

Francesca Medaglia

Fuoco grande di Pavese e Garufi

Fuoco grande di Cesare Pavese e Bianca Garufi, pubblicato nel 1959, dopo la morte di Pavese, rientra nell'ambito della scrittura a quattro mani. Fu composto dai due scrittori nei primi mesi del 1946 e si interruppe all'undicesimo capitolo: se ne venne a conoscenza perché fu ritrovato, dopo la sua morte, tra le carte di Pavese. Il racconto procede a capitoli alterni, uno scritto da Pavese e uno dalla Garufi: Pavese segue la vicenda dal punto di vista del protagonista maschile, Giovanni; la Garufi fa altrettanto dal punto di vista della protagonista femminile, Silvia.

Al fine di una comprensione più dettagliata e puntuale di questa prova di scrittura a quattro mani, è necessario dedicare attenzione ad alcune vicende biografiche dei due scrittori.¹ Le loro vite, se pure molto diverse – anche a causa della loro diversità caratteriale e delle loro differenti origini regionali –, si sono profondamente intrecciate e sono state segnate entrambe da avvenimenti dolorosi.² L'opera altro non è che la manifestazione letteraria di tale dato.

Fuoco grande uscì per volontà di Italo Calvino, che curava per la casa editrice Einaudi la pubblicazione delle opere di Pavese, a distanza di circa dieci anni dal suo suicidio. La Garufi per Pavese fu fonte di grande ispirazione, come dimostrano le nove poesie di *La terra e la morte*, contenute nella breve raccolta postuma *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951),³ di cui è la destinataria, ed i *Dialoghi con Leucò*.⁴ Dal loro incontro presso Einaudi nel 1945 nasce questo romanzo incompiuto, che troverà successivamente un'ipotetica conclusione ad opera della Garufi, in *Il fossile*. Il titolo sarebbe dovuto essere *Viaggio nel sangue*, scelto da Pavese, poi mutato in *Fuoco grande* dall'editore, che prese spunto da una frase della serva Catina, la quale usa un'espressione idiomatica siculo-calabrese che serve a indicare situazioni difficili:

¹ Dal 1944 al 1958 Bianca Garufi lavora come segretaria presso la sede romana della casa editrice Einaudi, in via degli Uffici del Vicario, dove conosce Pavese, all'epoca consulente per la stessa casa editrice. Inizia così un fruttuoso sodalizio letterario e un profondo rapporto umano tra i due, agevolato soprattutto dalla curiosità di Pavese per la psicoanalisi, materia che la Garufi aveva iniziato a studiare, e per la mitologia classica. Bianca Garufi non aveva alcuna difficoltà ad esternare le sue emozioni, anche le più dolorose, mentre Pavese, che temeva un blocco nella sua creatività, non riusciva a liberarle. Nonostante tali sostanziali diversità Pavese ebbe grande ascendente sulla scrittura della Garufi, sempre attento ai segni d'interpunzione in modo quasi maniacale.

² Per quel che riguarda Pavese bisogna ricordare che Eugenio, suo padre, morì il 2 gennaio 1914 di cancro al cervello, quando Cesare aveva solamente sei anni, e la madre impartì ai figli un'educazione estremamente rigida, accentuando così il carattere piuttosto introverso di Pavese. La delusione per la fine del rapporto amoroso con l'attrice Costance Dowling e il disagio esistenziale, che lo aveva sempre accompagnato, lo indussero al suicidio: il 27 agosto del 1950 fu ritrovato morto, a causa di una dose eccessiva di sonnifero, in una camera dell'albergo Roma, a Torino. Anche Bianca Garufi ebbe un'infanzia piuttosto difficile: sua madre, Giuseppina Melita, donna di forte temperamento e refrattaria a regole precostituite, fu l'unica della sua numerosa famiglia a sopravvivere al terremoto che colpì Messina nel 1908, ed ebbe sulla figlia grande influenza sia a livello umano che culturale. Cfr. Antonio Catalfamo, *Cesare Pavese: la dialettica vitale delle contraddizioni*, Roma, Aracne, 2005, pp. 235-242.

³ Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1951.

