stessa) ha voluto, ad un certo punto, abbandonare – ed è Anguilla che fantasticava il porto di Genova, l'insofferenza di Clelia per i suoi quartieri di Torino, ma sono anche Gosto e il protagonista di *Mare*, che il mare lo cercavano di là

⁵⁴ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 378 (26 novembre 1949).

dalle colline. Così, le sequenze ritmiche qui sotto sottolineano l'aprirsi del ricordo, ma è un ritorno del passato che si verifica anche nolente il narratore:

Pensavo alla vecchia Mola, la signora, che s'Era trovAto il lavOro di agitarsi su quella flglia, di cORrerle diEtro, di non lasciarle mancar nulla, e la figlia la ripagAva con quEgli spavEnti. Mi tornArono in mEnte GisElla e le flglie; / il negoziEtto, «ci siAmo ristrEtte», e tutto per tenErle a far niEnte, nel velluto. (p. 724)

Chi sa i figli di Pia? Se le bombe avessero fatto un solo spiazzo di quel rione, sarebbe stato meno difficile passeggiarci coi ricordi. Mi infilai nella viuzza proibita, passai gli usci a mattonelle. Quante vOlte eravAmo fuggIte di cOrsa davAnti a quegli Usci. (p. 684)

[...] a una vuOta finEstra / dell'ammezzAto intravIdi via PO, / festOsa e affollAta in quell'Ora. era quAsi il crepUscolo. Mi ricordai la finestretta del mio prImo ateliEr, / da cUi si spiAva la sEra dando gli ultimi punti, con la smania che venIsse quell'Ora e uscir fuOri fellCi. (p. 690)

A me pareva di non Essermi mAi rilassAta un momEnto. Forse vent'anni prima, quand'ero ancora una bambina, quando giocavo per le strade e aspettavo col batticuore la stagione dei coriandoli, dei baracconi e delle maschere, forse allora mi ero potuta abbandonare. Ma in quegli Anni per mE carnevAle / non volEva dir Altro / se non giOstre, torrOne e nasi di cartapesta. POi, con la smAnia di uscIre, / di vedEre, di cORrere per Torino, con le prIme scappAte nei vIcoli insiEme a CarlOtta e alle Altre, col batticuore di sentirci per la prima volta inquisite, anche quest'innocenza era finita. (p. 677)

Un bagno e una sigaretta. Mentre fumavo con la mAno a fior d'Acqua, / confrontAi lo sciacquIo, che mi cullava, coi giOrni agitAti che avEvo vedUto, / col tumUlto di tAnte parOle, con le mie smanie, coi progetti che avevo sempre realizzato eppure stasera si riducevano a quella vasca e quel tepore. ero stAta ambiziOsa? RivIdi le fAcce ambiziOse: facce pallide, segnAte, convUlse – ce n'Era qualcUna / che si fOsse distEsa in un'Ora di pAce? (*Ibid.*)

In un lucido articolo⁵⁵, Matteo Zoppi ha evidenziato, studiando le occorrenze del concetto di «monotonia», il legame tra ritmo ternario e teoria del mito. Se – come ci dice Jesi – il mito è una «realtà unica, fuori dal tempo e dallo spazio»⁵⁶, allora «l'oggetto mitico si rivela [...] nel momento in cui un elemento della realtà si configura come “ripetizione”, “seconda volta” di una

⁵⁵ M. ZOPPI, «Raccontare è monotono», cit.

⁵⁶ FURIO JESI, *Cesare Pavese e la scienza del mito*, in «Sigma», cit., p. 98.

antecedente ed inafferrabile conoscenza che ne abbiamo già avuto»⁵⁷. Zoppi dimostra così che proprio questa concezione di ripetizione della «antecedente [...] conoscenza» ha molto a che vedere con quello che da sempre Pavese ha fatto nella sua opera riproducendo particelle ritmiche dalla conformazione identica:

Ebbene, riteniamo che la trama prosodica anapestica presente nella scrittura prosastica di Pavese (e in particolare in *Feria d'agosto*), facilmente identificabile con quel «ritorno ossessivo [...] della voce», sia la modalità stilistica propria dell'autore di «assumere la normale realtà nella sfera del mito», di «mimare» ciò che accade nella sfera simbolica.⁵⁸

Cioè, il ribattimento ritmico determinato dalla scansione ternaria del testo è la maniera individuata da Pavese per «martellare» la realtà e lasciare così emergere il fondo mitico, nascosto, delle cose:

