CESARE PAVESE

by

GIANFRANCO MARCHESI

B.A., The University of British Columbia, 1962

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF

THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in the Department

of

Romance Studies

We accept this thesis as conforming to the

required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

April, 1965

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

Department of Romance Studies

The University of British Columbia,
Vancouver 8, Canada

Date April 30th, 1965

ABSTRACT

Cesare Pavese was born in Turin in 1908. After a lifetime of struggle he fell victim to the overwhelming complexity of his ambivalence; desiring, needing and fearing the world; desiring, needing and fearing his solitude. The two poles, in constant conflict, led him to take his own life in 1950 in the city of his birth.

Throughout his career as poet, novelist, essayist and translator (he introduced American literature to Italy), his art was a constant expression of the fierce war he waged upon himself.

Pavese's tragedy of solitude was too personal to call him an "existentialist" writer, even in the Camusian sense of a theorizer of one's own experiences. Camus could think of Sysiphus and be comforted. Not Pavese. He, himself, was the weak Sysiphus at odds with the elusive rock of life. For him the solution was eternally in the "finding". The tragedy was that to solve the problem of his rational self would be to annihilate his emotional self and vice versa. It is ultimately his life and his personality that are paramount to the understanding of his art.

In the maze of "progressions" and "regressions" a certain linear movement is discernible. We witness the growth (youth), defense (maturity) and wearing down (later years) of a delusion of consciousness which led him to believe that the necessary integration with society could be realized. A widening undercurrent of doubt or repressed knowledge, that all is self-delusion, runs throughout. So we find in Pavese many dualities: naturalism vs. symbolism, machiavellism vs. idealism, country

(his great love) vs. city (his great ambition), myth vs. anti-myth, etc. His art, following closely the undulation of his soul, is the unsuccessful attempt to harmonize those opposites.

The early poetry (Lavorare stanca), in spite of its anxiously naturalistic start, coincides, in the span of Pavese's life, with a moment of greater subjectivity.

He fails to preserve the "ultimate grip of reality" and leans towards a symbolic, imaginative conception. With poetry he only approaches reality, as he recreates it in subjective terms, through the filter of memory. Childhood, the country and myth, are the main themes of his Lavorare stanca. The controlling image is the young country hero who suffers a profanation of his god-like nature by coming in contact with the city. (Lavorare means work, i.e. the obligations, the prosaic of life, stanca means tiresome, wearing off the essence of life.)

The universe recreated in the seventy-five losely connected poems presents the conflict between the immanent and the transcendent world. The hill, the tree, the fence seen through the eyes of a child, are not any hill, or tree, or fence but the hill, the tree, the fence, as they are revealed to him for the first time in their absolute atemporal reality. Myth is the consecration of those "unique places" and "unique events" in which an act of life was first performed. The mystery of the past, which expands into a world of perhistory, fills the countryside. Lavorare stanca is therefore an exaltation of the primive "savage", represented with violent images of orgiastic rites, of sex and blood. Among them the most powerful is the figure of Il Dio Caprone, the great

goat-god, Pan. (Inspired by Vico and Frazer).

The universe of Lavorare stanca is full of drunkards, prostitutes, uprooted people who seek in vain to regain the lost paradise of the mythic age. They are the symbols of immanent life, of the stultifying routine of the city.

In 1936, at twenty-eight, taking stock of his life and of his artistic creation, Pavese has to admit that what seemed immaturity is the mark of his life. He proceeds to a two-fold task of self-construction. "The lesson is this; to build in life and in art; to ban the voluptuous [his beloved subjectivity] from both". The man who was born a Proustian renounces his "temps rétrouvé" and plunges into the present, seeks identification through love and the ideal of a family. The purely lyrical man becomes a novelist bent on pursuing the "objective correlative". The short stories and the novels are a discourse about "the dramatic experiences of a man in his world". In Carcere (The Prison) Pavese deliberately avoids his countryside and childhood recollections to present in a naturalistic way the drama of solitude of an exiled man-solitude which imprisons man when he represses his charitable impulses and falls back on his sensuality. Charity ("Christ and Dostoievskij") is Pavese's answer to the hypocrisy of current morality which perpetuates the Machiavellian duality of strong and weak. Myth does not allow any longer a putting-off of the responsabilities of the historical present and a reversal to the "holy places" of a "private universe". But through the influence of American writers whose provincialism was, for Pavese, their merit, the Piedmontese countryside, even if it is made to embody the evil

of the primitive against the goodness of city life, returns in *Paesi tuoi* (*Your country*). In those two novels a residue of symbolic construction and mythic conception escapes the control of the author.

After a series of failures to bring himself to a normal behavior, Pavese regresses into himself. He does not try to justify himself in terms of the world, but only in terms of his own being. Charity is not an answer any more because it requires the annulment of one's personality. The only dialogue possible is that which man can have with his own subconscious, his deity. By exploring and clarifying his personal myths, man will know what he is "sub specie aeternitatis", explain his "total being", his destiny. In the light of this "total being" existence becomes irrelevant and can be disposed of when it is unendurable. The last novels, *The Moon and the Bonfires* and *Among women alone*, write off all alternatives of life. When man has lived his solitary adventure and understood his destiny, only one solution is possible:

> Men must endure
> their going hence even as their coming hither.
> *Ripeness is all*.

ACKNOWLEDGMENT

I am deeply grateful to Professor Giose Rimanelli for his untiring assistance in the preparation of this thesis. Professor Rimanelli's personal acquaintance with Pavese and great interest in the study of that author has made his guidance precious and decisive.

I must state that I have based the analysis of Pavese's poetry (with particular reference to Chapter 3 of the thesis) on the manuscript of the book Cesare Pavese that Professor Rimanelli is writing for Twain's Publishers Inc., New York.

TABLE OF CONTENTS

INTRODUCTION	Man and artist inseparable. Choice of biografical, chronological method.
CHAPTER I	A study of Pavese's personality and life. His problems of integration. Contradictions. Movement toward subjectivity. Isolation. Annihilation.
CHAPTER II	Pavese and existentialism. Pavese and Italian literature. Pavese's ontological obsession and myth-making. Myth as a mode of being necessary for the mystic person. Insufficiency of myth in art. Art as self-realization and self-clarification.
CHAPTER III	Analysis of the poems in Lavorare stanca. From naturalism to symbolism. The "country-city" duality. Conflict of the transcendent with the immanent world in Lavorare Stanca. The holy places of a private universe. The "auto-type" of the "savage".
CHAPTER IV	Prose. Pavese and American writers. The experiments of the short stories. Naturalism of the first novels. Carcere and Paesi tuoi as option for the city. Solitude. Casa in collina as growing awareness of myth. The last novels as option for the country. The "eternal and absolute" as final solution to the quest.

INTRODUZIONE

L'opera di Pavese ripropone piú che mai l'esigenza di una analisi della personalitá del poeta, perché l'opera in questo caso nasce come bisogno di chiarificazione interiore. Risalire, fin che si puó, alla sua anima e ai suoi tormenti, tenerceli presenti come costanti punti di riferimento, é senza dubbio necessario ora che si é capito che Pavese é stato il poeta della sua sofferenza, della sua esistenza tragica. La sua infelicitá personale deriva da una innata, fatale solitudine, acuita dalla ricerca ansiosa del mondo esteriore.

Ora questo sembra a prima vista il postulato esistenzialista dell'alienazione e incomunicabilitá. Pavese peró non é interpretabile mediante altre correnti letterarie o filosofiche, perché di tutti i possibili influssi esterni, nessuno puó essere ritenuto responsabile della conformazione del suo "io", della sua malattia spirituale: non é assertore di questa o quella filosofia e non si accomuna con gli altri; i dati delle sue esperienze culturali, rintracciabili, se si vuole in varie direzioni, non li teorizza in sistemi, ma li vaglia e li accomoda in funzione della sua immediata esigenza interiore, che é quella della salvezza dal dilemma della sua vita. Si vuol dire qui che prime é Pavese e il suo spirito tarato da certi difetti, e dopo vengono gli esistenzialisti, i neorealisti e quelli che hanno sentito in un modo analogo.

Il rapporto di Pavese con la cultura contemporanea e le possibili influenze verranno analizzate a suo tempo; qui basta reclamare la prioritá

dell'uomo Pavese e la originalitá dei suoi moti intimi. Cosí tutto ció che in lui puó sembrare atteggiamento, erudizione con fine a se stessa, veritá ricevute e mantenute da dotto uomo di lettere; tutto ha la finalitá ultima di disintricarlo dai vortici di una coscienza in tumulto.

É questa coscienza che dovremo innanzitutto spiegarci. Essa é tutta una ridda di contraddizioni. Non per questo dovremo limitarci a dipingere i cambiamenti dell'uomo, come diceva Montaigne,[1] perché disperiamo di poter dipingere l'uomo. Dovremo invece risalire dal particolare all'universale, come Vico e il suo allievo Pavese, per trovare una storia ideale dietro tanti aspetti particolari.

In fondo, come dice Ungaretti,[2] dietro "tutte le maschere" il poeta "non é che la propria persona".

Concentrandomi su questa premessa, ho cercato di dare una visione quanto piú unitaria di Pavese. Il primo capitolo ha carattere generale introduttivo: il secondo inquadra Pavese nel suo momento storico-letterario e studia la sua teoria del mito; il terzo capitolo é una analisi della sua poesia; il quarto esamina la prosa del periodo della maturitá fino alla morte.

CAPITOLO I

> When the poet looked into his soul, he beheld something which did not seem to him reducible to a set of principles of human nature such, for example, as La Rochefoucauld's Maximes: he saw fantasy, conflict, confusion.
>
> Edmund Wilson, Axel's Castle.

La solitudine fu la tragedia personale di Pavese. Sin dall'infanzia si sviluppa in lui un desiderio di stare solo; i rapporti umani gli producono un senso di angoscia che egli elude con la fuga nella natura. I boschi, i fiumi, le colline sono un rifugio di quiete dove non é richiesto agire, ma solo contemplare. Quando la vita lo riporta inevitabilmente al livello del reale, Pavese soffre del distacco e agisce con timidezza, segretezza, scontrositá. Col passare degli anni prende coscienza che questo complesso lo lascia disarmato di fronte alla realtá, che ormai vede staccata da lui. Ecco quello che scrive di se stesso in una lettera del 1927 (a 18 anni).

> Ormai negli avvenimenti di questi ultimi anni mi sono conosciuto bene, definitivamente: incapace, timido, pigro, malcerto, debole, mezzomatto: mai, mai potró fermarmi in una posizione stabile, in ció che si chiama la riuscita della vita. Mai, mai.... 3

In una lettera dello stesso anno, scrive:

> Se mai compiró un'opera grande non dimenticheró che la tua forza mi é stata di grande stimolo...ma pensa che quantunque cosí meschino, io sono superbo, e me ne vanto di me stesso: pensa che nulla mi dá il maggior brivido che pensare alla magnifica solitudine dei genii. 4

Nasce cosí il dilemma di Pavese: da una parte coscienza della propria alienazione, che l'orgoglio intelletuale cerca di abbellire e accettare;

dall'altra il dolore per la propria inadeguatezza di fronte alla vita, intesa come normale scambio umano.

Pavese soffre di uno sdoppiamento della personalitá, reso penosissimo dalla eccessiva sensibilitá; quello che egli vuole istintivamente, emotivamente, cozza con i dettami della ragione. Il suo cuore é sempre sulle colline, al paese; lá l'eterno adolescente Pavese trova la sua sola beatitudine. La ragione impone maturitá, attacco con il reale.

Questo continuo guerreggiarsi interno é alla base delle molteplici contraddizioni dell'animo Pavesiano, e di un'esistenza che fu tutta una contraddizione.

Preso in un groviglio di sentimenti contrari Pavese ne soffre e ne é allo stesso tempo intimorito. Passa da stati di abbattimento a esaltazioni, come si vede nelle due citazioni precedenti. Poi lentamente subentra uno stato continuo d'angoscia che fa sentire la futilitá di ogni atto o impulso, intorpidisce la persona con un sentimento di perenne insoddisfazione, annienta la vitalitá.

Ecco perché il "vizio assurdo" appare tanto presto. La smania suicida dei primi anni é in perfetta coerenza con la malattia spirituale di Pavese e riacquista, alla luce di questo fatto, la dovuta serietá.

Nella poesia della rivoltella, scritta in Gennaio del 1927, é troppo facile attribuire il suicidio ad un atteggiamento romantico (come hanno fatto la maggioranza dei critici)

Sono andato una sera di dicembre

per una stradicciola di campagna
tutta deserta, col tumulto in cuore.
Avevo dietro me una rivoltella.
Quando fui certo d'essere ben lontano
d'ogni abitato, l'ho rivolta a terra
ed ho premuto. Ha sussultato al rombo,
d'un rapido sussulto che mi é parso
scuoterla viva in quel silenzio.
Davvero mi ha tremato tra le dita
alla luce improvvisa che é sprizzata
fuor della canna. Fu come lo spasimo,
l'ultimo strappo atroce di chi muore
di una morte violenta. L'ho riposta
allora, ancora calda, entro la tasca
e ho ripreso la via. Cosí andando,
tra gli alberi spogliati, immaginavo
il sussulto tremendo che daró
nella notte che l'ultima illusione
e i timori mi avranno abbandonato
e me l'appoggeró contro una tempia
per spaccarmi il cervello. 5

Questa é piú che una poesia romantica. Il "tumulto" in cuore, "l'ultima illusione", "i timori", esprimono un particolare stato d'animo veramente sentito, come di chi ha l'inferno dentro e cerca di liberarsene con la morte. E Pavese l'aveva detto che "era una lotta di tutti i giorni, di tutte le ore contro l'inerzia, lo sconforto, la paura."[6]

L'angoscia che si sente in tutti i versi, ha giá maturato Pavese al suicidio. Se egli non lo compie é perché non vede chiaro nel suo animo; dovrá attendere che sia scomparsa l'ultima illusione di vita.

Che questa poesia della morte non é un atteggiamento, ce lo dicono chiaramente le parole stesse di Pavese nella lettera che l'accompagna: "ti parrá un tragico voluto, ma no, tutto vi é vero".[7] Inoltre ritroviamo l'ossesione della morte in molti altri passi del suo epistolario liceale.

Davide Lajolo, il suo biografo, scrive:

> A diciott'anni egli giá scrive: Pavese é morto. E se subito torna a dichiarare di dover ritornare alla lotta é soltanto per dedicare tutta la sua vita alla poesia. La sua lotta, egli lo spiega, consiste esclusivamente nel perseverare per raggiungere la "solitudine dei genii". Non bastano "i pugni ed i calci" alla rassegnazione; e per questa ragione, nelle ultime poesie, comprese nel rivelatore epistolario liceale, torna ad essere protagonista la morte. Quella stessa morte alla quale si immolerá invocandola ancora negli ultimi desolatissimi versi:
>
> > Verrá la morte e avrá i tuoi occhi
> > questa morte che ci accompagna
> > dal mattino alla sera, insonne,
> > sorda, come un vecchio rimorso
> > o un vizio assurdo.
>
> É lo stesso "vizio assurdo" che tormenta giá i suoi anni liceali e s'insinua nel suo sangue come una malattia. É la sua sifilide, come egli scrive--una specie di febbre suicida, che appena espulsa, subito ritorna, incurabile. 8

Tutto ció risulta piu chiaro se cerchiamo di spiegarci la psiche di Pavese alla luce delle teorie di Freud e di Jung.

Pavese e la sua arte si prestano benissimo ad una analisa di "depth psychology"- si puó addirittura chiamarlo un eroe jungiano.

Jung afferma[9] che nella psiche umana, l'aspetto inconscio é distinto ma supplementare all'aspetto conscio. Questo é emanazione di un inconscio che é piu antico e che funziona parallelamente e a volte a dispetto di esso.

La psiche é un sistema dinamico, in movimento costante, e allo stesso tempo autoregolatore. L'energia psichica o "libido" (intesa nel senso

latino, non puramente sessuale, ma nel senso di desiderio, aspirazione, urgenza interiore), fluisce fra due poli contrari, il conscio e l'inconscio, l'estroverso e l'introverso.

Quando un estremo é raggiunto, la libido passa al suo opposto. Un esempio di ció é il fatto che un sentimento portato al massimo, cambia gradatamente nel suo opposto: a una violenta rabbia subentra la calma, all'odio, molte volte, la simpatia. Questa funzione regolatrice degli opposti é innata nella natura umana.