⁴ Cesare Pavese *Dialoghi con Leucò*, Milano, Mondadori, 1966.

c'era un fuoco che bruciava sempre e nascita, morte, guerre, alluvioni svanivano in mezzo a quella fiamma. Dissi: – Catina, qui si sta sempre in mezzo al fuoco. – Fuoco grande, fuoco grande, – disse Catina. E attraverso la notte sentii che mia madre bruciava, che Dino bruciava, che anch'io mi ero messa di nuovo a bruciare.⁵

Fuoco grande racconta la storia di due ex-amanti, Silvia e Giovanni, che si incontrano qualche tempo dopo la loro separazione. Silvia, una giovane che ormai vive e lavora in città, riceve un telegramma e deve partire improvvisamente per la sua cittadina d'origine; viene richiamata a dicembre presso la sua casa d'infanzia perché Giustino, suo fratello minore, è in punto di morte; chiede allora all'ex-fidanzato Giovanni di accompagnarla e l'uomo, senza esitare, parte con lei:

Viaggiammo tutta la mattina lungo la costa bruna e bassa, e gli altri pochi passeggeri venivano da molto lontano, per trovarsi sul treno la mattina di Natale. Silvia taceva in un cantuccio e guardava scontrosa me e gli altri, ma a un certo momento mi aveva sorriso per farmi coraggio.⁶

Questo viaggio costringerà Silvia a ripercorrere il suo tormentato passato e Giovanni a scoprire un segreto di famiglia, tenuto fino a quel momento accuratamente celato. Durante questo lungo viaggio che i due protagonisti sono costretti a compiere, si verrà a conoscenza della complicata e difficile infanzia della protagonista, dominata da una madre padrona e dall'incubo di uno stupro subito a tredici anni dal patrigno, da cui è nato Giustino, che in realtà è suo figlio e non, come è stato fatto credere ai conoscenti, suo fratello. La giovane protagonista, una volta dato alla luce Giustino, è scappata per non sottostare più alle angherie materne e quindi ha visto il figlio solo il giorno del suo parto. Giovanni, mentre la narrazione prosegue a *flashback*, ignaro dello stupro subito da Silvia e dell'esistenza del figlio-fratello, non chiede nulla, ma si limita a registrare i fatti; solo alla fine comprenderà:

l'uomo notturno ch'è in me s'era svegliato; l'odore di quel sangue travolse ogni cosa [...] 'Per evitare le chiacchiere ho dovuto rinchiuderla... Io vivo sola e rassegnata ma lei non può vederci insieme...'. Come avevo potuto non capire di colpo? E quanto c'era di non detto in quel discorso? Come succede, non tanto mi feriva la notizia, quanto di averla voluta ignorare. Perché, chi sa, forse Silvia era stata per dirmelo, ma la mia ostinatezza l'aveva dissuasata.⁷

Ogni capitolo mostra alternativamente il punto di vista di Giovanni e di Silvia su tutti gli avvenimenti, che si svolgono in Basilicata, a Maratea, luogo d'origine della protagonista.

Il romanzo resta sostanzialmente un'opera aperta a una costruzione narrativa perennemente *in fieri*. Come la stessa Garufi scriverà nell'*Introduzione*, «all'undicesimo capitolo, il romanzo si interrompe. Nella nostra prima intenzione, questo doveva essere solo l'inizio di una narrazione più vasta. Infatti sia il dattiloscritto appartenente a Pavese che quello da me conservato, erano corredati (oltre che da schizzi a matita della pianta di Maratea e della pianta dei due piani della casa materna di Silvia) da nostri appunti su quello che sarebbe dovuto essere il seguito della vicenda,

⁵ Cesare Pavese, Bianca Garufi, *Fuoco grande*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 51-52.

⁶ Ivi, p. 16.

⁷ Ivi, p. 105.