Se, come abbiamo detto, la monotona ritmicità della prosa di Pavese è una modalità attraverso cui mimare la struttura mitico-simbolica della realtà, l'avvicinamento al mito perseguito con *Feria d'agosto* si determina come tentativo di cogliere, attraverso il mezzo letterario, questo *qualcosa* di sempre sfuggente, «inafferrabile», eppure alluso da quei «luoghi unici», «universali fantastici» che l'uomo incontra nel suo esperire la realtà.⁵⁹

Scandendo l'opera di Pavese nella sua integrità abbiamo potuto individuare due macroperiodi, il cui punto di svolta è individuabile in *Feria d'agosto*. Se ordiniamo cronologicamente la produzione di Pavese, le opere che vanno da *Il carcere* al racconto *Le feste* (contenuto in *Feria d'agosto*) fanno registrare un 40,6% di spazi atoni di due sillabe⁶⁰; i tre racconti finali (*Nudismo*, *Il colloquio del fiume* e *Storia segreta*) e i restanti romanzi di Pavese si attestano su di un 44,3% di spazi atoni di due sillabe (il distacco dalle prime opere è anco-

⁵⁷ M. ZOPPI, «*Raccontare è monotono*», cit., pp. 207-208.

⁵⁸ Ivi, p. 211. Zoppi cita a questo proposito un altro passo del *Mestiere di vivere* (17 gennaio 1950) per noi di grande interesse: «la poesia è ripetizione. [...] È ripetizione in quanto celebrazione di uno schema mitico. Qui sta la verità dell'ispirazione dalla natura, del modellare l'arte sulle forme e sulle sequenze naturali. Esse sono ripetitive (dal disegno dei singoli pezzi – foglie, organi, vene naturali – al fatto che i pezzi sono ripetuti all'infinito). E allora si vince la natura (meccanicismo) imitandola in modo mitico (ritmi, ritorni, destini)» (C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 388).

⁵⁹ Ivi, p. 219 (corsivi dell'autore).

⁶⁰ Il dato sarebbe ancora più significativo se togliessimo il 45,6% di *Paesi tuoi*, dove a determinare l'incremento ritmico sembra essere l'ambientazione contadina e il tema del selvaggio che intarsia la narrazione e permette una rilettura in chiave allegorica del racconto come replicazione del mito del sacrificio del dio della vegetazione: dunque una prova *e contrario* di quanto stiamo cercando di dimostrare.

ra più significativo se prendiamo in esame questi tre racconti, i *Dialoghi con Leucò*, *Il compagno* e *La casa in collina* assieme: otteniamo un valore di 46,8%; come abbiamo detto più volte le ultime opere – *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole* e *La luna e i falò* – presentano una diminuzione, sul piano statistico, degli spazi atoni di due sillabe responsabili della cadenza).

L'importanza di *Feria d'agosto* era già stata individuata da Zoppi: nei primi mesi del 1944, proprio prima di comporre gli ultimi tre racconti, Pavese aveva scritto i saggi centrali della sua teoria del mito, che, come bussole di poetica, orienteranno fino alla morte la sua produzione. Da *L'adolescenza*:

È necessario a questo scopo impadronirsi di se stessi – una conquista paziente – al punto di saper trascurare i ricordi gloriosi e confinarsi a *scavare le zone monotone e neutre*. Sono queste le plaghe di semplice vita infantile, istintive, vergini – per quanto è possibile – d'incontri culturali compreso il linguaggio.⁶¹

Questo «scavare le zone monotone e neutre» altro non è se non il «martellare» la realtà per farne emergere il fondo mitico. Quel che caratterizza i tre racconti finali di *Feria d'agosto* non è quindi soltanto l'uniformità ritmica. Per la prima volta Pavese mette i suoi personaggi sulla scia di qualcosa, in una ricerca consapevole: non si tratta dunque più di una scoperta inattesa, quale era quella del sesso per Ginia, del selvaggio per Berto. Proprio l'essere sulle tracce di qualcosa è ciò che accomuna il ragazzo di *Nudismo*, alla «ricerca delle origini»⁶², e quello di *Storia segreta*, a caccia della costa di collina dove è «tutto una prugnola», e così è per l'uomo del *Colloquio del fiume*, che ripercorre i ricordi guidato dalla «scalza»; ma è anche ciò che caratterizza i personaggi delle opere che verranno: è una ricerca quella di Orfeo nell'*Inconsolabile*, quella di Corrado e di Anguilla. Nasce il personaggio pavesiano sulle orme del proprio mito: alla *ripeness* e al selvaggio si affiancano ora il divino (in una linea che va da *Nudismo* ai *Dialoghi*, giù giù fino al *Diavolo sulle colline*) e, parallelamente, l'infanzia (e qui il percorso va dal *Colloquio del fiume* e permette di arrivare, passando per *La casa in collina* e *Tra donne sole*, alla *Luna e i falò*). E precisamente nella ricerca e nello sforzo di rappresentare l'origine, Ferrari e Marai hanno individuato il meccanismo adoperato da Pavese per superare il «contrapporsi di mythos e logos»⁶³ che aveva portato negli anni ad una interpretazione polarizzata dell'atteggiamento pavesiano, o come schiavo dell'irrazionalismo, o come dedito ad una operazione di chiarificazione di ogni elemento irrazionale. Quel che invece succede è che