I movimenti della libido sono progressivi (dettati dal conscio) e regressivi (dettati dall'inconscio). Il primo é la ricerca di adattamento all'ambiente, il secondo l'adattamento ai propri bisogni spirituali. Il moto regressivo é una cosa normale come lo é la veglia rispetto al sonno, la sistole del cuore alla diastole, e il polo negativo elettrico a quello positivo.

Tutto ció si regola da se per forza interna. Quando pero si cerca di convogliare l'energia psichica in una direzione rigida, o s'e formata una barriera repressiva, o per qualsiasi altra ragione l'adattamento del conscio e fallito, il naturale movimento progressivo diventa impossibile. Vediamo il caso di Pavese. Gia si e accennato al conflitto tra la sua parte conscia, cioe il desiderio di oggettivarsi, e la sua parte soggettiva che lo spingeva alla solitudine e alla fantasticheria.

Il suo conflitto é tanto piu evidente, in quanto come dice Jung[10] l'energia psichica é tanto piú grande quanto piú grande é la tensione fra

i due poli. E la tensione fra il soggettivo e l'oggettivo in Pavese era enorme, se si pensa che egli era come raggelato di fronte alla realtá esterna, e che soffriva una vera angoscia di fronte a uno sconosciuto.

Ben presto poi, il suo meccanismo psichico si guasta: i due poli non si regolano piú a vicenda, ma subentra una barriera repressiva. Questa a mio parere è la paura dell'impotenza: il dubbio sulla sua capacitá sessuale frustrano il suo movimento verso l'esterno. L'energia psichica allora, come spiega Jung, rifluisce verso l'inconscio, che gradatamente diventa sovraccarico e resta alla ricerca di uno sbocco. La vita di Pavese quindi é un graduale movimento di sopraffazione dell'inconscio sul conscio.

A 18 anni la tensione é fortissima, perché i due poli fanno simultaneamente delle domande imperiose. Pavese ne e talmente scosso che pensa al suicidio. Se non lo commette é perché la "magagna" é ancora in uno stato confuso- é un peso che egli sente nel cuore ma che la mente non riesce a spiegarsi troppo bene; ed egli é troppo intelligente e razionale da non sentire che deve a lui stesso una chiarificazione interiore prima di prendere la decisione fatale. Pavese é ancora giovane e deve ancora vivere la sua vita; alla sua etá ogni cosa tragica che si ha in sorte, si attenua nella sua urgenza perché si spera ancora nel tempo, nell'ignoto. Per questo le domande dell'inconscio vengono represse come segni di immaturitá. Inoltre a questa etá si é meno soli; la vita é piú densa. Pavese ha amici di liceo e di Universitá- pensa agli esami, ai suoi studi-é preso

nell'esaltazione intellettuale e politica del suo ambiente. É vivo in lui, con il sapore della scoperta, l'interesse per la letteratura Americana da cui sta facendo traduzioni. La relazione con la "donna della voce rauca" lo fa sperare. Il vuoto interno puo aspettare, é necessario vivere tutte le illusioni fino all'ultima, come dice nella poesia della rivoltella.

Nel 1936-7 Pavese si avvicina alla trentina. Di ritorno dal confino la sua piú grande illusione del conscio svanisce con la perdita della "donna della voce rauca". La crisi che subisce lo spinge sempre di piú verso il soggettivismo. La speranza nella maturitá si affievolisce e deve prendere coscienza che la sua malformazione psichica é qualcosa di permanente contro cui deve lottare.

L'uomo interiore desidera ancora il suicidio, subito, come liberazione, ma quello esterno, cioé il razionale, pone delle riserve. Nel Diario (24.4.36) leggiamo:

> "Il suicidio appare ormai come uno di quegli eroismi mitici, di quelle favolose affermazioni di una dignitá dell'uomo davanti al destino, che interessano statuariamente, ma ci lasciano a noi. Bisogna osservare bene questo: ai nostri tempi il suicidio é un modo di sparire, viene commesso timidamente, silenziosamente, schiacciatamente. Non é piú un agire, é un patire.....Da cui s'impara che l'unico modo di sfuggire all'abisso é di guardarlo e misurarlo e sondarlo e discendervi."

La chiarficazione interiore é ció che ritarda il suicidio e rimette Pavese sul cammino della vita; ma é una vita vissuta all'ombra della morte,

quella morte che lo accompagna dal mattino alla sera, é una zona neutra dove non c'é perfetta aderenza né all'una né all'altra. La vita di Pavese si riassume in una mezza speranza di rompere il proprio isolamento e in un mezzo motivo di portare a fondo un tentativo di vita, esaurito il quale, l'atto finale assume significato e guistificazione. Vita e morte coesistono-ambedue si attirano a vicenda e prendono Pavese in una spirale. Ogni pensiero di vita é inficiato da uno di morte, molto piú voluttuoso; la morte é allontanata per dare campo alla vita che non ne é altro che preparazione.

Pavese sente sempre piú forti le esigenze dell'inconscio che lo minano. É la vita dell'autodistruttore, "attaccato per un capello alla vita." Hai affidato la tua vita a un capello; non dibatterti, altrimenti lo strappi (4.12.37).

> "L'autodistruttore si sforza di scoprire entro di sé ogni magagna, ogni viltá, e di favorire queste disposizioni all'annullamento, ricercandole, inebriandosene, godendole... Ma vive in un pericolo continuo: che lo sorprenda una smania di costruzione, di sistemazione, un imperativo morale. Allora soffre senza remissione, e potrebbe anche uccidersi.
>
> (24.4.36)

L'imperativo morale che Pavese incontra nell'opera di autochiarificazione é di soffocare gli abbandoni voluttuosi, gli impulsi sentimentali ed edonistici. Immergersi nel proprio mondo fantastico, evitando le responsabilitá esterne, "sentire senza pagare", accarezzare indisturbato l'idea della morte, é ció che Pavese chiama il suo edonismo. Contro

questo 'regresso' che si fa sempre piú marcato, la parte conscia della psiche si oppone in una maniera altrettanto violenta; impone la piena accettazione del tragico della vita, la maturitá:

> La lezione é questa; costruire in arte e costruire nella vita, bandire il voluttuoso dall'arte come dalla vita, essere tragicamente.
>
> (10.4.36)

L'apprendistato della vita si esplica innanzi tutto con l'amore, sul piano pratico con l'ideale di una famiglia e intellettualmente come mezzo primario di conoscenza fra due esseri: "L'unica vera conoscenza avviene per identificazione amorosa". (9.2.39)

Ma é proprio in questo campo che Pavese soffre l'angoscia piú forte, perché ogni tentativo, riconferma in modo traumatico la sua solitudine e la sua incomunicabilitá.

L'esperienza con la "donna della voce rauca" fu particolarmente terribile perché fu forse il tentativo piú forte di uscire nella vita, l'unione piú conforme alla sua esigenza intellettuale. Questa voleva nell'amore una comunione perfetta, mistica fra due esseri: l'assoluto. Contraddizione tipica dell'animo pavesiano che lo porta a volere una cosa e toglierle allo stesso tempo ogni probabilitá di successo, relegando la cosa nella sfera dell'irraggiungibile.

Le altre esperienze amorose, tutte infelici, fanno assumere a Pavese un atteggiamento apertamente misogino, ben altra cosa che il misoginismo giovanile che egli aveva riconosciuto essere "un certo piglio

sentimentale di virilismo" piú tardi chiarito come un'altra manifestazione del suo "edonismo".

In principio, nella pienezza della tensione verso l'esterno, i disinganni amorosi producono delle reazioni di vitalitá, espresse con accenti di feroce sarcasmo.

> "Una donna che non sia una stupida, presto o tardi, incontra un rottame umano e si prova a salvarlo. Qualche volta ci riesce. Ma una donna che non sia una stupida, presto o tardi trova un uomo sano e lo riduce a rottame. Ci riesce sempre.
>
> (3.8.37)

Con uguale intensitá Pavese sente il problema della sua impotenza sessuale e il rimpianto di non aver meritato la fiducia della donna.

Ben presto il dolore perde la sua incisivitá e si allarga in angoscia, in quel senso di futilitá che pervade tutte le cose.

> "Il colpo basso che ti ha dato lo porti sempre nel sangue. Hai fatto di tutto per incassarlo, l'hai perfino scordato, ma non serve scappare. Lo sai che sei solo? Lo sai che ti lascia per questo? serve qualcosa parlare? serve a qualcosa dirlo? Hai veduto, non serve a niente...
>
> (7.10.45)

Ormai l'uomo nel suo fallimento del dialogo alla vita, sprofonda sempre piú nella sua soggettivitá. Si fa indifferente al mondo esterno e nega la possibilitá di identificazione amorosa. Il rapporto amoroso, quale si presenta nella vita ordinaria, non riesce a penetrare le coscienze individuali. Queste restono chiuse, ognuna in se stessa, come di fronte a ogni altra cosa: nell'impossibilitá di farsi trascendenza rimane nel versante dell'immanenza, un simbolo fra tanti.

> "Sia ben chiaro, una volta per tutte, che essere innamorato é un fatto personale che non riguarda l'oggetto amato, nemmeno se questi riami. Ci si scambia, anche in questo caso, dei gesti e delle parole simboliche in cui ciascuno legge quanto ha dentro di sé e per analogia suppone viga nell'altro. Nulla puó fare l'uno all'altro se non offrire di questi simboli, illudendosi che la corrispondenza sia reale. Chi sará scaltro nell'impostazione della corrispondenza, non soffrirá vicende, fará accadere ogni cosa secondo il suo vantaggio, creerá un mondo di cristallo in cui si godrá l'oggetto. Ma non dimenticherá mai che la sfera di cristallo é un vuoto dove l'aria non penetra, e si guarderá dal romperla nell'ingenuo tentativo di arearla. Abbandoni, trasporti, figli, devozioni, fiducia: Sono simboli individuali, dai quali l'aria-la mistica penetrazione dell'altro- é sempre esclusa. Vi é insomma tra questi simboli e la realtá lo stesso rapporto che tra le parole e le cose. Bisogna essere cosí scaltri da prestar loro un significato senza scambiarli con la sostanza vera. Che é la solitudine di ciascuno, fredda e immobile."
>
> (5.12.37)

Allo stesso insuccesso arrivó Pavese con il suo impegno nella responsabilitá politica. In quel campo, é chiaro che egli operó piú per una esigenza di estrinsecazione, una cura al suo solipsismo, che per una vera fede marxista. Dopo l'iscrizione al P.C.I. la sua attivitá di comunista fu discontinua; seguí le sorti della sua involuzione interiore e alla fine rappresentó come le altre cose un motivo d'angoscia, una costrizione insopportabile.

> "Adesso a modo mio sono entrato nel gorgo: contemplo la mia impotenza, me la sento nelle ossa, e mi sono impegnato nella responsabilitá politica che mi schiaccia. La risposta é una sola: suicidio.
>
> (27.5.50)

La creazione artistica fu per Pavese il secondo modo di costruirsi, cioé accomodarsi alla vita. L'arte ha per lui la funzione di dominare il suo edonismo, di raccoglierlo, di chiarirgli il suo animo. Piú che funzione

catartica, é una disciplina che lui va cercando, un aiuto chiesto all'intelletto.

Senza l'arte Pavese intuisce che fallendo i tentativi di vita pratica, sarebbe rimasto un sognatore: con l'impegno di scrivere, che é un modo di operare nel mondo esterno, é impegnato in un atto di esteriorizzazione e adattamento alla societá. Per il poeta-Pavese lo stato d'animo non é piú considerato quale scopo a se stesso, come l'uomo-Pavese era tentato di fare. Deve considerarlo freddamente, in funzione della utilizzazione poetica-questo rompe l'inerzia-é il "tragico" della poesia.

Modernamente la creazione artistica é considerata una nevrosi, e indubbiamente la persona e l'opera di Pavese ne portano il marchio.

Freud[11] considera l'artista come un nevrotico impenitente, che la sua opera creatrice salva dalla pazzia, ma che gli impedisce allo stesso tempo di curarsi: "L'artista-dice Freud-é originalmente un uomo che si apparta dalla realtá perché non puó transigere con l'imperativo di rinunciare ai suoi impulsi spontanei, e che poi nella vita della fantasia, dá briglia sciolta ai suoi desideri erotici e alla sua ambizione.

Tuttavia incontra un cammino per ritornare da questo mondo fantastico alla realtá: con le sue doti speciali dá uno stampo alle sue fantasie trasformandole in una nuova specie di realtá, e la gente le accetta come validi riflessi della vita reale. Cosí seguendo un certo sentiero, finisce per essere l'eroe, il re, il creatore, il favorito che vorrebbe

essere, senza ricorrere al cammino tortuoso che suppone il creare alterazioni reali nel mondo esterno. É come dire che il poeta é un sognatore che ha ambizioni sociali. Invece di modificare il suo carattere, perpetua e pubblica le sue fantasie.

Riferito a Pavese, si puó dire che ció é vero fino a un certo punto, fino a che, cioé, non si accorge che non puó vivere e scrivere che come gli detta l'inconscio, cioé per se stesso.

Gli altri scrittori che hanno rigettato il freudismo non hanno voluto "curarsi", cioé accomodarsi, pensando che avrebbero smesso di scrivere se lo avessero fatto, o perché l'adattamento proposto era nei riguardi di una normalitá o un ambiente sociale medio che respingevano come filisteo o borghese-come Auden che in vista di tale alternativa, afferma che gli artisti devono essere piú nevrotici possibili. Ed é evidente che neanche in questa categoria si puó identificare Pavese completamente.

Si potrá dire allora che egli é un artista nevrotico nel senso lato Junghiano, nella "ricostruzione di se stesso che risulta in un io construito ideologicamente: io che é quindi in grado di spostare la volontá creatrice dalla sua persona alla rappresentazione ideologica di quella persona e con ció oggettivarla.

Bisogna affermare che questo processo é proporzionato in intensitá, all'intimo dell'individuo, e ció non solo negli aspetti costruttivi, ma anche in quelli distruttivi. Ció spiega perché quasi nessuna opera di

creazione sia prodotta senza morbide crisi di natura nevrotica."[12]

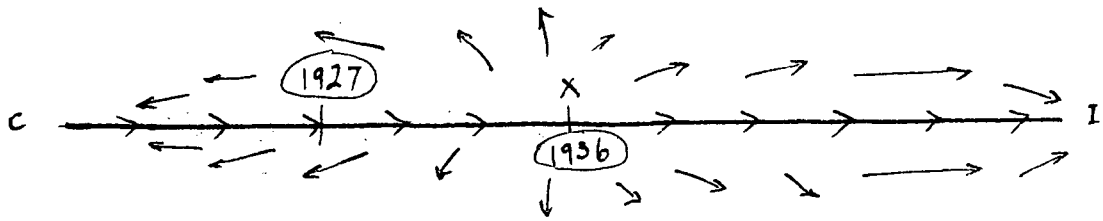
La costruzione ideologica del proprio "io", in rapporto col mondo anch'esso ideologicamente ricostruito, Pavese la inizia sistematicamente con la raccolta di poesie LAVORARE STANCA.

L'"io" e gli "altri", inaccessibili l'un l'altro sul piano umano, sono proiettati su un piano di nuova ampiezza, in prospettiva. Il genio creativo conduce le energie psichiche nel profondo e riattiva i mondi perduti delle immagini infantili e archetipiche. Con questo cerca di attingere un grado sovrumano di autoconoscenza e controllo: una forma di percezione ingigantita che illumini e penetri la massa amorfa del reale. Solo cosí intellettualizzata, scrutata, analizzata quella massa puó essere compresa. Cioé messa in contatto con l'"io".

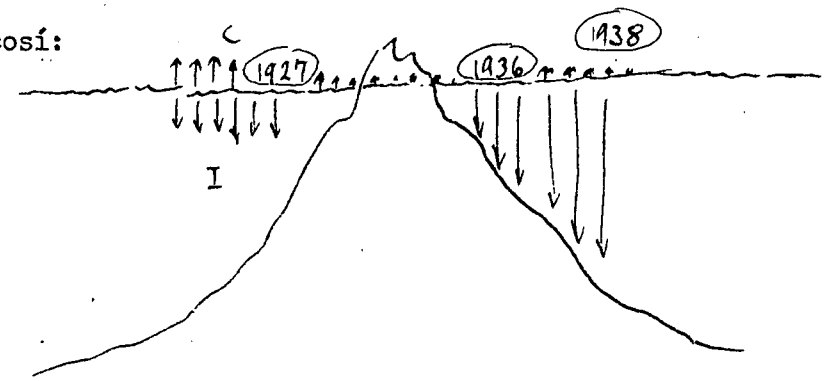
Si tratta di una seconda conoscenza, una ri-conoscenza intellettuale, laddove quella diretta era fallita.