cioè la vita di Silvia e dell'avvocato fuggiti in città, un amore tra Giovanni e Flavia, il suicidio di Silvia. Ma l'interruzione del racconto al culmine del viaggio di Silvia e della sua famiglia, quando il segreto di Silvia e della sua famiglia è svelato, fa sì che la carica emotiva e la tensione narrativa raggiunta dalla vicenda in quel punto può considerare il romanzo non come una parte, ma come un'opera in sé compiuta». ⁸ E in parte sono proprio gli accenni alla vita e ai sentimenti dei protagonisti, il non-detto, il lasciato in sospeso e l'incompiutezza a rendere questo libro così stimolante: rimasta interrotta, l'opera alimenta curiosità nei lettori e li invita a rileggere il testo per riuscire a comprenderne gli indizi e le chiavi di accesso: «la tecnica [dell'opera] è avvincente e la mancata conclusione invita i lettori a leggere il romanzo [*Il fossile*] [...] della Garufi per vedere come vanno a finire le vicende di Silvia e Giovanni. Gli accenni che Silvia fa sulla sua infanzia incuriosiscono, stimolano la fantasia a ricercare tra le righe il non detto per capire quale sia il segreto che custodisce». ⁹ Nell'ambito della scrittura a quattro mani, quest'opera risulta particolarmente significativa. Spesso nei testi scritti a quattro mani da individui di sesso differente – di cui esistono vari esempi – ¹⁰ risulta abbastanza semplice distinguere i due autori: o perché emergono dai modi di scrittura o perché i due autori stessi decidono programmaticamente di spartirsi i capitoli. Se è vero che «l'idea di un testo [...] non è altro che l'insieme di relazioni che da esso partono e ad esso ritornano», ¹¹ ciò appare ancora più evidente quando ci si trova davanti a un testo composto insieme da un uomo e da una donna. La separazione delle scritture, però, non deve assolutamente far pensare a una mancata realizzazione del processo di creolizzazione autoriale che caratterizza questo tipo di prassi scrittoria. Infatti gli autori di opere a quattro mani di genere si pongono in un rapporto in continua trasformazione, e per questo, contaminandosi ed evolvendosi nel loro processo di ricerca di una nuova identità altra – costitutiva della nuova figura-autore –, offrono una letteratura e una lingua che si creolizza e che dunque ben riesce a rappresentare la realtà attuale del mondo. La scrittura appare come formalmente divisa in capitoli differenti, ma in realtà si nota che la loro scrittura, all'interno del testo a più mani, non è la stessa dei libri scritti singolarmente: solo il confronto con l'altro riesce già ad operare nell'autore e, di conseguenza, nella sua scrittura delle profonde modificazioni. È chiaro che ciò può

⁸ Ivi, pp. 7-8.

⁹ Flavia Crisanti, *La scoperta di un insolito Pavese nelle pagine di Fuoco Grande*, in «Non solo cinema», I, 17, 8 giugno 2005, p. 1.

¹⁰ Tra gli altri, basti ricordare: *Un ventre di donna: romanzo chirurgico* (1919) di Filippo Tommaso Marinetti ed Enif Robert; *Ghiacciofuoco* (2007) di Laura Pariani e Nicola Lecca; i numerosi testi composti da Sveva Casati Modignani (pseudonimo di Bice Cairati e Nullo Cantaroni) tra i quali, almeno per citare i più famosi, *Anna dagli occhi verdi* (1981), *Il Barone* (1982), *Saulina (il vento del passato)* (1983), *Come stelle cadenti* (1985), *Rosso corallo e Qualcosa di buono* (2006), *Singolare femminile* (2007), *Il gioco delle verità* (2009), *Mister Gregory* (2010) e *Un amore di marito* (2011); la lunga serie di romanzi che ha per protagonisti l'ispettore Martin Beck e la sua squadra omicidi di Stoccolma di Maj Sjöwall e Per Fredrik Wahlföö; *Sotto la pelle* (2002), *Dolce e crudele* (2003), *Una stanza nel buio* (2005), *La terza porta e Memory* (2006), *L'ospite* (2010) e *Il paziente* (2011) di Nicci French (pseudonimo di Sean French e Nicci Gerard); *L'esecutore e L'ipnotista* (2010) di Lars Kepler (pseudonimo di Alexander Ahndoril e Alexandra Coelho Ahndoril); *Critica della ragion criminale* (2006), *I giorni dell'espiazione* (2008), *Luminosa tenebra e Unholy awakening* (2010) di Michael Gregorio (pseudonimo di Daniela Gregorio e Michael Jacobs) ed, infine, le opere di M. Delly (pseudonimo dei fratelli Frédéric Henri Petitjean de la Rosière e Jeanne Marie Henriette Petitjean de la Rosière), ovvero centootto romanzi d'amore, editi tra il 1903 e il 1943.