la riduzione a chiarezza dei miti che Pavese costantemente si propone non è una riduzione razionalistica, ma una ridefinizione dei simboli mitologici come linguaggio, come corpus di segni linguistici che

⁶¹ C. PAVESE, *Tutti i racconti*, cit., p. 138 (nostro il corsivo).

⁶² GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Il ragazzo e l'avventura: «Feria d'agosto»*, in «Esperienze letterarie», XXV, 3-4, luglio-dicembre (2000), p. 10.

⁶³ NICOLA MARAI e DANIELE FERRARI, *Tra "mythos" e "logos": l'origine in Cesare Pavese*, in «Quaderni del '900», 2 (2003), p. 62.

ripropongono il paradosso dell'origine. Il paradosso che proprio ciò che si presenta come la condizione di qualsiasi 'esprimibilità' risulta inesprimibile [...] va coincidendo [...] con il paradosso dell'«inesprimibilità» della morte.⁶⁴

Ed è in questi termini, come tentativo di dire l'«inesprimibile» e in quanto portata al limite delle possibilità del linguaggio, che il ritmo ternario diviene il miglior mezzo per far parlare, dal di sotto della realtà, questi miti. Anche perché, non lo si dimentichi, la cadenza aveva assunto per Pavese questo ruolo proprio in virtù della sua origine infantile («una cadenza enfatica che fin da bambino, nelle mie letture di romanzi, usavo segnare, rimormorando le frasi che più mi ossessionavano»⁶⁵), con la consueta ambiguità tra riduzione a chiarezza, da un lato, e preservazione del mito, dall'altro, che tutti i migliori strumenti della sua poesia conservano: l'istituzione di una griglia razionale e razionalizzante (la cadenza ternaria) permette un riflusso controllato della sorgente mitica, ma anche questo «filtro» proviene in realtà dai luoghi dell'infanzia, da quell'irrazionale su cui dovrebbe agire.

La scansione integrale dell'opera di Pavese non ha fatto altro che confermare le ipotesi di Zoppi circa la centralità di *Feria d'agosto*. Se spetta al critico l'aver messo per la prima volta in relazione i due piani del ritmo e del mito, dovremo sottolineare ancora una volta che l'uso che Pavese fa della cadenza è di natura più specifica: muovendo dal piano poetico – e si dovrà allargare lo sguardo sulle figure e sui luoghi del testo cui si è qui fatto riferimento – egli arriva a servirsi del ritmo ternario come di un preciso strumento stilistico. Ritmando, nelle sue ultime due opere, i momenti di slancio memoriale, le sentenze, gli snodi narrativi, i dialoghi, le enumerazioni (e dunque non genericamente tutta l'opera), Pavese sembra voler indicare con precisione i punti su cui il lettore deve concentrare la sua attenzione. Così come accade per i personaggi dei suoi ultimi romanzi, però, la possibilità di arrivare ad una verità, alla «prima volta», si esaurisce nella ricerca: i simboli «nascondono il capo come un mitico Nilo»⁶⁶ che non si può far altro che battere in tutta la sua lunghezza alla ricerca di un'irraggiungibile origine.

⁶⁴ Ivi, pp. 62-63.

⁶⁵ C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. 109.