L'8 Dicembre 1938 Pavese scrive nel suo Diario: "Maturitá é l'isolamento che basta a se stesso." É la scelta del mondo soggettivo, per quello oggettivo; inizia il secondo periodo della sua vita, durante il quale egli si perfezionerá sempre piú nella strada scelta. Se didatticamente si volesse indicare con un diagramma la vita di Pavese si potrebbe fare cosí: indicando con una linea il movimento dal conscio all'inconscio e con tante frecce in senso contrario tra loro, l'alternarsi della 'libido', dopo un punto X che é la data 1936, le frecce corrono tutte, in varia misura, verso l'inconscio che sará il punto d'arrivo

della sua vita. Press a poco cosí:



Oppure si puó raffigurare l'essere di Pavese come un'isola in cui la parte sommersa, l'inconscio é infinitamente piú grande di quella emersa, il conscio. (Ció é valido per ogni individuo.) Il diagramma sarebbe allora cosí:



Ormai, nel 1936, la lotta fra i due opposti ha preso una certa direzione. Pavese sa che é inutile continuare nell'impossibile conquista dell'oggettivitá, per lo meno cerca di convincere se stesso che é sconfitto. Da ora in poi sará se stesso e si rinchiude nella torre d'avorio della sua soggettivitá, dove rimane, mai comodamente, fino all'ultima, disperata uscita.

Le opere che scrive ora sono le migliori, certo perché ha perfezionato i suoi mezzi espressivi, ma piú che altro perché non deve piú scendere a compromessi con un realismo che gli era estraneo. Ora la sua letteratura si fa mitica; il mito gli permette di schematizzare simbolicamente la materia grezza dell'esperienza; é la sua forma artistica piú riuscita, quella che piú lo contraddistingue.

Dio non fu la trascendenza che potesse sollevarlo dal contatto doloroso con il mondo esterno. Pavese fece, invece, del suo suconscio il suo Dio, come Boehme e Jung. Dio é dentro e non sopra. Dio é la fonte, l'abisso del proprio 'io'. Dio é la natura stessa, con la quale Pavese cercó sempre di entrare in una comunione mistica, di 'indiarsi', usando un termine Vichiano.[13]

> Io, e credo molti, ricerchiamo non ció che é vero in assoluto, ma ció che noi siamo...Una realtá che non abbia legame radicale nella tua essenza, nel tuo subconscio ecc. non sai che fartene.
>
> (28.12.44)

Quando l' 'io' é il solo assoluto e l'uomo lo possiede interamente come Pavese, non é piú vittima di una serie assurda di eventi, che sono ridicolmente chiamati destino. Egli diventa lo strumento del suo destino. Nella capacitá di conoscere passato, presente e futuro, nella capacitá di contemplarsi "sub specie aeternitatis", Pavese credette di poter agire in un modo che sarebbe stato l'affermazione ultima di se stesso:

> Chi si sbaglia é chi non capisce ancora il suo destino. Cioé non capisce qual'é la risultante di tutto il suo passato. Ma lo capisca o no, glielo segna lo stesso; ogni vita é quella che doveva essere.
>
> (31.3.46)

A questo punto Pavese ha chiarito se stesso; intuisce che il compimento del suo destino é solo questione di tempo. L'uomo ha preceduto l'artista. Questi sa che deve ancora portare a termine l'opera. Non piú per chiarirsi e oggettivarsi nella forma artistica, perché l'arte non potrá piú modificare ció che ormai é destino, ma per dare significato e giustificazione all'ultimo atto: che poteva avvenire quando l'artista avesse terminato di dire il suo mito, e raggiunto cosí l'immobilitá assoluta. Nel Novembre 1949, Pavese scrive:

> Nascono pensieri precisi, nuovi, stilizzati, efficienti. Maturitá. Se l'avessi saputo quando smaniavi. ('36-'39) Adesso il rovello é che tutto ció finirá. Prima anelavi d'averlo, adesso temi di perderlo. Hai ottenuto il dono della feconditá. Sei signore di te, del tuo destino. Sei celebre come chi non cerca di esserlo. Eppure tutto ció finirá. Questa tue profonda gioia, questa ardente sazietá, é fatta di cose che non hai calcolato. Ti é data. Chi, chi ringraziare? Chi bestemmiare il giorno che tutto svanirá?
>
> (20.11.49)

A questo punto Pavese é all'apice della sua carriera creativa. Aveva allora finito il suo migliore romanzo LA LUNA E I FALÓ. Pavese non si uccise a causa di Constance Dawling, ma a causa di quello che doveva finalmente affermare piuttosto che posporre.

> Non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nuditá, miseria, inermitá, nulla.
>
> (25.3.50)

La sua avventura con l'attrice americana é stata la causa esterna che ha precipitato gli eventi. L'angoscia di tutta la vita, ritorna acuita sotto forma dell'attrice, si fa dolore vivo, rompe l'inerzia. Il capello

che lo legava alla vita si spezza, perché ormai "l'ultima illusione" é svanita. Pavese ha raggiunto ora, dopo sforzi tormentosi, la sua vera maturitá, la pienezza di se stesso.

E come in ogni ciclo vitale della natura, la maturitá precede di poco la morte, cosí nel loro ciclo

> Gli uomini devono sopportare l'andare come devono sopportare il venire. La maturitá é tutto. 14

NOTE

1. Michel de Montaigne, Essais, (ed. Societe Les Belles Lettres,) Paris, 1947, Livre second, Chapitre I.

2. Giuseppe Ungaretti, "Monologhetto" in Un Grido e paesaggi, (ed. Mondadori,) Milano, 1954, p. 17.

3. Davide Lajolo, Il Vizio Assurdo, (ed. Einaudi), Torino, 1960, p. 82.

4. Ibid., p. 85.

5. Ibid., pp. 75-76.

6. Ibid., p. 84.

7. Ibid., p. 84.

8. Ibid., p. 89.

9. C. G. Jung, "Conscious, Unconscious and Individuation", p. 281, Collected Works, Vol. 9, part 1.

10. Ibid., p. 281.

11. W. H. Auden, "Psychology and Art", The Arts Today, (ed. Geoffrey Grigson,) London, 1935, pp. 1-21.

12. Otto Rank, Art and Artist, tr. from German by C. F. Atkinson, (ed. Alfred A. Knobb, Inc.), New York, 1943, pp. 40-41.

13. Giambattista Vico, Scienza Nuova, (ed. Niccolini), 1943, p. 775.

14. Men must endure
Their going hence, even as their coming hither
Ripeness is all.

King Lear

CAPITOLO II

La tua modernitá sta tutta nel senso dell'irrazionale.
LAVORARE STANCA (8.2.44)

Solitudine, alienazione, incomunicabilitá. A prima vista sembrano i postulati esistenzialistici, i problemi della condizione umana moderna. Alcuni critici, infatti, hanno riallacciato Pavese alle correnti esistenzialiste. Ma la solitudine di Pavese é un tratto personale, qualcosa di inspiegabile e senza rimedio.

Sfogliando il DIARIO, che é il mezzo piú diretto di conoscere Pavese, ci accorgiamo che la sua attitudine di fronte ai problemi tipici della condizione umana, é bivalente:

> Tu vagheggi la campagna, il titanismo, il selvaggio ma apprezzi il buon senso, la misura, l'intelligenza chiara dei Berto, dei Pablo, dei marciapiedi.
> (10.7.65)

Pavese rimase in uno stato d'aspettativa di fronte al mondo esterno, che non riuscí mai a penetrare in un rapporto normale, e ció glielo fece sempre apparire come una cosa desiderata.

In sostanza egli era innamorato della vita e amareggiato per non poterla possedere appieno. In questo differisce da Kafka per il quale l'esigenza, irrealizzata, d'identificarsi con il mondo, genera la visione di un universo totalmente irrazionale.

Anche quando nel secondo periodo della sua vita, l'introversione sempre crescente lo spinge ad un pessimismo cosmico, avrá sempre un pó di nostalgia per la vita del "buon senso".

Pavese non perde mai di vista che é lui l'incapace ad armonizzarsi

con il reale. Anche quando parla della "selva" dei rapporti umani (un simbolo analogo al castello Kafkiano), sente che dovrebbe essere lui l'uomo forte capace di penetrarla. É significativo, a questo riguardo, che Pavese abbia considerato la vita un "mestiere" un' "arte".

"Quest'arte di vivere richiama straordinariamente, e spesso perfino nella scelta dei termini, la dialettica Machiavellica. Come Machiavelli, Pavese (per classificarsi, é chiaro, sempre nella seconda categoria) distingue i forti e i deboli, i pratici e i contemplativi, gli olimpici e gli umili, i libertini e i sentimentali, i crudeli e le vittime, gli indifferenti e gli appassionati, gli abili e gli ingenui.

Cosa strana, e rivelatrice delle ossessioni pavesiane in questa divisione dell'universo, é che l'arte di vivere sia riportata a una'arte di dominare il mondo, o la meditazione sull'arte aguzzi il rimorso e il dolore di essersi lasciati dominare dal mondo."[1]

A chiarimento di questo si vedano alcune annotazioni del Diario.

> Da fesso nel senso piú banale e irrimediabile, da uno che non sa vivere, che non é cresciuto moralmente, che é vano, che si sorregge col puntello del suicidio, ma non lo commette.
>
> (10.4.36)

> Vigono nei problemi di convivenza le stesse leggi che regolano il mercato. Essere tanto indifferenti da saper contrattare. La vita pratica é astuzia. Nient'altro.
>
> (30.5.38)

> L'arte di non farci mai avvilire dalle reazioni altrui...
>
> L'arte di mentire a noi stessi sapendo di mentire.
>
> L'arte di considerare la donna come la pagnotta problema d'astuzia.

> L'arte di toccare fulmineamente il fondo del dolore per risalire con un colpo di tallone.
>
> (9.10.38)

Da qui si vede quanto sia distante l'alienazione di Pavese da quella di Sartre. Per Sartre ogni individuo (pour soi) é alienato dalle cose (en soi). La nostra coscienza urta contro l'opacitá del mondo esterno: Questo é impenetrabile, non in se stesso, ma in quanto noi non riusciamo a vivificarlo con la nostra coscienza percettiva. Quando questo succede noi siamo come gli oggetti, amorfi, il nulla.

Per Pavese la frattura esiste si, ma per cause accidentali, imputabili all'individuo. Il mondo é la materia grezza che l'uomo puó e deve compenetrare; l'unione non é uno stato di grazia irrimediabilmente perduto.

Sartre é pessimista sulla capacitá umana di riacquistare il dominio sulle cose Pavese fa di questa ricerca il motivo della sua vita. L'uomo di Sartre é obliterato dal nulla, la sua facoltá di recupero é viziata dal desiderio di eludere la sua coscienza; l'atto sessuale é uno di questi tentativi di elusione. Per Pavese invece l'identificazione amorosa é il miglior modo di conoscenza.

Ivano si cercherebbe in Pavese la nozione della vita come assurdo, come in Camus. Pavese sapeva che l'assurdo era in lui, nella sua nevrosi autodistruttiva, il <u>suo</u>"vizio assurdo": i tentativi per sradicarlo, abbandonati e ripresi tante volte sono la <u>sua</u> fatica di Sisifo.

Ricapitolando: gli esistenzialisti differiscono da Pavese perché partono da postulati filosofici, da veritá generali acquisite, che sono

alla base di tutta la condizione umana: questa é per loro univalente, uguale per tutti; da qui il loro moderno umanesimo della sofferenza. Per Pavese invece il rapporto é di bivalenza come abbiamo visto, e quindi molto piú doloroso.

Pavese non é un filosofo nemmeno nel senso in cui lo é Camus, cioé di teorico della propria esperienza. Egli é e crea in un circolo chiuso- nessun influsso esterno puó essere ritenuto responsabile della conformazione del sui "io".

Come dice Dominique Fernandez, Pavese é uno degli uomini "metafisici" come un Dostievskij, un Cecov, un Baudelaire, un Kafka." Per tutti costoro i problemi "non devono niente, o talmente poco, alle condizioni particolari della loro esistenza."[2]

Gli esistenzialisti negano qualsiasi trascendenza; l'uomo é costretto a soffrire l'angoscia, ora e qui, senza scampo in alcuna fuga dal reale; la sua dignitá umana é riaffermata dalla sofferenza. Ma per Pavese:

> Soffrire non serve a niente (26.11.37)
>
> Soffrire limita l'efficienza spirituale (17.6.38)
>
> Soffrire é sempre colpa nostra (29.9.38)
>
> Soffrire é una debolezza (30.10.38)
>
> Il compenso di aver tanto sofferto é che poi si muore come cani (17.11.37)

Per lui il problema della vita fu di trovare una forma di trascendenza, quella mitica, che giustificasse e alleviasse la sua ripulsa e il suo

distacco di fronte all'ordine immanente delle cose.

Per gli esistenzialisti vivere é un obbligo umano l'eroismo che dá validitá alla vita. Se l'esistenza precede l'essenza, il suicidio non é ammissibile perché é una fuga dal reale, una trascendenza. Il suicidio di Pavese é ritorno all'essenza, l'atto che deve restituire l'uomo a se stesso. E la libera scelta di lasciare la lotta con il reale per ritornare nel tempo eterno, farsi mito e destino.

In conclusione Pavese e la sua opera non sono interpretabili con i criteri della critica esistenzialista. Si potranno trovare dei punti di contatto, delle analogie; ma accidentalmente e certo non volute. L'esistenzialismo é solo un modo d'interpretare i problemi della condizione umana moderna; ed é inevitabile che nelle definizioni che di essa si danno, ogni filosofo vi apporti degli schemi piú o meno rigidi, correlati alla sua particolare visione: altrimenti darebbe vita a una casistica all'infinito.

Pavese non aveva in mente la filosofia esistenzialista quando scriveva; non aveva altri punti di riferimento che i suoi problemi, che sono in sostanza i problemi della solitudine. La solitudine é vecchia quanto il mondo: é un modo di nascere e di esistere. Nei tempi moderni, a mano a mano che il mondo perde le vecchie ideologie, si acuisce sempre piú, il problema interiore dell'uomo si fa sempre piú doloroso, é il motivo dominante della letteratura. La personalitá e l'opera di Pavese é uno dei tanti casi.

Pavese é in certo senso un'anomalia nel campo delle lettere Italiane. Uno che va contro corrente come Svevo. Analizziamone i motivi. In superficie troviamo un atteggiamento polemico contro il Fascismo che soffocava la nostra produzione letteraria con il mito della superioritá mediterranea e con la prosa d'arte (D'Annunzio). Questo atteggiamento di rivolta é giustificato piú intimamente da un'ansia che va al di lá dell'antipatia politica. Cioé Pavese andava cercando una soluzione all'alternativa del Naturalismo e del Simbolismo, una via d'uscita dal dilemma del tradizionalismo classicista e della ribellione romantica.

Nel suo DIARIO[3] Pavese rigetta la scuola romana, Longanesi ed Omnibus, Cecchi e Praz, Cardarelli e Bacchelli, Moravia e Morante, che timorosa di novitá, rielaborava i vecchi temi e stili. Egli la chiama Alessandrina, cioé decadente superfetazione d'idee. Solo egli e Vittorini si volgono alla cultura "barbarica" d'oltreoceano per una nuova linfa. In America Pavese trova che la polaritá della letteratura europea é risolta in modo soddisfacente. Non con un atteggiamento da "ribelle in pantaloni corti", ma maturo.

E questa maturitá Pavese la vede nell'autobiografismo realizzato realisticamente di Whitman, e nel filone mitologico-antropologico di Melville e degli altri scrittori Americani impregnati di Frazer e Jung.

Specialmente per il mitologismo di Pavese, l'innesto d'idee non sarebbe stato possibile senza un'affinitá intima; tanto piú che Pavese non visse mai all'estero e non fu quindi mai soggetto a un processo di acculturazione.

Massimo Mila, critico afferma[4] che questa affinitá gli veniva dall'essere Torinese, cioé piú Europeo che Italiano, piú celta che latino. Se nel mosaico etnico dell'Italia non si puó prescindere da condizioni culturali locali, tanto piú ció sembra vero per il Piemonte che é una regione molto lontana, etnicamente, da Roma. Si puó parlare lassú di un'altra dimensione di vita e di una sensibilitá particolare. Torino é una cittá nordica, fumosa e umida per la vicinanza delle Alpi. I suoi toni sono grigi come quelli con cui Pavese descrive l'arrivo di Clelia in TRA DONNE SOLE. Una pioggia leggera, nebbiosa scende dai colli sovrastanti, per cui i contorni son sfumati e irreali: l'atmosfera é alquanto triste, la gente, introversa e inibita, é oppressa dalla noia a cui sfugge piú facilmente che altrove con il suicidio (Torino é la citta d'Italia con il numero piú alto di suicidi.)