¹¹ Luciano Anceschi, *Tre studi di estetica*, Milano, Mursia, 1966, p. 53.

avvenire solo se i due scrittori sono legati da una profonda amicizia, altrimenti entrerebbero in gioco dinamiche di possesso e di rivalsa che non consentirebbero di portare a termine un tal genere di lavoro.

Ciò è dovuto in parte anche al fatto che nella modernità sono le donne a scrivere spinte dall'urgenza di definirsi: si tratta di scrittura delle donne, non di letteratura femminile. Questo è il campo in cui è presente una «riflessione che le donne fanno su se stesse e sulla propria condizione in questa nuova letteratura al femminile [...]; queste opere scritte da donne suggeriscono percorsi preziosi, interessanti e nuovi, per comprendere l'elaborazione intellettuale che [...] le donne [...] fanno sulla propria identità femminile». ¹² Ed è proprio il desiderio femminile di una classificazione ad essere uno dei motivi principali del fatto che in questo tipo di scrittura a quattro mani gli autori, seppur fusi in un unico *self* letterario, spesso preferiscono lasciare formalmente separati i loro testi e riflettersi più intimamente l'uno nell'altra. Se, come sostiene Mukarovsky, «prima di tutto una determinata opera d'arte non è per solito l'unica opera del suo autore. Quasi sempre è soltanto un anello di un anello di un'intera catena di prodotti», ¹³ l'artista non rimane chiuso nei limiti della propria individualità, perché vi è sempre tensione tra ciò che muta e ciò che dura. Tale fenomeno si amplifica se l'autore è posto in stretta relazione con l'altro da sé, poiché se isolato «l'artista infatti è chiuso nei limiti della propria individualità artistica, che egli non può varcare proprio per il fatto di formarla incessantemente con la propria opera». ¹⁴

Nelle opere a quattro mani, e in particolare in quelle composte da un uomo e da una donna, si riflette quindi sulla problematicità del rapporto tra due autori, portando alla luce la «questione del rapporto con le altre parti e col tutto», ¹⁵ questione che si pone all'interno di ogni opera già solo in relazione al testo e al fruitore e ai rapporti con l'universo sociale, ma che all'interno della prassi scrittoria a quattro mani viene ad essere amplificata.

Si rende necessario focalizzare l'attenzione su quei percorsi di genere che portano, in unione con il fenomeno creolo, alla formazione di una identità superiore collettiva, corrispondente al ri-posizionamento stesso della nuova figura-autore. Questa identità dà come risultato «un tutto le cui parti acquistano per il fatto stesso di entrarvi un carattere speciale. Si suol dire: il tutto è più della somma delle parti di cui si compone». ¹⁶ Tale processo può essere descritto come «la ricerca disperata dell'identità mediante l'amore dell'altro», ¹⁷ dove ovviamente il lemma 'amore' deve essere inteso come il rapporto con l'altro da sé e l'inclinazione dell'anima verso tale persona. Ed è proprio questo rapporto, questa inclinazione dell'anima, a innescare quel processo di creolizzazione autoriale che conduce al ri-posizionamento dell'autore e conseguentemente alla costituzione di un autore che è diverso dai due scrittori che lo compongono. Sostengo, infatti, sfruttando la formula del *terzo spazio* proposta da Lo

¹² Martina Giuffrè, *Donne di Capo Verde. Esperienze di antropologia dialogica a Ponta do Sol*, Roma, Cisu, 2007, p. 28.

¹³ Jan Mukarovsky, *La funzione, la norma e il valore estetico come fatti sociali*, Torino, Einaudi, 1971, p. 170.

¹⁴ Ivi, p. 170.

¹⁵ Erich Köhler, *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi*, Napoli, Liguori, 1980, p. 122.

¹⁶ Jan Mukarovsky, *op. cit.*, p. 168.

¹⁷ Erich Köhler, *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi*, cit., p. 110.

Bianco *et al.*,¹⁸ che la scrittura a quattro mani porta alla creolizzazione autoriale e considero che l'autore, sopravvissuto alla morte annunciata, nel corso del tempo si è andato trasformando e creolizzando.