⁶⁶ ID., *Tutti i racconti*, cit., p. 132.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTONELLO, MASSIMO, *La metrica del primo Montale: 1915-1927*, Lucca, Pacini Fazzi, 1991.
- BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Il ragazzo e l'avventura: «Feria d'agosto»*, in «Esperienze letterarie», XXV, 3-4, luglio-dicembre (2000), pp. 7-21.
- BECCARIA, GIAN LUIGI, *Ritmo e melodia nella prosa italiana: studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.
- ID., *La luna e i falò: tra prosa e poesia*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», 2011, Volumen Extraordinario, pp. 61-71.
- BERTINETTO, PIER MARCO, *Strutture soprasedimentali e sistema metrico. Ipotesi, verifiche, risposte*, in «Metrica», I (1978), pp. 1-54.
- DAL BIANCO, STEFANO, *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto (1938-1957)*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997.
- ID., *L'endecasillabo del Furioso*, Pisa, Pacini, 2007.
- DI GIROLAMO, COSTANZO, *Il verso di Pavese*, in ID., *Teoria e prassi della verificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 183-196.
- FORTINI, FRANCO, *Verso libero e metrica nuova*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 799-808.
- FRASNEDI, FABRIZIO, *La voce e il senso*, in «Il Verri», maggio-giugno 1993, pp. 45-72.
- ID., *Pensare ad altro. Saggio su Silvio D'Arzo*, in D'Arzo, Silvio, *Opere*, Parma, Monte Università Parma, 2003, pp. XXV-LXXIV.
- GALAVOTTI, JACOPO, «*L'arte è una cosa ingenua*»? *Appunti su Un po' di febbre*, in «*Ma che bellezza c'è nella poesia?*». *Saggi su Sandro Penna*, a cura di GANDOLFO CASCIO e ROBERTO DEIDIER, Amsterdam, Istituto Italiano di Cultura, 2018.
- GRASSI, CORRADO, *Osservazioni su lingua e dialetto nell'opera di Pavese*, in «Sigma», I, 3-4 (1964), pp. 49-71.
- JESI, FURIO, *Cesare Pavese e la scienza del mito*, in «Sigma», op. cit., pp. 95-120.
- LAVEZZI, GIANFRANCA e GIOVANNETTI, PAOLO, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- MARAI, NICOLA e FERRARI, DANIELE, *Tra "mythos" e "logos": l'origine in Cesare Pavese*, in «Quaderni del '900», 2 (2003), pp. 61-77.
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- MENICETTI, ALDO, *Metrica italiana*, Padova, Antenore, 1993.
- MONTI, SIMONE, *Le 'spie dell'affanno': l'endecasillabo dattilico tra Foglio di via e Poesia ed errore di Franco Fortini*, in «Italianistica», XLVII, I (2018), pp. 213-224.
- MORTARA GARAVELLI, BICE, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997.
- MUTTERLE, ANCO MARZIO, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica in Pavese*, Torino, Einaudi, 1977.
- NESPOR, MARINA, *Fonologia ritmica: la griglia metrica*, in ID., *Fonologia*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- PAVESE, CESARE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951.
- ID., *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi, 1968.
- ID., *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1990.
- ID., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999.
- ID., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000.
- ID., *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi, 2002.

- ID., *Le poesie*, Torino, Einaudi, 2014.
- PRALORAN, MARCO e SOLDANI, ARNALDO, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei «Fragmenta»*, a cura di MARCO PRALORAN, Roma-Padova, Antenore, 2003.
- REITANO, STEFANO, *Il cursus nella 'prosa magica' di Dino Buzzati: una rilettura ritmica del Deserto dei Tartari*, in «Studi buzzatiani», XVIII (2013), pp. 63-88.
- SEGALINA, TIZIANO, «*Un sangue ritmico che scorre dappertutto*». *La cadenza anapestica in Pavese dalle origini a La luna e i falò*, tesi di laurea discussa il 22 ottobre 2019, relatore LUCA ZULIANI, Università di Padova, Padova
- SOLETTI, ELISABETTA, *Nota linguistica. Appunti sulla sintassi di Pavese*, in Pavese 2000, pp. 1147-1176.
- TESTA, ENRICO, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.
- UNTERSTEINER, MARIO, *Dialoghi con Leucò*, in «Educazione politica», I, 11-12 (1947), pp. 344-346.
- ZOPPI, MATTEO, *Una «certa tiritera di parole»: genesi, forma e funzione dell'anapesto in "Lavorare stanca"*, in «Levia Gravia», XI (2009), pp. 135-155.
- ID., «*Raccontare è monotono*»: *il ritmo della prosa in «Feria d'agosto» di Cesare Pavese*, in «Acme – Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LXV, 3 (2012), pp. 201-220.



PAROLE CHIAVE

Pavese; Ritmo; Prosa; Tra donne sole; La luna e i falò



NOTIZIE DELL'AUTORE

Nato a Bari nel 1993, si è laureato nel 2019 in Filologia Moderna all'Università degli Studi di Padova con una tesi di stilistica sul ritmo nell'opera di Pavese. Collabora con l'associazione For.Ma.Lit. alla stesura di dispense volte al miglioramento della didattica nella scuola secondaria di secondo grado.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

TIZIANO SEGALINA, *Usi e funzioni della cadenza ternaria nell'opera di Pavese*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli,

purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.