A questo sostrato celtico, Mila fa risalire tutto ció che in Pavese era introversione, fantasie tristi, senso del magico e dell'irreale e chiama allobroga la letteratura piemontese, a cui vorrebbe riconnettere Pavese. É ovvio che ció non puó essere che una interpretazione molto parziale. A me sembra una volta di piú, che Pavese puó essere capito solo cominciando dall'interno, dal suo io.

Si é notato giá che per un uomo "metafisico" come Pavese, i problemi "non devono niente o talmente poco alle condizioni particolari della loro esistenza."

Analizziamo tuttavia il poco che Pavese deve alle condizioni

particolari della sua esistenza, in questo caso quelle culturali. La domanda allora sará: Che cosa deve Pavese all'ambiente letterario italiano?

All'inizio della sua carriera letteraria, quando era teso alla conquista dell'oggettivitá, alla ricerca della sua "adorata immediatezza del reale", in Italia gli Ermatici creavano la poesia dell'"avventura solitaria". La sua reazione fu quindi una letteratura naturalistica, di cose e fatti, ispirata a quella Americana. Whitman gli piaceva in modo particolare, come abbiamo detto, perché era autobiografico e allo stesso tempo stilisticamente realista. Ció soddisfaceva l'esigenza duplice di oggettivitá e di soggettivitá, perché inconsciamente il tanto desiderato realismo, tradiva la paura di perdere il contatto con le cose. E quindi nel leggere i suoi autori Americani, le due parti di Pavese, l'oggettivo (conscio) e il soggettivo (inconscio) si deliziavano, si riconoscevano in altre opere.

Con il superamento della esigenza realista, l'America del realismo, un'immagine formata dalla stessa esigenza di Pavese, cessa di attirarlo. A questo punto Pavese avrebbe potuto accostarsi ai canoni ermetici, cosí ricchi di soggettivitá, me essi mancavano della dimensione mitica, come del resto tutta la letteratura italiana del suo tempo. In quella Americana invece era venuto a contatto con il mito anglosassone-germanico, il mito pagano, che soddisfaceva pienamente il suo modo di sentire.

La sua visione ontologica era diventata antitetica a quella cristiano-

cattolica e crociano-storicistica della letteratura italiana. Pavese stesso lo afferma quando trascrive questo passo di R. Guardini da LO SPIRITO DELLA LITURGIA:

> Se si esamina, peró, piú da vicino e piú a lungo la questione, si avverta facilmente che la formula "Primato del Logos sull'Ethos", potrebbe anche non essere la decisiva e suprema. Forse si deve piuttosto dire: nell'ambilto complessivo della vita il primato definitivo deve averlo non l'agire, bensí l'essere. In fondo esso non riguarda l'agire bensí il divenire: non ció che si fa, bensí ció che é e si svolge, costituisce il valore supremo. Non nel tempo ma nell'eternitá, nell'eterno presente stanno le radici e si trova il compimento di ogni cosa. Ed il valore definitivo non sta nella concezione morale, ma nella concezione metafisica, non nel giudizio di valore, ma in quello di essenza, non nello sforzo ma nell'adorazione.
>
> (30.3.44)

Vediamo di chiarire questo punto fondamentale del pensiero pavesiano, e spiegare con un passo indietro nella storia, a quale famiglia intellettuale appartenga Pavese.

La differenza primaria tra l'uomo delle societá arcaiche e tradizionali e l'uomo delle societá moderne, con la loro impronta giudeo-cristiana, sta nel fatto che il primo si sente indissolubilmente legato al cosmo e ai cicli cosmici, mentre il secondo insiste che é connesso solo con la storia. Per l'uomo arcaico, gli oggetti del mondo esterno e le azioni umane non hanno un valore autonomo e intrinseco.

Oggetti e azioni acquistano valore, cioé diventano reali, perché partecipano in qualche modo a una realtá che li trascende.

Fra tante pietre una diventa "sacra", quindi immediatamente saturata

di "essenza", perché costituisce una ierofania, o possiede "mana" o "numen" o perché commemora un atto mitico e cosí via: essa resista alla nozione di tempo: la sua realtá sta nella sua perennitá. (Si pensi qui ai "luoghi unici di Pavese" che sono il prato, la collina, la siepe nella loro eternitá). Allo stesso modo il significato delle azioni umane non sta nel loro aspetto puramente fisico, ma nella proprietá di ripetere un atto primordiale, un esempio mitico. Cosí l'atto del mangiare ripete un matrimonio eucaristico e l'orgia collettiva ricorda prototipi mitici. Questi atti si ripetono perché furono consacrati all'inizio dei tempi, in illo tempore, ab origine. Insomma, per l'uomo arcaico, ció che si fa é stato fatto prima-la sua vita é una ripetizione incessante di gesti iniziati da altri, cioé di gesti paradigmatici. Da questa tendenza ad essere paradigmatico/archetipico ne deriva che l'uomo primitivo si sente reale, nella pienezza del suo essere nella misura in cui cessa di essere se stesso, per imitare e ripetere i gesti di un altro. In altre parole, si sente reale, cioé veramente se stesso, solamente e precisamente in quanto cessa di essere tale. Cosí si puó dire che questa ontologia primitiva ha una struttura platonica-e in questo caso si puó considerare Platone come il maggiore filosofo della mentalitá arcaica, cioé il filosofo che riuscí a dare validitá e voga filosofiche ai modi di essere e di comportarsi dell'umanitá arcaica.

Nella tendenza dell'uomo arcaico ad essere archetipico, c'é implicita una abolizione del tempo profano, della storia intesa come "divenire", e

colui che riproduce l'atto mitico, si sente trasportato nell'epoca mitica in cui avvenne la sua rivelazione.

L'abolizione del tempo e la proiezione dell'individuo nel tempo mitico avviene solamente in momenti particolari, quando l'individuo é veramente se stesso, cioé piú che mai conforme all'archetipo-in occasione di riti o atti importanti, come il mangiare, il generare, la caccia, la pesca, il lavoro ecc. Il resto della sua vita trascorre nel tempo profano, che é senza significato, nello stato di "divenire". In questa sospensione del tempo profano, é implicita l'esigenza profonda dell'uomo arcaico di difendersi con tutte le sue forze contro la novitá e l'irreversibilitá della storia: l'uomo arcaico tollera la storia con difficoltá, e si sforza di abolirla periodicamente con ritorni ciclici. In ultima analisi i suoi riti celano nel profondo la volontá di togliere valore al tempo e rivelano la sua sete metafisica per l' "ente" e lo "statico".

Nella tradizione cristiana il tempo non é piú ciclico ma ha una dimensione lineare. Una linea retta traccia il corso dell'umanitá dal Peccato originale alla Resurrezione universale. Il tempo é "reale", valido in questo momento, perché a partire dalla'atto della Redenzione, tutto il fluire della storia acquista valore e significato unici, in quanto e riconnesso con un avvenimento che é unico: l'Incarnazione. Cristo morí per i peccati degli uomini solamente una volta, una volta per tutte; non é un evento ripetibile. Per cui il destino dell'umanitá e il destino di ogni individuo, si svolgono in un tempo concreto e insostituibile, quello

della storia e della vita.

Era necessario fare questa distinzione ontologica perché spiega il "mitologismo" di Pavese e la sua modernitá.

Nel pensiero contemporaneo c'é infatti un ritorno di teorie cicliche. In economia politica le nozioni de ciclo, fluttuazione, oscillazione periodica, tendono ad essere riabilitate. In filosofia il mito dell'eterno ritorno é rivivificato dal Nietzche. Nella filosofia della storia Spengler e Toynbee si preoccupano del problema della periodicitá. Il grande rifiorire di letteratura "mitografica" ormai dura da decenni, specialmente fra i popoli anglosassoni e germanici.

Tutto ció significa che si cerca ancora di dare una spiegazione transistorica agli eventi storici. Per cui ci troviamo di nuovo alle posizioni pre-Hegeliane, cioé a quelle Vichiane; e si rimette in questione la validitá delle soluzioni storicistiche da Hegel, a Croce, a Gentile, a Ortega y Gasset, all'esistenzialismo e a Marx, con le quali si conferisce valore all'evento storico in se e per se. Certamente lo storicismo rimane la filosofia del nostro secolo, la posizione piú accettata e quasi inevitabile per la maggioranza dei pensatori che definiscono l'uomo come "essere storico". Tuttavia essa non ha ottenuto una conquista definitiva del pensiero moderno: all'avanguardia di essa restano artisti come T. S. Eliot e James Joyce, Thomas Mann, e il nostro Pavese, le opere dei quali sono saturate di nostalgia per il mito dell'eterno ritorno, e in ultima analisi, per l'abolizione del tempo. Tutti costoro appartengono alla

schiera degli uomini "mitopeici" che come dice Thomas Mann vivono una vita "tra virgolette" (quotation-like life), cioé prima di agire devono fare un passo indietro, trovare un esempio del passato (come fare una citazione), immergervisi come in una batisfera per discendere nei problemi del presente.

Ma sono anche i piú moderni, nel senso Junghiano, nel senso cioé che essi rifiutano la rassegnazione e il compromesso come condizioni di vita e considerano il progresso storico non altro che mediocritá e oblio della primitiva perfezione: per questo salgono al di lá della storia, alla ricerca dello stato primigenio su cui ricostruire il mondo sull'assoluto, prima del momento in cui la storia e diventata rassegnazione e compromesso.

> Un'onesta dichiarazione di modernitá-dice Jung- significa una volontaria bancarotta di fronte al normale, prendere i voti di castitá in un nuovo senso, e cosa ancora piú dolorosa, rinunciare all'aureola che la storia concede come segno della sua sanzione. Essere antistorico é il peccato di Prometeo, e in questo senso l'uomo moderno vive nel peccato. 5

L'accusa di decadente a Pavese, su cui si é parlato tanto, scaturisce da qusta sua "modernitá". Ecco quello che scrive Moravia su Pavese:

> Esse (le idee di Pavese) sono in sostanza le idee del decadentismo europeo, da Nietzsche in su, per cui, erroneamente, si vagheggia un tempo mai esistito in cui gli uomini agissero per motivi irrazionali, scambiando cosí per irrazionalitá ció che era al momento la sola razionalitá possibile. Sono le idee non soltanto di Nietzsche, ma di D'Annunzio, di Lawrence e di tanti altri, rinsanguate con la lettura dei libri di etnologia e con l'interpretazione tendenziosa della letteratura classica americana.
>
> Pavese, insomma, propone di gettare a mare la cultura e storia e di affrontare la realtá come qualcosa che non

> si conosce, appunto in maniera mitologica, la maniera che i decadenti attribuiscono agli arcaici, ai negri e al popolo. Si tratta come si vede, delle stesse preoccupazioni anticulturali che sono all'origine di tutti i movimenti di estrema cultura di avanguardia che ci sono stati in Europa negli ultimi cinquant'anni: decadentismo, negrismo, neoprimitivismo, surrealismo ecc. ecc. 6

La condanna di anti-culturale e anti-storico é giusta dal punto di vista di Moravia, di uno scrittore che é nella posizione storicistica; ma non tocca Pavese, perché egli é, come abbiami visto nell'altra posizione filosofica. Cioé i due non parlano lo stesso linguaggio.

La contradditorietá di Pavese che si e giá cercato di spiegare alla luce della dualitá conscio-inconscio, risulta ancora piú chiara alla luce della dualitá storia-mito, che non é altro che la proiezione esterna della prima. É immediatamente evidente che piú ci si allontana dall'infanzia e ci addentriamo nel mondo "storico" dell'adulto, piú necessario si fa il ritorno mitico al passato. Perché la tensione della vita, il "terrore della storia" cresce sempre di piú.

il MITO

Nell'impossibilitá di stabilire un contatto empirico con la realtá esterna, Pavese accetta la spiritualitá arcaica, accetta di farsi primitivo. Il mito contiene una realtá assoluta e sostituisce all'urto doloroso con il reale una conoscenza contemplativa e intima. Da ora in poi la sola realtá importante per lo spirito é quella che precede la realtá, il soprannaturale.

> Qualcosa per accadere, ha bisogno di essere giá accaduto, di essere stato fondato, fuori del tempo. Il mito é cio che accade-riaccade infinite volte nel mondo sublunare: eppure é unico, fuori del tempo, cosí come una festa ricorrente si svolge ogni volta come fosse la prima, in un tempo che é il tempo della festa, del non temporale, del mito. Prima che favola, vicenda meravigliosa, il mito fu una semplice norma, un comportamento significativo, un rito che santificó la realtá. 7

Per Pavese il mondo dell'infanzia é in ultima analisi non il mondo della poesia, come per Leopardi, ma quello del mito. L'universo dell'infanzia dove gli avvenimenti sono tali "che un unico valore, assoluto, strappa alla causalitá naturale e isola in mezzo alla realtá", fa apparire meschina questa realtá immediata, e legittima lo sforzo per liberarsene: pertanto il mito come ritorno all'infanzia é il tema centrale dell'arte di Pavese.

Inoltre lo accomuna con altri grandi poeti nella persuasione che é solo a contatto con un mondo e una cultura del passato, che la vita attuale acquista il massimo valore. Cosí l'isola di Giacinto e il mondo greco erano stati per il Foscolo (...Ivi fanciullo la deitá di Venere adorai) l'esperienza determinante per il suo modo di essere. La Grecia diventa per Foscolo lo schema spaziale della sua fanciullezza mitica: per Pavese ció sará le colline del Monferrato. In esso la vita si e svolta in una sfera di esistenza e di estasi, in cui non esiste né tempo né spazio. In esso si toccano gli istanti-eternitá che corrispondono ai "luoghi unici", i luoghi sacri del mito. Qui Pavese si collega ai tentativi piú moderni di una teologia non cristiana. Il suo tempo mitico corrisponde al tempo

sacro che abbiamo spiegato prima, che non finisce mai perché consiste di un perenne, spesso recuperabile, eterno presente.

Questa identificazione del mito con l'infanzia presentó delle difficoltá per Pavese, e si puó dire in generale che la sua teoria del mito presenta molti punti deboli.

Egli si rendeva conto che il mito nella sua forma inadulterata é inconscio: il bambino non sa di vivere in un mondo mitico; per lui come per il primitivo la concezione mitica rappresenta la "totalita dell'essere". Come dice Cassirer[8] la concezione mitica non é derivata da un mondo dell'essere distaccato (le idee platoniche sono uno sforzo di razionalizzazione semplicistica); essa non é semplice prodotto della fantasia che evapori dal mondo del reale per essere sospesa nell'aria come una leggera nebbia: l'esperienza primordiale é immersa nell'immaginazione mitica e saturata della sua atmosfera. L'uomo (quello mitologico e nel caso di Pavese il bambino) vive con gli oggetti solo in quanto vive con queste forme simboliche-rivela la realtá a se stesso e se stesso alla realtá in quanto immette se stesso e la realtá circostante in un cerchio magico in cui i due non solo vengono a contatto, ma si fondono.

Giá il Croce aveva criticato[9] Vico per la sua confusione tra mito e poesia, ribadendo che il mito non é arte, ovvero che la poesia é mito portato alla chiarezza della coscienza.

Pavese, pur nel suo entusiasmo verso Vico, non puó non accettare la conclusione del Croce: quando espone la sua concezione del mito, lo

distingue dovutamente dalla poesia:

> Carattere, non diciamo della poesia, ma della fiaba (mito) é la consacrazione dei luoghi unici, legati a un fatto a un gesto a un evento. A un luogo, tra tutti, si dá significato assoluto, isolandolo nel mondo..... I luoghi dell'infanzia ritornano nella memoria a ciascuno consacrati nello stesso modo-in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico (non ancora poetico)
>
> (11.9.43)

> Qui di nuovo si vede come il ritorno all'infanzia valga a saziare la sete di mito. Il prato, la selva, la spaiggia dell'infanzia non sono oggetti reali tra tanti, ma bensí il prato, la spiaggia come ci si rivelarono in assoluto e diedero forma alla nostra immaginazione trascendentale. Che queste forme trascendentali si siano ancora arricchite dei sedimenti successivi del ricordo, vale come ricchezza poetica e é altra cosa dal loro significato originario del mito.
>
> (17.9.43)

Quindi, in ultima analisi, la concezione mitica, anche se é conoscenza assoluta, si esaurisce nel piano dell'inconscio. Il problema per Pavese era quindi come portare questa concezione alla consapevolezza:

> Le tue creazioni le trai dall'informe, dall'irrazionale, e il problema é come portarle alla consapevolezza.