La prassi scrittoria a quattro mani accantona «il doppio interrogativo sulla formazione del destino personale e sul senso oggettivo dell'azione individuale»,¹⁹ in quanto a ciò viene a essere sostituita la relazione con la molteplicità e l'abbandono del *self* individualista, perché «l'essere è relazione, cioè l'essere non è un assoluto, ma è in relazione con l'altro».²⁰ La verità è che non è più possibile definire l'identità come assoluto, perché «la nozione di essere e dell'assoluto dell'essere è legata alla nozione di identità come 'radice unica' e dell'esclusività dell'identità e che se si concepisce un'identità rizoma, cioè radice che si intreccia con altre radici, allora ciò che diventa importante non è tanto una pretesa assolutezza di ogni radice, ma il modo, la maniera in cui entra in contatto con le altre radici: la Relazione. Oggi una poetica della Relazione mi sembra più evidente e più avvincente di una poetica dell'essere».²¹ Ed è proprio questo il tipo di poetica sul quale viene ad essere incardinato e messo in evidenza il fenomeno della prassi scrittoria a quattro mani: infatti, solo una poetica della relazione può innescare il processo creolo.

Alla luce di tali riflessioni e sulla scorta di Köhler può essere connesso all'analisi di questo fenomeno un nuovo elemento: il caso che, come marca stessa dell'imprevedibile, è uno degli elementi costitutivi del processo di creolizzazione. Infatti Köhler sostiene che «Il caso che provoca l'incontro di due esseri e ne diventa il destino, nella vita come nella letteratura, estrae una carta in un gioco di possibilità limitate ma immense, e soprattutto imprevedibili»²² e che «la storia della letteratura, deve essere intesa come insieme di fatti che avrebbero potuto anche svolgersi diversamente e che tuttavia si è realizzato in quella forma non senza necessità».²³ A differenza di ciò che avviene per il meticcio, che è un processo prevedibile, è proprio l'imprevedibilità ad essere il tratto caratteristico del processo di creolizzazione, poiché «l'arte ha a che fare con una molteplicità di individualità, con innumerevoli riflessi soggettivi e reazioni personali di fronte alle stesse condizioni sociali, col particolare e non soltanto col generale»²⁴ e poiché «il casuale ha un motivo, poiché è casuale, e al tempo stesso non ha alcun motivo, poiché è casuale; il casuale è necessario, la necessità determina se stessa come casualità, e d'altra parte questa casualità è la necessità assoluta».²⁵

Se uniamo, quindi, il rapporto umano tra due individui, soprattutto due scrittori, di sesso opposto all'imprevedibilità köhleriana non può non realizzarsi un processo creolo profondo e completo: questo è proprio quello che viene a verificarsi quando a scrivere un testo a quattro mani sono un uomo e una donna, perché esiste

¹⁸ Joseph Lo Bianco, Chantal Crozet, Anthony J. Liddicoat (Eds.), *Striving for the third place. Intercultural competence through language education*, Canberra, Language Australia, 1999, pp. 181-182.

¹⁹ Erich Köhler, *Il romanzo e il caso: da Stendhal a Camus*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 8.

²⁰ Édouard Glissant, *Poetica del diverso*, Roma, Meltemi, 1998, p. 26.

²¹ *Ibidem*.

²² E. Köhler, *Il romanzo e il caso: da Stendhal a Camus*, cit., p. 10.

²³ E. Köhler, *Per una teoria materialistica della letteratura. Saggi francesi*, cit., p. 16.

²⁴ *Ivi*, p. 11.

²⁵ Friedrich Engels, *Dialektik der Natur*, in Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke*, vol. XX, Berlin, MEW, 1962, p. 489.

«imprevedibilità nelle nostre esperienze e imprevedibilità nelle reciproche influenze»²⁶ e perché «la scoperta del caso come fondamentale esperienza rivelatrice dell'arte moderna è fin dall'inizio in rapporto con la psicologia del profondo».²⁷ L'autore che scrive a quattro mani, uomo o donna che sia, è come il poeta «che va in cerca non dei risultati prevedibili ma di immaginari aperti per tutti i tipi di avvenire della creolizzazione. Il poeta non ha paura dell'imprevedibile».²⁸

L'alternarsi delle scritture e degli sguardi focalizzanti di Pavese e Garufi, egregiamente celati dietro i due personaggi principali, non impedisce alla narrazione di manifestarsi senza soluzione di continuità, facendola risultare fluida e ben strutturata, in un continuo mutamento di prospettiva, fin quasi a risultare straniante per il fruitore.