Il patrimonio mitico, rimane sepolto nell'inconscio: l'inconscio é restio ad aprirsi, rimane opaco:

> Il fatto unico di cui tanto ti esalti in realtá per avere il suo valore non deve essere accaduto. Deve restare mito, nelle nebbie della tradizione e del passato, cioé della memoria. Difatto eventi spiritistici, miracoli ecc. ti seccano, non altro. In quanto queste cose accadono, non sono piú uniche, ma eventi normali benché fuori delle leggi naturali.
>
> (13.2.45)

> Vita dell'inconscio. L'opera che riesci a fare é sempre un'altra cosa. Si va avanti di altra cosa in altra cosa, e l'io profondo é sempre intatto; se appare spossato, é soltanto la fatica che lo scuote e confonde come un'acqua che s'intorbida, ma poi si schiarisce e torna, ambiguo, a trasparirne il fondo uguale. Non c'é modo di portarlo alla superficie: la superficie é sempre soltanto un gioco vano di riflessi d'altre cose.
>
> (17.7.44)

L'inconscio tutto al piú puó inviare delle suggestioni e allora ci riempiamo di stupore; ci avviciniamo al mistero e al soprannaturale.

> Perché l'irrazionale solleva al tutti, all'universale? Idea romantica. Senza dubbio l'irrazionale é l'enorme reservoir dello spirito.....
>
> Lo stupore é la molla di ogni scoperta. Infatti esso é commozione davanti all'irrazionale.
>
> (8.2.44)

In questa prima posizione, Pavese é d'accordo con le teorie antropologiche attuali. Richard Chase dice:

> Per l'uomo primitivo, il passato é un'emozione che si sente, piuttosto che un'epoca che si ricordi..... Che l'etá mitologica sia sentita sul piano personale, che ci possa essere un "regresso" del conscio individuale verso quella, é suggerito da Levy-Bruhl, che mostra come alcuni popoli primitivi usano la stessa parola per significare "sogno" e "tempo mitologico". 10

Di fronte ai "luoghi sacri" dell'infanzia che portano lo stampo dell "essere" di ogni individuo, non ci si puó attendere di ricordare, ma una alterazione del nostro sub-conscio, che dará un'emozione maggiore. É lo stupore di cui ha parlato sopra, l'ammirazione che interviene quando il sub-conscio capta le vibrazioni di un "temps rétrouvé". Il ricordo pavesiano é un messaggio segreto, appena percettibile, che viene dall'inconscio Parlando

della sua natura percettiva Pavese infatti dice:

> Davanti al mare della Pineta, basso e notturno, passando in trano, hai visto i focherelli lontani e pensato che per quanto questa scena, questa realtá, ti riempia di velleitá "di dire", t'inquieti come un ricordo d'infanzia, essa non é peró per te né un ricordo né una costante fantastica, e ti suggestiona per frivole ragioni letterarie e analogiche ma non contiene, come una vigna o una tua collina, gli stampi della tue conoscenza del mondo. Se ne deduce che moltissimi mondi naturali (mare, landa, bosco, montagna ecc.) non ti appartengono perché non li hai vissuti a suo tempo, e dovendoli poetare non sapresti muoverti in essi con quella segreta ricchezza di sottintesi, di sensi e di appigli, che dá dignitá poetica a un mondo. (10.2.42.)

Il ricordare comune non é un ritorno mitico. "Ricordare una cosa significa vederla-ora soltanto- per la prima volta." In un articolo intitolato L'Adolescenza, Pavese parla del suo rapporto con Proust. Contro lo scrittore Francese, egli é dell'opinione che uno non dovrebbe preoccuparsi della scia dei ricordi, provocati da una percezione improvvisa, ma piuttosto occuparsi a distruggere la propria condizione istintiva o ció che rimane, dopo lo sforzo di chiarificazione della mente: il "tempo ritrovato" di Proust non basta:

> Non basta perché la sen sazione, sia pur bruta in quanto ricordo e tutt'altro che immune da compiaciute coloriture di gusto: non basta perché il difficile non é risalire il passato bensí soffermarcisi, non basta infine perché noi intendiamo per stato istintivo quello stampo schietto che influisce sull'intera nostra realtá. E per ritrovare questo stato, piú che sforzo mnemonico si richiede scavo nella realtá attuale, denudamento della proprie essenza. Se avremo visto con chiarezza il nostro fondo, non potremo non aver toccato ache ció che fummo fanciulli. 11

L'originalitá di Pavese é il non distinguere l'attivitá della memoria e

l'attivitá della conoscenza: i ricordi non si sovrappongono alle percezioni. Ricordare, come abbiamo visto, é vedere le cose per la prima volta con i loro addentellati spirituali scaturenti dall'inconscio. Una vera e pura "prime volta" non esiste.

Le prima volta che un oggetto o un essere umano vengono a contatto con la coscienza, questa non vede, non scopre, non conosce. Bisogna che questo oggetto o questo essere riappaiano una seconda volta perché la coscienza si riempia di ammirazione, di estasi.

"Il vero stupore é fatto di memoria, non di novitá" Il ricordo normale é materia di compiacimento, mentre deve essere strumento di conquista e scoperta del reale. "Ricordarsi non é muoversi nel tempo ma uscire fuori del tempo e sapere chi siamo." L'inconscio e le esperienze dell'infanzia sono il centro dell'essere, l'abisso del nucleo come dice Kerenyi. Questo fatale abisso (l'irrazionale di Pavese) é il punto di partenza della crazione poetica. In questo Pavese si ricollega a Jung nella persuasione che, come dice quest'ultimo, la vita é la storia si uno sforzo di autochiarificazione dall'inconscio. Ció che siamo internamente e ció che siamo "sub specie aeternitatis", puó essere espresso solo mediante il mito. La vita di ogni artista e di ogni uomo é un'incessante sforzo di chiarificazione dei propri miti.

Ma coerente nella sua convinzione che il mito risiede, chiuso, nell'inconscio, Pavese va al di lá di una pura visione mitologica. Nella sua teoria del mito sono rintracciabili i due movimenti contrari del suo animo. Da una parte l'esigenza, mistica, di un presente atemporale, per

proteggersi contro il presente storico: nostalgia per il tempo sacro delle sue origini; ossessione ontologica: dall'altra la disperazione di sentirsi escluso dalla comunicazione semplice e diretta con il reale, e il bisogno vitale, di ritrovare, costi quello che costi, un mezzo di accesso, un Sesamo mediatore. La sua coscienza, perduta al contatto del mondo, non é se stessa che desidera conoscere e capire, ma il mondo, e quando grazie al mito, il mondo cessa di essere un dato bruto e opaco e diventa una rivelazione, l' "io" si cancella e muore. Pavese non s'istalla mai nel suo universo mitico per ricercare e contemplare il suo "io". Cosí elude le tentazioni dell'introspezione integrale (Proust), del simbolismo (Kafka), della mitologia intesa come adattamento di miti particolari ai temi moderni. (Joyce).

Un mito conserva la sua importanza e la sua necessitá solo se é irriducibile ad ogni assalto della mente, e si rivela irriducibile solo se il poeta ha fatto di tutto per renderlo tale.

> La legge dello spirito é questa: suscitare incessantemente nell'urto con la realtá i propri miti e ingegnarsi di risolverli, di farne poesia e teoria.
>
> (3.12.48)

In sostanza quello che Pavese domanda al mito é una tensione che é alla base della creazione poetica; ma questa é

> discorso umano spiegato, intorno alle cose umane...
>
> (7.1.49)

e non puó pretendere di arrivare al momento metafisico che é ineffabile. Come voleva la dialettica del suo spirito, tra conscio e inconscio, cosí

il mito pavesiano é valido solo nel suo rapporto dialettico con una forza che cerchi di distruggerlo.

La poesia, come sentimento poetico, é tanto piú perfetta e vitale quanto piú efficiente e ricco é il mito da cui essa scaturisce. Ma la poesia, nella sua parte di intelletualitá, chiarisce il mito e lo retringe.

Come il protagonista de LA PELLE DI ZIGRINO di Balzac, che desidera la vita solo quando rischia di distruggere la sostanza della vita, cosí Pavese desidera creare quando il tesoro mitico dell'infanzia é scomparso.

NOTE

1. Dominique Fernandez, Il Romanzo Italiano e la crisi della coscienza Europea, (ed. Lerici) 1960, p. 130.

2. Ibid., p. 120.

3. Cesare Pavese, Lavorare Stanca, (ed. Einaudi) 1960, p. 320.

4. Massimo Mila, introduzione a Tra Donne sole (ed. Einaudi), p. iii.

5. C. G. Jung, Modern Man in search of a soul (Harvest Books) New York, p. 198.

6. Alberto Moravia, L'uomo come fine, Bompiani 1964, p. 70.

7. Cesare Pavese, Il Mito (Letteratura Americana e altri saggi) (ed. Einaudi) 1960, p. 350.

8. Ernst Cassirer, Language and myth, tr. by Susanne K. Langer (Dover, New York), p. 10-11.

9. Benedetto Croce, Breviario d'Estetica, (ed. Laterza) Bari, p. 120.

10. Joseph Campbell, The Masks of God, (ed. Meridian Books) New York, p. 120.

11. Cesare Pavese, Feria d'Agosto, (ed. Einaudi) 1950, p. 229.

CAPITOLO III

Pavese divide LAVORARE STANCA in sei sezioni separate i cui titoli (Antenati, Dopo, Cittá in campagna, Maternitá, Legna verde, Paternitá) sono presi da una poesia in ciascuna sezione. Le poesie del primo gruppo sono ambientate nel mondo mitico dell'infanzia, nel mondo "ereditato": Santo Stefano, la campagna, il paese. La poesia piú importante é Mari del sud e non Antenati che dá il titolo alla sezione. La sezione Dopo racchiude la scoperta della donna e del sesso. Cittá in campagna presenta un mondo adulto visto da un adolescente. In Maternitá come il titolo suggerisce, dominano figure di donna. In Legna Verde sono raggruppa te le poesie politiche-del confino, della rivolta ecc. L'ultima sezione s'intitola Paternitá, ma, ironicamente il protagonista é un uomo sempre solo, un alienato che non riesce a comunicare con gli altri, che non potrá mai crearsi una famiglia ed essere padre.

In molte pagine del suo Diario, Pavese cerca di spiegarsi LAVORARE STANCA. C'era unitá tematica? Era cioé un canzionere-poema oppure una raccolta di poesie diverse, autonome e separate? Non ebbe risposte conclusive. Naturalmente non poteva esserci uno sviluppo logico diretto da poesia a poesia perché ognuna, doveva essere a se stante nella sua compiutezza di poema, ma i temi generali che le racchiudono tutte in schemi prefissati, rende la sua opera piú unitaria, piú monolitica delle opere di altri scrittori; specificamente: il tema cittá-campagna, il corollario infanzia-maturitá, l'alienazione del passato e il ritorno mitico. Tuttavia ció non semplifica l'analisi di settantacinque poesie diverse. Per esporne

adequatamente la tematica, bisognerebbe studiarne almeno cinquanta, compito che richiederebbe un volume. Per tanto, parlando in generale del contenuto di LAVORARE STANCA, si analizzeranno soltanto una o piú poesie di ciascuna sezione e le piú rappresentative.

a) LAVORARE STANCA e la critica.

LAVORARE STANCA é lo sforzo, sostenuto per dieci anni (1931-35, 1936-40), di ricreare il mondo in termini soggettivi. Il mondo non si rivelava a Pavese immediatamente; al primo urto con il reale, la coscienza resta muta, non vede, non si accorge di niente. Solo quando, attraverso i ricordi che se ne hanno, la realtá riesce a essere filtrata e a passare nella sfera interna, puó avvenire la percezione. Le poesie di LAVORARE STANCA, sono i pezzi di realtá che Pavese sta mettendo faticosamente insieme, quali gli si rivelano la seconda volta, dal profondo dell'"io".

Sono le forme, gli schemi in cui la realtá é posta dall'intelletto. Nella sua ossessione ontologica, Pavese riduce tutto a entitá fisse e assolute, a entelechie. E naturalmente analizzando e sintetizzando. Davanti all'amorfo il suo processo é dare forma disgregando:

> ....aggirarsi intorno al grosso monolito e staccarne
> dei pezzi e lavorarli e studiarli, sotto tutte le luci. 1

Davanti al continuo divenire del mondo, il processo é di immobilizzare e unificare in simboli universali e eterni; mitizzare la realtá:

> Gli uomini non hanno la fissitá della natura, la sua
> larga interpretabilitá, il suo silenzio. Gli uomini ci
> vengono incontro imponendosi, agitandosi, esprimendosi.

> Tu hai cercato in vari modi di impietrarli, isolandoli, immergendoli nella natura, riducendoli a destino. Eppure i tuoi uomini parlano, parlano-in essi lo spirito si dibatte affiora, é questa la tua tensione. Ma tu questo spirito lo subisci, non vorresti trovarlo mai.
>
> Aspiri all'immobilitá naturale, al silenzio, alla morte. Far di loro dei miti polivalenti, eterni, intangibili, che tuttavia gettino un incantesimo sulla realtá storica, e le diano un senso, un valore.
>
> (9.1.50)

Questa conoscenza soggettiva, anche se avviene la seconda volta, non puó fare a meno del contatto con il reale, dal quale pur sempre scaturisce.

Il mondo esterno é sempre il traguardo ultimo; percepirlo soggettivamente, ricrearlo, significa attenuarne la durezza e evitare che all'urto doloroso con esso, l'"io" rimanga definitivamente estraniato. La conoscenza soggettiva é la mediatrice fra due contendenti che rimangono muti, uno all'altro: l'"io" e il mondo.

LAVORARE STANCA puó essere definito come un movimento di avvicinamento al mondo; un desiderio di chiarirlo, possederlo dentro, prima di buttarvicisi. "Réculer pour mieux sauter".

Il bisogno di comunicazione con il mondo, si esplica, sul piano creativo, in desiderio di rapporti con il proprio ambiente letterario e culturale. Pavese dice nel MESTIERE DI POETA.

> Mi preparava cioé all'idea che condizione di ogni slancio di poesia, comunque alto, é sempre un attento riferimento alle esigenze etniche e naturalmente anche pratiche, dell'ambiente che si vive. 2

Queste posizioni, a parere di alcuni critici, gli sono suggerite da Whitman, Gozzano, e da una tradizione di letteratura popolare piemontese.

Giá abbiamo visto che far rientrare Pavese, come vuole Lorenzo Mondo, nell'ambito della letteratura popolare piemontese e vedere una continuitá tra l'opera Pavesiana e i Racconti Popolari del Piemonte, del Nigra, é ura interpretazione insoddisfacente, perché troppo limitata.

Walt Whitman é il nome che piú si fa in rapporto a Pavese perché si sa che per un periodo di tempo lo interessó moltissimo, tanto da scrivere la sua tesi di laurea su Leaves of grass.

Riferimenti a Whitman abbondano nei saggi e nel diario. Ma Pavese stesso negó influenze Whitmaniane; incompatibili, diceva, per temperamento. Lorenzo Mondo osserva invece che a parte la lunghezza dei versi, vi sono affinitá sintattiche e lessicali e una tendenza comune ai due poeti,

> A procedere per particolari coordinati che potrebbero, non di rado scambiarsi l'un l'altro senza modificare il significato. 3

Per illustrare ció, Mondo cita le righe di Song of Myself:

> Failing to fetch me at first keep encouraged
> missing me one place, search another,
> I stop somewhere waiting for you. 4

confrontandole poi con altre prese da Antenati:

> E le donne non contano nella famiglia.
> Voglio dire, le donne da noi stanno a casa
> e ci mettono al mondo e non dicono nulla
> e non contano nulla e non le ricordiamo. 5

e da Paesaggio I:

> Non é piú coltivata quassú la Collina. Ci sono
> le felci e la roccia scoperta e la sterilitá.
> Qui il lavoro non serve piú a niente. La vetta
> é bruciata e la sola freschezza é il respiro. 6

Questi accostamenti sono validi con riserva. Essi indicano solamente da dove Pavese ha preso le mosse, per iniziare poi la sua poesia.

Franco Mollia trova un'influenza Whitmaniana nello "slargarsi narrativo che raggiunge i toni dell'epica".[7] Ma questo fenomeno é di altra origine. Pavese stesso ci dice che ispiratore della sua poesia-racconto fu Omero; il suo é un realismo greco in cui tutto é rappresentato e trova il suo limite nella parola che lo designa.

Altro poeta che si puó accostare a Pavese, solo su un livello tecnico e stilistico, é Guido Gozzano. Una poetica "crepuscolare" non senbrerebbe destinata ad esercitare influenze. Ma Gozzano, un caposcuola, ebbe senza dubbio molte virtú. Decisamente non vi sono parelleli tematici o contenutistici tra Pavese e Gozzano (sebbene I mari del Sud potrebbe essere avvicinato ad Analfabeta di quest'ultimo). Gozzano sotto alcuni aspetti peró, anticipa Pavese. E proprio perché adoperó il dialetto piemontese nelle sue poesie. Innanzi tutto il linguaggio comune, parlato, non "poetico" come d'altra parte non "poetici" sono gli stimoli, gli da una comunanza d'interessi con Pavese. Oggetti di ogni giorno, situazioni trite, ritmo lento e svolgimento narrativo creano un deliberato effetto prosastico. La Signorina Felicita, una delle poesie piú riuscite di Gozzano, contiene tutti questi aspetti.

La poesia di Gozzano é infine una poesia di personaggi-il padre, nella seconda parte della Signorina Felicita, é un capolavoro. Gozzano fu uno dei primi poeti a rinnovare il linguaggio troppo letterario e

retorico della tradizione italiana. Lo rese piú interessante, piú dinamico, ispirandosi al reale, al contemporaneo piuttosto che alla letteratura. Il linguaggio dantesco era aspro, scabro e allo stesso tempo raffinato; con il gergo fiorentino Dante, raggiunge le piu alte vette dell'immaginazione. Ma i suoi posteri ebbero l'ideale nei versi piú puri, piú melodici, piú classici di Petrarca. La perfezione classica é sempre stata piu affine delle asperitá dantesche ai poeti italiani. Basta ricordare Ariosto, Tasso, Foscolo e il piú grande poeta italiano dopo il Rinascimento, Leopardi. Con Leopardi, la tradizione classica raggiunse il limite delle possibilitá. Scrivere oggi in linguaggio classico sarebbe non solo reazionario e artifiaciale ma anche ridicolo. Cambiamenti sociali, ma non soltanto quelli, costringono il poeta a guardare al presente, al mondo di adesso e non al passato. In America una letteratura veramente contemporanea puo sorgere e anche ramificarsi, perché mancano le tradizioni. In Italia, viceversa, abbiamo le tradizioni e cultura significa testi classici. Certo la situazione letteraria cambierá o giá si sta rinnovando. Intanto peró, ogni nuovo scrittore, come tanti altri dopo Verga, si propone come primo obbiettivo di riformare il linguaggio letterario corrente. I migliori romanzieri-Tozzi, Svevo, Moravia-hanno scritto un italiano rozzo, e a volte sgrammaticato, per ancorare le loro opere nella societa del nostro tempo. Il problema consiste nel creare un linguaggio italiano abbastanza "popolare". Sarebbe risolto, naturalmente, se esistesse soltanto la lingua nazionale; ma

gli Italiani abitualmente parlano il dialetto, e romanzi in dialetto accrescerebbero le difficoltá e sarebbero interessanti solo come fenomeni folcloristici. Cosí la maggior parte degli scrittori italiani segueno Verga nell'adattare all'italiano periodi e frasi costruiti su ritmi e sintassi del dialetto regionale. In questo modo possono scrivere per il pubblico nazionale senza sacrificare l'immediatezza veristica.

Sulla stessa scia di Gozzano che inseriva addirittura frasi dialettali nelle sue poesie, Pavese con LAVORARE STANCA, conferma il proposito di un rinnovamento linguistico, ma alla maniera del Verga. Si abituó "a considerare ogni specie di lingua letteraria come un corpo cristallizzato e morto, in cui soltanto a colpi di trasposizioni e d'innesti dall'uso parlato, tecnico e dialettale si puó nuovamente far correre il sangue a vivere la vita."[8]

b) Dalla poesia racconto al realismo simbolico.

Pavese inventó deu termini per descrivere le poesie di LAVORARE STANCA; poesia-racconto é il primo, e sta a indicare la concentrazione di fatti e di oggetti in un ritmo narrativo sprovvisto di qualsiasi soggettivitá. In Mari del Sud che apre la serie di queste poesie oggettive tutto é scrupolosamente esteriorizzato--il corpo del cugino, le colline, le case, il cielo sono trattati in termini percettibili ai sensi, dove nulla é lasciato all'immaginazione. Sembra un dipinto del '400 in cui tutta la realtá é portata in un primo piano ricco di dettagli e dai contorni precisi.

Molte sono le annotazioni visive (fotografiche):

> :.....Nell'ombra del tardo crepuscolo
> mio cugino e un gigante vestito di bianco,
> che si muove pacato, abbronzato nel volto
> taciturno." 9
>
> .....
>
> Mio cugino ha una faccia recisa 9
>
> .....
>
> E cammina per l'erta
> con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino,
> usare ai contadini un poco stanchi. 9

Il racconto si allarga sempre piú in ramificazioni di carattere omerico, dove l'eroe assume sempre piú rilievo in tutti i suoi aspetti, e fissato nel tempo e nello spazio.

> .....non parla italiano,
> ma adopera lento il dialetto, che, come le pietre
> di questo stesso colle, é scabro tanto
> che vent'anni di idiomi e di oceani diversi
> non gliel'hanno scalfito 9

Anche i sentimenti sono esteriorizzati, dipinti si direbbe: cioé neppure il trattamento psicologico autorizza a lasciare qualcosa non detto, un accenno di profonditá inesplorate.

Facendolo agire e parlare, e raccontandolo al passato e al presente, ne fa un personaggio da scena, delineato in tutte le dimensioni.

L'atmosfera solitaria, sommessa, di tardo crepuscolo che avvolge i due personaggi é anche descritta con la ripetizione della parola "silenzio" e altre ancora come "taciturno" "ombra" "pacato". I versi ampi e pausati molto alla fine

Camminiamo una sera/sul fianco di un colle/in silenzio/. 9

creano un ritmo lento in accordo con il protagonista e il crepuscolo.

Le altre poesie iniziali hanno lo sviluppo oggettivo de I Mari del Sud: il poeta cerca di annullarsi nel fluire di una realtá esterna, vigila perché egli non s'interponga trá le cose e le parole che, descrivendole, ne delimitano il significato. Pensieri di Deola, consiste solamente di frammenti di pensiero, tutti esteriorizzati. Pensieri di Deola rappresenta i limiti della poesia-racconto e quasi si irrigidisce in meccanica. In Mari del Sud si sente, oltre la narrazione naturalistica, un piú intimo legame tra poeta e soggetto non apparente forse a prima lettura: le cose i fatti e le persone, tradiscono la partecipazione emotiva del poeta. In Pensieri di Deola sono i fatti, gli avvenimenti che creano la realtá, e non la sensibilitá del poeta, qui del tutto assente. É una poesia da ammirare dal punto di vista realistico, ma é precisamente il distacco del poeta dalla creazione-l'oggettivitá-che lascia freddo il lettore.

La costrizione del realismo, imposta su se stesso per un primo tentativo di riconciliazione con la vita, presto cede alla vena soggettiva del poeta che ora sente farglisi necessari l'immagine, la metafora e il simbolo. Questi gli affiorano involontari da delle profonditá che il realismo aveva solamente coperto. Un giorno, come racconta nel MESTIERE DI POETA, si accorge che mentre scriveva Paesaggio I stava inventando un "rapporto fantastico" tra personaggio e paesaggio, tra l'eremita, le colline, la

vegetazione ecc. La realtá non é piú l'oggetto guardato, ma l'insieme di quei "rapporti fantastici" in cui l'oggetto si trova inserito ad opera della coscienza che lo percepisce.

In Paesaggio IV, che Pavese cita come esempio della nuova poetica, la realtá é percepita dalla mente che la filtra, attenuandone i contorni reali.

> .....La donna che nuota
> senza rompere l'acqua, non vede che il verde
> del suo breve orizzonte. Tra il cielo e le piante
> si distende quest'acqua e la donna vi scorre
> senza corpo. Nel cielo si posano nuvole
> come immobili. Il fumo si ferma a mezz'aria. 10

Qui é la donna che vede la realtá intorno a lei in un alone di misteriosa lievitá e statico silenzio che non é altro che una sua sensazione personale. La lievitá della donna nell'acqua é immaginata dagli uomini a riva, perché essi sentono la pesantezza dei loro corpi sull'erba.

> Sotto il gelo dell'acqua c'é l'erba. La donna vi trascorre
> sospesa; ma noi la schiacciamo, l'erba verde, col corpo.
> Non c'é lungo le acque altro peso. Noi soli sentiamo la
> terra. 10

Convinto della inadeguatezza del discorso per tutto ció che rimane al di lá del razionale e del prosastico e persuaso che le cose come sono, non sono interamente spiegabili, Pavese ricorre alle immagini per adumbrare delle realtá troppo profonde per la ragione.

> Pensiamo, distesi
> sulla riva a quel verde piú cupo e piú fresco
> che ha sommerso il suo corpo. Poi uno di noi
> piomba in acqua e traversa, scoprendo le spalle
> in bracciate schiumose, l'immobile verde. 10

Atraverso le immagini del verde, l'acqua, il gelo, Pavese sta qui istituendo un intreccio di "rapporti fantastici" tra la donna, l'acqua e gli uomini. Nell'acqua che ricopre il corpo della donna, avvolgendola tutta come in un abbraccio caldo e immobile, Pavese suggerisce un rapporto d'intimitá, di una misteriosa omertá, che l'uomo cerca di rompere con violenza.

Nondimeno Pavese non era completamente soddisfatto della nuova poetica. L'immagine racconto poteva trasformarsi in un gioco di immagini, in "atmosfere rarefatte".[11] Pavese riusciva a dominare la realtá delle poesie, ma era ancora incerto del nuovo orientamento. Stilisticamente piú raffinate le sue poesie erano piú interessanti e piú efficaci; ma la tecnica perfetta, il mezzo a cui affidare le sue visioni non l'aveva ancora trovato.

Il problema estetico fondamentale é, fin qui trovare una teoria dell'espressione. Arte significa coraggio, fiducia in se stessi, che solo l'esperienza impartisce. E Pavese era giovane e non riusciva a trovare delle vere convinzioni. Questa fiducia, questa sicurezza nel creare, Pavese sembra averla trovata nelle poesie scritte dopo il 1934 e non incluse nella prima edizione di LAVORARE STANCA (Solaria, Firenze, 1936). Poesie come Mito, Semplicitá, Paternitá, Lo Steddazzu, Estate, Il Paradiso sui tetti, La Voce, Mattino e Notturno sono tra le piú belle della raccolta.

Lo Steddazzu (dal calabrese: significa stella mattutina) una delle ultime poesie di LAVORARE STANCA, puó servire di illustrazione di una

maturitá raggiunta. Un uomo solo aspetta l'alba davanti al mare: solo, accende un fuoco e si riscalda. Pavese vuole esprimere una particolare relazione tra l'uomo e il mondo, non piú soltanto un rapporto fantastico tra personaggio e paesaggio.

> Non c'é cosa piú amara che l'alba di un giorno in cui nulla accadrá. Non c'é cosa piú amara che l'inutilitá.. 12

Narrativa, immagine e sentimento coincidono; poesia simbolica dunque. L'immagine, la stella verdognola, il ritmo del linguaggio rappresentano un sentimento di solitudine e di futilitá, un'angoscia simbolizzata dalla stella che cade fra le montagne e da frasi come "non c'é cosa piú amara" e "La lentezza dell'ora". Lo Steddazzu e le altre poesie menzionate sono il culmine di una prima fase poetica. In A proposito di certe poesie non ancora scritte, Pavese non solo riafferma ció che aveva imparato da LAVORARE STANCA ma predice anche il suo futuro di poeta:

> Ma non sará questione di raccontare immagini, formula vuota come s'é visto, perché nulla puó distinguere le parole ch'evocano un'immagine da quelle che evocano un oggetto. Sará questione di descrivere-non importa se direttamente o immaginosamente-una realtá non naturalistica ma simbolica. In queste poesie i fatti avverranno-se avverranno-non perché cosí vuole la realtá ma perché cosí decide l'intelligenza. 13

c) Cittá e campagna, un punto di partenza.

I personaggi di Pavese appartengono a una razza particolare. Lavoratori, prostitute, adolescenti-sono tutti "outsiders" o comunque ai margini della societá. Le poesie sono ambientate, con solo alcune eccezioni, in cittá, Torino, o nelle Langhe. I personaggi sono fusi ad un luogo, inseparabili,

come il cugino de I Mari del Sud, da Santo Stefano e dalle colline. Per questa ragione, immagini e dettagli sono derivate direttamente dalla natura o dalle strade e dall'architettura di Torino. Sebbene aspirino sempre all'universale, le poesie di LAVORARE STANCA sono radicate in una definibile realtá culturale. Mari del Sud é uno degli esempi piú chiari di universalitá nei limiti di un ambiente particolare. Per definire un uomo bisogna metterlo in rapporto con qualche altra cosa. Lo scrittore ha bisogno di un punto di partenza per poi eseguire la sua funzione piú importante di interprete della condizione umana, o come Pavese avrebbe detto, del destino. Questo Pavese lo sapeva; come dimostrano il suo interesse per la letteratura americana e per una nuova letteratura piemontese, e la convizione che l'arte debba corrispondere alle esigenze culturali dell proprio ambiente. Punto di partenza, dunque, per Pavese furono il tema città-campagna e i simboli, con tutte le loro implicazioni, di Santo Stefano e delle Langhe. Lo svolgere dei due simboli di campagna e cittá, l'"essere in natura", l'infanzia, e l'"essere in se stessi", la maturitá, implica un concetto di tempo. In LAVORARE STANCA, la campagna rappresenta l'infanzia, la sorgente vitale, il componente necessario del protagonista. Cosi nella sezione Antenati si trova tutto il passato del poeta, e la campagna diventa un patrimonio mitico, simbolo immutabile nel quale passato e presente si fondono. Dominique Fernandez nota due immagini principali e fondamentali nelle poesie di Pavese - strada e collina- e l'enfasi spaziale di immagini

derivate dalla natura. Dopo aver citato diversi riferimenti e allusioni a colline Fernandez dice: "Ognuno di questi versi (che presentano la collina come immagine dominante) é un modo di porre davanti a sé la campagna, i campi, le colline, di tenerli d'occhio come punti di riferimento fissi durante tutto il poema".[14] La strada invece, conduce via dalle colline verso la cittá. Ed é popolata sempre di ubriachi, prostitute, gente alla deriva senza radice, che muovendosi di continuo aiutano a formare la prospettiva spaziale.

LAVORARE STANCA é una ricerca per le radici dell'esistenza che per Pavese sono situate nel passato, nel tempo del mito. Le colline e Santo Stefano non solo fanno riapparire un tempo perduto ma, come simboli, chiarificano e determinano il presente. L'"essere in natura", lo stato di grazia infantile, non puó essere rivissuto. L'uomo é alienato da quel passato che perdura solo come mito di un'etá dell'oro, un Eden perduto malgrado gli sforzi per recuperarlo. Per questo i personaggi di Pavese hanno le caratteristiche dell'Homo ludens perché cercano di trasportarsi all'etá in cui le cose non sono cosí reali, permanenti, terribili o logiche come sembrano.

Che la poesia di LAVORARE STANCA sia una poesia di miti é ovvio fin dai Mari del Sud. Ma Pavese se ne accorse piú tardi, probabilmente verso il 1935, quando scrisse una delle sue poesie piú conosciute: Mito. Meno lavorata di "La casa" e La Notte, presenta molto chiaramente il concetto del mito:

> Verrà il giorno che il giovane dio sara uomo,
> senza pena, col morto sorriso dell'uomo
> che ha compreso. 15

Per Pavese il passaggio dall'etá mitica a quella non mitica avviene con il distacco dalla campagna, e con il passare nell'eta adulta, quella dei doveri.

ANTENATI

Nelle poesie di questa sezione, é trattata l'etá del mito, presentata nella campagna dei ricordi dell'infanzia, prima dell'influenza della cittá. É un mondo di preistoria e di fantasia dove l'ancestrale e l'infantile si fondono. Nella poesia Antenati, Pavese parla dei suoi antenati, "uomini saldi, signori di se". Una razza di uomini silenziosi, senza ambizioni sbagliate; tanto virili da ignorare le donne che consideravano buone solo per la procreazione.