La lingua non è quella né di Pavese e delle sue opere, né di Garufi; è bensì una lingua che emerge dalla scrittura di entrambi: i due scrittori, creolizzatisi, hanno, anche in quest'opera, dato vita alla nuova figura-autore che li ha fagocitati al suo interno. La loro relazione personale, anche se piuttosto travagliata, ha permesso l'innescarsi delle dinamiche di fusione e mescolanza autoriale. La solitudine – tema caro a Pavese e che attraversa tutte le sue opere – e la difficoltà di comunicazione, questione ampiamente affrontata da Garufi nel corso dei suoi studi junghiani, sembrano impregnare completamente Silvia e Giovanni e gli altri personaggi, che spesso, pur essendosi amati, appaiono come due estranei:

Che pensi, Silvia? – mi domandò. E non più per sapere, ma per la paura di quel silenzio che si era fatto sulle nostre parole. Di mia madre avevo parlato a Giovanni. Gli avevo detto come mi guardava e come l'obbedivano in paese. Gli raccontavo una storia che mi somigliava.²⁹

E i protagonisti, come ad esemplificare i loro creatori che il processo creolo sta fondendo in un unico *self*, assumono su se stessi la caratteristica principale delle popolazioni creole, ovvero il vivere tra due mondi, alla maniera del dualismo orfico di Campana,³⁰ il nuovo e il vecchio, con l'anima divisa in due:³¹

Non credo che già allora l'avesse materialmente ripresa il suo passato, la cosa atroce che poi fece. Ma che con me soffrì sul serio, ora lo so. Silvia voleva conservarmi. Che accanto a me il mondo continuasse per lei il suo corso, era vero. Ma purtroppo era anche vero che Silvia viveva in più mondi, e volendo essere sincera con tutti non era più niente essa stessa, e soffriva e si dibatteva. Dicono che per capire a fondo un altro bisogna volergli bene. Non so.³²

L'alternarsi delle focalizzazioni dei due protagonisti rivela quanto questi, ciascuno nel modo che è a loro peculiare, avvertano su se stessi l'ineluttabilità di una vita che inevitabilmente si lega al dolore e dalla quale non esiste una vera via di fuga. C'è quindi un'inquietudine esistenziale che permea tutta la narrazione: «C'era solo da essere vivi, giorno per giorno come ignorando che tutto era accaduto e persino che cosa

²⁶ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 72.

²⁷ Erich Köhler, *Il romanzo e il caso: da Stendhal a Camus*, cit., p. 86.

²⁸ Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 102.

²⁹ Cesare Pavese, Bianca Garufi, *op. cit.*, p. 25.

³⁰ Dino Campana, *Canti Orfici*, Milano, BUR, 2002, pp. 161-164.

³¹ Roberto Francavilla, Maria R. Turano, *Isole di poesia*, Lecce, Argo, 1999, pp. 53-54.

³² Cesare Pavese, Bianca Garufi, *op. cit.*, p. 77.

era accaduto, perché non ci fosse più speranza».³³ L'altro elemento che viene messo in evidenza dagli autori è quello del legame con il luogo d'origine, che nel caso di Silvia non può essere cancellato solamente allontanandosi:

Respiravo quel vento che veniva di lontano. Maratea era alle falde di un monte selvoso e bagnava le sue case al mare. Silvia era quel paese.³⁴

ed anche:

dovunque è vissuto un ragazzo, dovunque lui ha posato gli occhi, si è creato qualcosa che resiste nel tempo e tocca il cuore a chiunque abbia negli occhi un passato.³⁵

Nel caso di Giovanni questo tema conduce anche al motivo della campagna che si contrappone alla città, già caro a Pavese:

Ero nato in campagna, questo sì, ma la mia campagna era qualcosa di fantastico e lieve, qualcosa di sognato in città, che non mi aveva dato sangue. Ne ritrovavo ricordi remoti, quasi di là dalla coscienza, di là dal mio risveglio cittadino. In me il sangue s'era messo a schiumare soltanto in città [...] Prima di allora tacevo e attendevo, accoglievo negli occhi vigneti e colline, ma fin dall'inizio sapevo che il mio destino, la mia vita sarebbero stati in città, con altra gente, e avrei smesso il dialetto e salito scale e guardato da finestre su viali, come le finestre di tutte le Silvie che conobbi.³⁶