> E le donne non contano nella famiglia.
> Voglio dire le donne da noi stanno in casa
> e ci mettono al mondo e non dicono nulla
> e non contano nulla e non le ricordiamo.
> Ogni donna c'infonde nel sangue qualcosa di nuovo,
> ma s'annullano tutte nell'opera e noi,
> rinnovati cosí, siamo soli a durare 16

Questo atteggiamento di Pavese ha una logica interna: nella vita primitiva non esistono i rapporti sentimentali che in etá piú civilizzate sono accettati come ordine naturale delle cose.

Ma é evidente che una ragione personale spinge Pavese a scrivere cosi delle donne, verso cui soffrí un tormentoso complesso di incomunicabilitá.

Gli antenati erano sempre avvolti nei loro pensieri, pieni di "vizi" "ticchi" "orrori"-, ma "mai ombre a nessuno". Ricordano il cugino de I Mari del Sud.

> Perché il solo lavoro non basta a me ai miei
> noi sappiamo schiantarci, ma il sogno piu grande
> dei miei padri fu sempre un far nulla da bravi.
> Siamo nati per girovagare su queste colline,
> senza donne, e le mani tenercele dietro la schiena. 17

Il campagnuolo errabondo, il giovane dio che vive in diretta comunione con la natura sono, come abbiamo visto l'archetipo dell'Homo Ludens, gia presente ne I Mari del Sud. Il cugino si costruisce un garage con "la pila per dar la benzina"

> Poi ci mise un meccanico dentro a ricevere i soldi
> e lui giro tutte le Langhe fumando.
> S'era intanto sposato, in paese. Piglió una ragazza
> esile e bionda come le straniere
> che aveva certo un giorno incontrato nel mondo.
> Ma uscí ancora da solo. 18

Ne Il Dio-Caprone Pavese introduce la figura del "selvaggio", in un collage di violente immagini sessuali. Queste sembrano esagerate ed artificiose, ma sono nondimeno efficaci a definire la dimensione della primitivitá irrazionale. Il caprone, grandioso nella sua violenza, rappresenta le forze terribili dell'inconscio e del passato ancestrale. É il sesso e il sangue, forze della natura.

> E le cagne, che abbaiano sotto la luna,
> é perché hanno sentito il caprone che salta
> sulle cime dei colli e annusato l'odore del sangue.
> E le bestie si scuotono dentro le stalle
> Solamente i cagnacci piú forti dan morsi alla corda
> e qualcuno si libera e corre a seguire il caprone,
> che li spruzza e ubriaca di un sangue piú rosso del fuoco
> e poi ballano tutti, tenendosi ritti e urlando alla luna. 19

L'immagine del Dio-Caprone é la piú riuscita artisticamente; é quella che piú rimane nella memoria dopo aver letto tutte le poesie. Quando Pavese porta sulla scena delle colline, sotto la luna, la figura grandiosa del caprone, ne restiamo affascinati. L'immagine opera nel lettore una alterazione psichica, simile all'emozione che l'artista stesso ha provato nella sua ispirazione. La funzione dell'arte che, come voleva Croce,[20] deve realizzare quel processo di osmosi tra la forma interiore dell'artista e la nostra, si compie pienamente.

Se criticamente ci domandiamo quale sia la matrice originaria del Dio-Caprone, dobbiamo risalire a Frazer. Scopriamo che l'influenza enorme del Golden Bough, arriva, in misura minore anche in Italia, dove purtroppo il libro non é stato mai tradotto. Per Pavese comunque fu decisiva. Leggiamo nel suo diario:

> Nel 1933 che cosa trovavi in questo libro? Che l'uva, il grano, la mietitura, il covone erano stati drammi, e parlarne in parole era sfiorare sensi profondi in cui il sangue, il passato eterno, l'inconscio si agitavano. La bestiola che fuggiva nel grano era lo spirito-fondevi l'ancestrale e l'infantile. I tuoi ricordi di misteri e tremori campagnoli prendevano un senso unico e senza fondo.
>
> (21.7.46)

Il Dio-Caprone é anche un personaggio, chiamiamolo cosí, Vichiano. Si sa l'influenza che ebbe Vico su Pavese. Di tutti gli scrittori italiani, che generalmente hanno fatto della campagna un culto-si pensi a Virgilio, ai bucolici, agli arcadici- Vico é il solo che abbia una visione tragica e non pittoresca del rustico. E insieme a Pavese celebra,

come dice il Croce, "l'esultante spirito bestiale" dei popoli della prima età eroica. Il titanismo di Pavese deriva in massima parte dal Vico.

Vico che difende la 'primitiva' poesia omerica, contro le proteste degli Arcadi scandalizzati, é Pavese che fa irrompere il suo 'selvaggio' contro le fatuitá degli Arcadi contemporanei.

Non é difficile vedere che il Dio-Caprone é in effetti, Pan, restaurato alla sua dignitá primitiva di deitá demonica, forza immane della natura. Non il Pan rimpicciolito dalla modestia giudeo-cristiana, a elusivo e ridente centauro, ma il Pan tutto bestiale, che sa di riti orrendi, di sangue, che é un simbolo del mistero, di secreti indicibili.

Il Caprone rappresenta gli 'archetipi' del sangue e del sesso. É cioé una immagine archetipica. L'immagine archetipica, come dice Jung,[22] é la forma in cui l'individuo si rappresenta, si spiega la realtá. Non in forma autonoma, perché l'attivitá psichica dell'individuo é solo connessa in misura minore alla fisiologia della persona, ma secondo modi do conoscenza, collettivi, universali, che si formarono durante millenni e che ancora condizionano la mente individuale. Ogni uomo, cioé, pensa e agisce, per istinti che giacciono sommersi nell'inconscio collettivo.

Questo é, come spiega sempre Jung,

> il tesoro spirituale nascosto da cui l'umanitá ha sempre attinto inconsciamente, dalla quale ha fatto sorgere i suoi dei e i suoi demoni, e tutti quei pensieri possenti senza i quali l'uomo cessa di essere tale. 23

Si puó dire che la vita dell'individuo é inconcepibile senza l' 'inconscio collettivo, e il mito che ne é l'espressione. Come dice Campbell:

> Man, apparently, cannot maintain himself in the universe without belief in some arrangement of the general inheritance of myth. In fact, the fulness of his life would even seem to stand in a direct ration to the depth and range not of his rational thought but of his local mythology. 24

Una forma di 'mitologia locale' puó essere il Cristianesimo. Ma quando esso non soddisfa piú emotivamente l'individuo, questo, e ancor piú l'artista, é obbligato a risalire all'inconscio collettivo per trovare un simbolo sacramentale sostitutivo. L' 'inconscio collettivo' é rappresentato mediante miti o archetipi, che tendono ad essere universali e uniformi. Tuttavia essendo creazioni estetiche della fantasia umana, possono variare nella forma.

James Baird[25] definisce come 'autotipo' la forma unica e personale, in cui un archetipo universale si rivela alla coscienza di un individuo. La natura di questa forma dipende dalle esperienze dell'individuo.

Se ammettiamo che le forze demoniche del sangue e del sesso sono archetipi dell'inconscio collettivo, che possono essere rappresentati in diversi modi, la personificazione che ne fa Pavese con la figura del caprone, puó essere definita il suo 'autotipo'. Cosí, mentre per altri scrittori 'mitopeici', l' 'autotipo' puó essere il serpente (W. H. Hudson), Dioniso (Nietzsche), Pan (D. H. Lawrence), la Dea Bianca (Robert Graves), per Pavese é il Dio-Caprone.

Il Dio-Caprone é l'immagine centrale di Pavese, infatti. Attira a se tutti gli altri temi, come un magnete e dá loro significato. La campagna 'di verdi misteri', l'orrido di certe descrizioni delle Langhe,

l' "atavismo" dei personaggi di campagna trapiantati in cittá, gli eventi terribili che ancora accadono sulle colline, insomma tutto il primitivismo dell'arte di Pavese é simboleggiato, in toto, nel Dio-Caprone.

Ma perché esso appare solo una volta? Perché la sua é una apparizione unica, da visione sacramentale. Pavese ne fa un "misterium', come quei passi che Erodoto non descrive per 'sacro' timore. Tuttavia il caprone ha una funzione emblematica preminente e occupa un posto essenziale nella 'dianoia'. Cioé nella risonanza psichica di tutta l'opera esso rimane il fulcro maggiore delle associazioni mentali. Pavese avrebbe detto che é 'all-pervading'.

Ma, come abbiamo visto, il mito pavesiano ha una natura tipicamente dialettica. Cioé ogni mito é valido solo se é posto in contrasto con una forza che cerchi di distruggerlo. In sostanza, ogni concezione mitica di Pavese, porta con sé i germi della propria negazione. Cosí nella stessa poesia, al sensualismo del caprone, succede una pausa razionalizzante; é pericoloso abbandonarsi all'istinto.

> Perché quando una bestia non sa lavorare
> e si tiene soltanto da monta, gli piace distruggere. 26

É qui ancora il conflitto dionisiaco-apollineo dell'arte di Pavese. Il lavoro per Pavese, significava ordine opposto a caos; la sua arte é uno sforzo di chiarire e ordinare la sua personalitá che egli sentiva tendente all'edonismo.

Un'altra poesia rappresentativa di questo gruppo Luna d'Agosto, che esplora la morte mitica del marito.

> E si leva la luna. Il marito é disteso
> in un campo, col cranio spaccato dal sole
> una sposa non puo trascinare un cadavere
> come un sacco. Si leva la luna, che getta un po' d'ombra
> sotto i rami contorti. La donna nell'ombra
> leva un ghigno atterrito al faccione di sangue
> che coagula e inonda ogni piega dei colli. 27

Qui l'immagine del marito si fonde con quella della luna che sorge con la sua faccia di sangue. L'effetto é una trasposizione dell'azione e fatti della poesia, dai loro confini temporali in un periodo preistorico, cioé mitico.

La poesia che conclude il gruppo di Antenati, La Notte, chiarisce le altre precedenti.

> Ma la notte ventosa, la limpida notte
> che il ricordo sfiorava soltanto, e remota
> e un ricordo. Perdura una calma stupita
> fatta anch'essa di foglie e di nulla. Non resta
> di quel tempo di lá dei ricordi, che un vago
> ricordare. 28

I fatti contenuti in questa poesia non sono fissati nel tempo perché formano la base mitica della personalitá di Pavese. Un atto, un gesto prendono significato perche trascendono il tempo stesso. Il bambino di molto tempo fa guardava fuori della finestra

> la notte sui colli
> freschi e neri, e stupiva di trovarli ammassati
> vaga e limpida immobilitá. Fra le foglié
> che stormivano al buio, apparivano i colli
> dove tutte le cose del giorno, le coste
> e le piante e le vigne, eran nitide e morte
> e la vita era un altra, di vento, di cielo
> e di foglie e di nulla.
> Talvolta ritorna
> nell'immobile calma del giorno il ricordo
> di quel vivere assorto, nella luce stupita. 28

DOPO

Mentre le poesie di Antenati rappresentano l'etá mitica, le poesie di questa sezione marcano il pregresso di smitizzazione che subisce l'individuo-il progresso verso la razionalitá che avviene in cittá. Nelle prime le immagini predominanti sono le colline, le Langhe, lo schema spaziale del mito: in queste sono contenute immagini di donna in rapporto con la crescente solitudine del poeta e la scoperta intellettuale e del sesso nel mondo della cittá. C'é ora progressione temporale di eventi e non piú mitica.

Per capire la figura della donna in queste poesie, é necessario un riferimento biografico. Per anni Pavese amó in segreto una donna identificata solamenta come "donna della voce rauca". Quando le dichiaró il suo amore, in piu di una occa sione, lei sempre lo rifiutó; al ritorno dal confino in Calabria, Pavese seppe che si era sposata. Pavese ne fu tanto stravolto che per due anni non si riebbe. La donna della voce rauca é un simbolo che riccorre spesso nell'opera di Pavese-é il simbolo della solitudine del poeta e della sua agonia.

La prima poesia di questa sezione, Incontro definisce questo simbolo:

> L'ho incontrata, una sera; Una macchia piú chiara
> sotto le stelle ambigue, nella foschia d'estate
> Era intorno il sentore di queste colline
> piu profondo dell'ombra, e d'un tratto suonó
> come uscisse da queste colline, una voce piu netta
> e aspra insieme, una voce dei tempi perduti. 29

La voce che viene dalle colline s'identifica con la natura-ha la vastitá

del passato. Il poeta non puó comprenderla perché lei é una realta mitica:

> L'ho creata dal fondo di tutte le cose
> che mi sono piú care e non riesco a comprenderla 29

È il simbolo della vita; risveglia il poeta al suo passato fuori del tempo e gli rivela la sua solitudine.

Mania di solitudine descrive la solitudine del poeta. Nell'oscuritá egli é in pace e in armonia con la natura intorno a sé. É interessante il tema di questa armonia, compenetrazione mistica con la natura, che egli sentiva come l'origine, la materia grezza che é in noi: la linfa che ci nutrisce:

> Un gran sorso e il mio corpo assapora la vita
> delle piante e dei fiumi, e si sente staccato da tutto.
> .....
> Ascolto i miei cibi nutrirmi le vene
> di ogni cosa che vive su questa pianura. 30

In Mattino il poeta vede un volto di donna dietro una finestra socchiusa sul mare; un viso che sembra fondersi con le acque. Il mare, che appare ripetutamente nell'opera di Pavese, suggerisce la futilitá del vivere e una solitudine esistenziale. Nel 1945 quando lavorava sulle poesie di La terra e la Morte e stava per incominciare i DIALOGHI CON LEUCO, Pavese scrisse questa frase in un importantissimo paragrafo del suo diario: "Afrodite é venuta dal mare" (27.11.45). Dal mare che vuol dire silenzio onnipresenza, mancanza di un concreto e definibile orizzonte, la dea dell'amore deriva la sua divinitá. Tutte le donne di Pavese sono in un modo o nell'altro associate alle acque e al loro silenzio. La donna-dea, che rinnova in lui le sensazioni piu intense e le esperienze

piu profonde, diventa cosi simbolo della vacuitá della natura; rimane, come il mare evanescente, simbolo inafferabile

> Non esiste ricordo su questo viso
> Non esiste parola che lo contenga
> o accomuni alle cose passate. Ieri
> dalla breve finestra é svanito come
> svanira fra un istante, senza tristezza
> ne parole umane, sul campos del mare. 31

In Estate l'immagine del mare é ripetuta due volte, sempre per descrivere la luce che circonda la donna. In Notturno la bocca della donna "ha la piega di un dolce incavo tra le coste lontane".[32] Questi e altri passaggi come il seguente, danno alla donna la dimensione mitica:

> Ma vivi altrove.
> Il tuo tenero sangue si e fatto altrove.
> Le parole che dici non hanno riscontro
> con la scabra tristezza di questo cielo.
> Tu non sei che una nube dolcissima, bianca
> impigliata una notte fra i rami antichi. 32

In Agonia la fanciulla diventa donna, padrona di se stessa, in cerca di colori e di vita.

Benche la donna sia mito, simbolo per il poeta, essa vive una vita senza miti, libera dal passato del poeta. Questo spiega perché le donne in Pavese siano spesso delle prostitute o senza una definizione precisa. Sono sempre libere:

> A Torino si arriva di sera
> e si vedono subito per le strade le donne
> maliziose, vestite per gli uomini, che camminano sole.
> La, ciascuna lavora per la veste che indossa,
> .....
> Le donne che aspettano
> e si sentono sole, conoscono a fondo la vita.
> Sono libere. A loro non rifiutano nulla. 33

Esse sono creature della cittá, distruggono i miti e le illusioni. Cosi il ragazzo di Terre bruciate ascolta il giovane parlare di Torino e anche lui sogna di trovarsi un giorno in cittá. Quello che accadrá é suggerito da Due Sigarette. In questa poesia, un uomo incontra una prostituta per la strada e va con lei nella sua camera a fare l'amore (Ogni notte é la liberazione). E un'azione assurda, senza significato, perche i due rimangono fuori l'uno dell'altro; le loro coscienze non s'incontrano, rimangono attaccate all'anonimitá della cittá.

Le altre poesie di Dopo appartengono a due gruppi: poesie che hanno le stesse caratteristiche di Notturno, Mattino ecc. e poesie naturalistiche come Pensieri di Deola. Del primo gruppo le piu interessanti sono Donne Appassionate e Dopo.