In questo gioco di specchi si svolge questa storia d'amore tormentata tra Giovanni e Silvia, fatta di ricordi e di antiche ferite che riemergono: «È la storia di un amore difficile e di una vicenda familiare, che a poco a poco pensano di chiarirsi nello splendido e primitivo scenario della cittadina meridionale di Maratea, dove i due protagonisti si sono recati per trovare un filo che risolva l'antica storia, e in verità riannodando un nuovo grumo di umiliazioni e di ferite».³⁷ In questo clima drammatico interagiscono due personalità *borderline*: da un lato Giovanni, «protagonista trepido, teso e riservato, come molti protagonisti di Pavese, quando si ritagliano quasi senza trasposizione nella materia del personaggio stesso dello scrittore, nella sua ineffabile e legnosa dignità piemontese»,³⁸ dall'altro Silvia, «penetrata fin dall'inizio dalla sua voglia di agire e di vivere liberamente».³⁹

Il racconto della vicenda dei due protagonisti del romanzo verrà terminato dalla sola Garufi in *Il fossile*, ma, in realtà, se si leggono entrambe le opere, si noterà subito la differenza di scrittura della Garufi tra l'opera composta a quattro mani con Pavese e l'opera scritta singolarmente – pur se intercorrono tra le due circa quindici anni, dato che è stato preso in considerazione –: a conferma che il processo di creolizzazione è

³³ Ivi, p. 20.

³⁴ Ivi, pp. 14-15.

³⁵ Ivi, p. 79.

³⁶ Ivi, pp. 79-80.

³⁷ Marco Fortis, *Narrativa e romanzo del Novecento italiano. Studi critici, ritratti e ricerche*, Milano, Il Saggiatore, 2009, p. 261.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

avvenuto all'interno di *Fuoco grande* creando una nuova figura-autore. E ciò viene ad essere esemplificato da due brani, il primo, che segue, tratto da *Fuoco grande*:

Rimase odore di cera. Al posto del bambino morto una rete metallica con il materasso arrotolato. Polvere per terra, più che altro odore di polvere, come dopo un ballo, in una sala vuota.⁴⁰

Il secondo è, invece, tratto da *Il fossile*, che conduce i due protagonisti alla definitiva soluzione del loro rapporto:

morto Giustino, ripresi possesso della mia camera. Mi svegliavo tardi, non mi alzavo, restavo a letto senza far nulla, senza pensare a nulla di definito, attenta solo ai rumori che nel silenzio circostante mi giungevano smorzati. Tendevo l'orecchio a tutti i rumori, a ogni brusio, al frullo delle ali nel cortile.⁴¹

Grazie a Silvia e al confronto con l'altro, la Garufi, specchiandosi in Pavese, ha la possibilità di riflettere, più generalmente, sull'identità della donna e sulle sue caratteristiche psicologiche. Silvia è una donna che diventa allegoria stessa del femminile, perché costretta a tornare nella sua terra d'origine – tema, quindi, del ritorno, tanto caro a Pavese – dopo aver fatto nuove esperienze, assiste alla morte del figlio-fratello, e si ritrova, cresciuta e mutata, incapace di reimmergersi nel suo passato: è il racconto dell'identità femminile stessa, bloccata tra il passato e il futuro, tra l'essere donna e l'incapacità di diventarlo.

Questo romanzo, condotto magistralmente a voci alterne, ha in sé le tipizzazioni più marcate delle opere composte nell'alveo della scrittura a quattro mani di genere, in quanto è stato scritto solo da due autori, i quali intrattenevano una profonda relazione che li ha influenzati reciprocamente, e mantiene una divisione programmatica e formale delle scritture dei due compositori. Risulta chiaro – in parte grazie al confronto con *Il fossile* della sola Garufi – che il processo di creolizzazione è avvenuto sia a livello linguistico che strutturale. Infine, l'opera è servita alla Garufi per portare alla luce una riflessione e un interesse psicologico per la materia femminile di portata universale, facendo di Silvia l'allegoria stessa dell'evoluzione dell'identità femminile.

⁴⁰ Ivi, p. 84.

⁴¹ Bianca Garufi, *Il fossile*, Torino, Einaudi, 1962, p. 9.