Un mare minaccioso che sembra assorbire chiunque vi entri dentro, e l'immagine dominante di Donne Appassionate. Le ragazze sulla riva sono avvolte in un'angoscia silenziosa che é rappresentata dalla straniera sparita una notte mentre nuotava nuda in quel mare. In Dopo sembra esserci un rapporto mistico tra la donna e il paesaggio; il primo verso esprime l'unione tra l'atto sessuale e la mitica realtá della natura.

La collina é distesa e la pioggia l'impregna in silenzio 34

Per il poeta l'atto é reso mitico dalla presenza eterna della collina; ma la donna non si accorge della collina e il suo incontro d'amore si esaurisce tutto nel presente: di nuove essa rappresenta il materialismo della cittá dove la vita perde la profonditá del passato.

La compagna non vede la nuda collina
assopita nell'umiditá: passa in strada
e la gente che l'urtá non sa. 34

Questa poesia é il punto d'arrivo del ragazzo di Antenati. L'etá mitica é ormai perduta: C'é un completo distacco tra passato mitico e presente:

Verso sera
la collina é percorsa da brani di nebbia,
la finestra ne accoglie anche il fiato. La strada
a quest'ora é deserta; la sola collina
ha una vita remota nel corpo piú cupo. 34

Stilisticamente questa poesia é importante per il felice equilibrio espressivo raggiunto da Pavese. Il realismo delle prime poesie, inapplicabile in una descrizione di stati d'animo com'é questa, é sostituito da una espressione che descrive, ma per mezzo di ritmi indistinti, di atmosfere: é una poesia che si "sente" piú che leggere, perché c'é qualcosa di inafferrabile che trascende la ragione: sono i "rapporti fantastici" tra l'uome e la collina, la donna e la pioggia, resi ancora piú impalpabili dal ricordo che assorbe e rifonde tutto in una solitudine di paesaggio.

CITTÁ IN CAMPAGNA

Questo gruppo di poesie rappresenta la vita come ordine e dovere. É l'eta della maturitá in cui dopo l'esperienza del sesso, l'uomo é confrontato con il lavoro e le altre responsabilitá. Ma negli individui rimane sempre un desiderio dell'eta mitica, di ricrearsi in un ritorno all'Eden prima della caduta e annullare tutto l'apporto storico del bene

e del male, veritá e falso, giusto e ingiusto: sono peró tentativi che rimangono incompiuti; cosí perdura il contrasto tra i due aspetti di vita.

Il primo aspetto, quello della vita presente, é esemplificato in Disciplina: Qui c'e la visione di una umanitá che si logora nel lavoro, che a volte vorrebbe "alzare la testa" ma che poi la riabbassa sconfitta. In Indisciplina, l'ubriaco riufiuta di subire il razionale; le cose gli appaiono di nuovo irreali "L'ubriaco non vede ne case ne cielo ma li sa"[35] raggiunge uno stato di felice istintivitá:

> camminando tranquillo entrerebbe anche in mare
> e, scomparso, terrebbesul fondo lo stesso camino. 35

Il ragazzo in Atavismo vede un cavallo per la strada deserta. Il cavallo e nudo e s'imbeve di tutto il calore del sole, incurante degli alberi e dei cespugli che lo "guardano". Anche il ragazzo ha un corpo ma deve nascorderlo, coprirlo con i vestiti, perché vivendo in una cittá amitica, il nostro corpo nudo ci é alienato. Né in citta si puó uscire nudi, né in campagna-lí la natura non sopporta il corpo umano-"si potrebbe in campagna se non fosse sul capo il profondo del cielo che atterrisce e avvilisce"[36]: questo tema che si ritrova ne Il diavolo sulla collina e ne La casa in collina e uno dei leit-motivs dell'opera di Pavese. Per lui, per cui il ricordo é la sola forma conoscitiva, il corpo é una realtá esterna, sempre presente, contro cui urta la coscienza.

Il ragazzo (un primitivo), percepisce istintivamente; il suo impulso e di fare come il cavallo finché la razionalitá della cittá glielo annulla. Negli adulti anche basta un oggetto, un ricordo per rivivere il mito.

Ne Il Tempo passa il vecchio deve chiedere l'elemosina mentre prima andava nei campi e si riempiva di frutta. Col vino gli sembra possibile richiamare quel tempo per sostituirlo al presente. Nell'osteria si ubriaca e poi lo buttano fuori

> che canta, che sgrida
> e che vuole la zucca e distendersi sotto la vite 37

Avvenimenti trapassati nella memoria, per qualche misterioso meccanismo, ritornano per essere rivissuti, come in sogno. Il vecchio che sgrida "risente" un tempo quando in campagna viveva una vita felice a contatto con la natura e in cui gli impulsi non erano soffocati:

> Il vecchio diceva
> che la roba nei campi e di chi ne ha bisogno
> tanto é vero che al chiuso non viene. Guardarsi d'attorno
> bene prima, e poi scegliere calmi la vite piu nera
> e sedersele all'ombra e non muovere finché si é pieni. 37

In Cittá in Campagna la vita é intesa come serietá di lavoro, come necessitá: cioé come repressione degli istinti che per l'adolescente sono tutto-la vita é "civiltá antica", simboleggiata dal padre che frustra gli impulsi del ragazzo di acchiappare le mosche e "di fare un gran salto"[38]

La poesia LAVORARE STANCA, che dá il nome alla raccolta, esprime la solitudine che per l'uomo ordinario-quello che non si ubriaca-subentra alla fine dell'adolescenza:

> Traversare una strada per scappare di casa
> lo fa solo un ragazzo, ma quest'uomo che gira
> tutto il giorno le strade, non é piú un ragazzo
> e non scappa di casa 38

Ad un ragazzo é dato abbandonarela casa, simbolo della "civiltá antica"-

ma per l'uomo la fuga é solo da se stesso, con l'ubriachezza.

In questa poesia, l'uomo, solo nella sua solitudine, é privo di qualsiasi illusione di felicitá e di compagnia.

> Val la pena essere solo, per essere sempre piu solo?
> Solamente girarle, le piazze e le strade
> sono vuote. Bisogna fermare una donna
> e parlarle e decidela a vivere insieme.
> Altrimenti uno parla da solo. É per questo che a volte
> c'e lo sbronzo notturno che attacca discorsi
> e racconta progetti di tutta una vita. 38

La donna potrebbe risolvere o alleviare la solitudine, essere un punto di riferimento; l'uomo gira per le strade con il desiderio di un incontro che giá si sa impossibile.

Su un piano piú vasto, il rapporto con la donna, significa desiderio di comunicazione col mondo. La donna é il fattore della riproduzione e quindi un felice connubio con la natura, mentre l'uomo é fuori, isolato dalla natura.

La donna non ha coscienza di alcun isolamento, vive in un mondo temporale di colori e rumori perché essa é parte della natura.

Per l'uomo la natura é solo un ricordo:

> I ricordi cominciano nella sera
> sotto il fiato del vento a levare il volto
> e ascoltare la voce del fiume. L'acqua
> é la stessa, nel buio, degli anni morti.
>
> Nel silenzio del buio sale uno sciacquo
> dove passano voci e risa remote;
> s'accompagna al bruscio un colore vano
> che é di sole, di rive e di sguardi chiari.
> Un'estate di voci. Ogni voso contiene
> come un frutto maturo un sapore andato. 44

Si sente qui l'ansia di Pavese ad un contatto con la realtá esterna, che gli é reso impossibile dalla sua congenita incapacitá.

MATERNITÁ

Queste poesie hanno molto in comune con quelle di Dopo. Alcune potrebbero essere inserite in quella sezione senza cambiare di troppo la struttura di LAVORARE STANCA. Si trovano in queste poesie diverse figure di donna, e non l'esaltazione di una donna-comunque sono differenze minori e il fatto rimane che Maternita é piuttosto un'aggiunta a Dopo che una sezione completa in se stessa.

In alcune poesie come Piaceri Notturni e La Vecchia Ubriaca il vero soggetto é il corpo segreto della donna-la realtá racchiusa nella donna é ancora la natura.

> e un calore ci scuoterá il sangue, un calore di terra
> annerita di umori: un respiro vita.
> Anche lei si é scaldata nel sole e ora scopre
> nella sua nuditá la sua vita piú dolce
> che nel giorno scompare, e ha sapore di terra 39

La donna é la vita, la terra, fa dimenticare la notte gelata. Il vento avviluppa l'uomo per le strade in un involucro freddo, dove gli odori della terra e delle cose intorno non vengono piú a stabilire un contatto con lui. L'uomo pensa alla donnae alle sue emanazioni di vita.

> Una donna ci attende nel buio
> stesa al sonno; la camera é calda di odori.
> Non sa nulla del vento la donna che dorme
> e respira-il tepore del corpo di lei
> e lo stesso del sangue che mormora in noi. 40

In Una Stagione, la maternitá e il sesso sono rappresentati senza sentimentalismi, naturalisticamente. La maternitá nella donna che riproduce é negative perché la sfianca e ne distrugge la freschezza del corpo "Che adesso é consunto dai troppi figlioli"[41]

I figli anche sono destinati alla solitudine, che nemmeno il sesso puó colmare:

> Sopratutto gli piace, poi che ha generato
> su quel corpo, lasciarlo intristire e tornare a se stesso. 41

La maternitá della donna fa indignare l'uomo che vuole soltanto soddisfarsi nall'atto sessuale: ed é nascosta, compiacentemente, dalla ragazza che per godere con l'uomo, sa che non deve indignarlo con la vista del "suo ventre sformato".

In Un Ricordo, una poesia di tono biografico, la donna rimane lontana, una figura ineffabile che tempo e persone non riescono a sfiorare:

> Non c'e nessuno che giunga a lasciare una traccia
> su costei. Quant'é stato dilegua in un sogno
> come via in un mattino, e non resta che lei. 42

É un simbolo del nulla; passato e presente sono racchiusi nel suo silenzio. Ma é anche il simbolo dell 'impossibilita' di comunicazione attraverso l'amore perché questo non riesce mai ad essere una assoluta compenetrazione mistica delle coscienze.

Bisogno di assoluto dunque, destinato a fallire, perche l'amore si esaurisce in un urto brutale, l'atto sessuale, con la realtá esterna, la donna.

La Voce esprime lo stato d'animo del poeta dopo il fallimento: il

dolore per la perdita della donna della voce rauca, é attenuato dal tempo, depurato dalla memoria. Non é piú il tormento insopportabile che quasi spinse Pavese al suicidio: é una angoscia sorda, nel silenzio della stanza e nella solitudine interiore.

> .....Ogni giorno é la stessa.
> E la voce é la stessa, che non rompe il silenzio
> rauca e uguale per sempre nell'immobilitá
> del ricordo. 43

I sentimenti sono sospesi ma:

> Se suonasse la voce anche il palpito breve
> del silenzio che dura, si farebbe dolore.
> Tornerebbero i gesti del vano dolore,
> percuotendo le cose nel rombo del tempo. 43

> Ma la voce non torna, e il sussurro remoto
> non increspa il ricordo. L'immobile luce
> dá il suo palpito fresco. Per sempre il silenzio
> tace rauco e sommesso nel ricordo d'allora.

Come é avvenuto con i primi miti e la scoperta della cittá, anche l'immagine della donna e il fallimento dell'uomo che essa rappresenta, é oggettivato attraverso il mezzo estetico. Noi sappiamo da IL MESTIERE DI VIVERE che Pavese superó l'esperienza con la donna della voce rauca solo dopo mesi di muta introspezione. Questa poesia indica giá il punto di arrivo a cui doveva portarlo la sua arte: all'atmosfera distaccata e rarefatta de LA LUNA E I FALÓ, l'opera in cui l'arte di Pavese trionfa sopra la durezza della vita.

LEGNA VERDE

Il tema delle poesie di questa sezione é la rivolta. É la rivolta

contro gli obblighi che la societá impone all'individuo e contro l'infelicitá e il vuoto della vita.

In Fumatori di carta il poeta racconta la storia che una volta si é rivoltato me che ora he accettato il suo destino:

> Li ebbe un tempo i compagni e non ha che trent'anni.
> Fu di quelli di dopo la guerra, cresciuti alla fame.
> Venne anch'egli a Torino, cercando una vita,
> e trovó le ingiustizie. 45

La rivolta, naturalmente, é anche contro il Fascismo. Se ciascuno accettasse il lavoro come il duro destino della vita, ci sarebbe giustizia nella vita, se non felicitá: ma "le lunghe parole" corromponi il mondo con la loro vacuitá.

Comunque, accettare il mondo é impossibile per il giovane che sente il bisogno di sfuggire alla domesticitá della vita.

> Sentiva in sé
> tanta disperazione da vincere il mondo. 46

Il sentimento di solitudine e alienazione fa gridare all'amico che l'uomo stesso é colpevole delle sofferenze del mondo, e non il destino.

> Almeno potercene andare,
> far la libera fame, rispondere no
> a una vita che adopera amore e pietá,
> la famiglia, il pezzetto di terra, a legarci le mani. 47

La rivolta della gioventú é infine sommersa dall'aspetto pratico della vita. Quando ció accade, l'uomo entra nella parte piú lunga della vita, la maturitá.

L'idea della rivolta come segnale della transizione dalla giovinezza

alla maturitá é presentata sotto una nuova luce in Una generazione. La cittá é la culla della rivolta perché qui non ci sono miti. Il contadino ha la terra a cui é perennemente legato, ma nella cittá c'é solo vuoto e solitudine, una prigione senza mura. L'uomo in Legna verde é appena uscito dalla prigione e guarda le colline:

> Ora é solo. L'odore inaudito di terra
> gli par sorto dal suo stesso corpo, e ricordi remoti
> -lui conosce la terra-costringerlo al suolo,
> a quel suo reale. Non serve pensare
> che la zappa i villani la picchiano in terra
> come sopra un nemico e che si odiano a morte
> come tanti nemici. Hanno pure una gioia
> i villani: quel pezzo di terra divelto.
> Cosa importano gli altri? Domani nel sole
> le colline saranno distese, ciascuna la sua. 48

Quest'uomo (che é Pavese stesso) conosce la differenza fra lui e i suoi compagni della cittá: egli ha dentro se stesso tutti i miti della sua giovinezza in campagna. Egli non puó darsi completamente alla rivolta politica, come i suoi compagni, perché non puó negare completamente la sua ereditá spirituale ché é diversa.

PATERNITÁ

La poesia Mito, come I mari del sud, ci da la chiave per interpretare l'insieme di LAVORARE STANCA. Verrá il giorno, dice il poeta, che il giovane dio diventerá un uomo e perderá i miti della sua giovinezza.

> Verrá il giorno che il dio
> non saprá piú dov'erano le spiagge d'un tempo.
> .....
>
> Il gran sole é finito e l'odore di terra,
> e la libera strada, colorata di gente

che ignorava la morte. Non si muore d'estate.
Se quelcuno spariva, c'era il giovane dio
che vivea per tutti e ignorava la morte.
Su di lui la tristezza era un'ombra di nube.
Il suo passo stupiva la terra. 49

Il ciclo umano é compiuto al momento in cui s'incomincia ad aspettare la morte:

Ora pesa
la stanchezza su tutte le membra dell'uomo,
senza pena: la calma stanchezza dell'alba
che apre un giorno di pioggia. 49

Il titolo della raccolta é ora chiaro: la vita non é che un viaggio verso la morte. Alcuni riescono ad ignorare il loro destino circondandosi con una famuglia, ma per il poeta ció é impossibile-la sua solitudine é troppo grande.

Nella poesia finale della raccolta Lo Steddazzu (in Calabrese Stella mattutina) l'uomo solitario si sveglia prima dell'alba, quando il mare é ancora scuro. Il mare é l'immagine dominante della poesia. Significa la solitudine dell'uomo e il suo fallimento, perché tutto diventa insignificante davanti all'eternitá del mare.

Non c'é cosa piú amara che l'alba di un giorno
in cui nulla accadrá. Non c'é cosa piú amara
che l'inutilitá. Pende stanca nel cielo
una stella verdognola, sorpresa dall'alba.
.....
Val la pena che il sole si levi dal mare
e la lunga giornata cominci? Domani
tornerá l'alba tiepida con la diafana luce
e sará come ieri e mai nulla accadrá.
L'uomo solo vorrebbe soltanto dormire.
Quando l'ultima stella si spegne nel cielo,
l'uomo adagio prepara la pipa e l'accende. 50

La raccolta di poesie LAVORARE STANCA nacque dalla sterilitá che Pavese sentiva dentro se stesso, della sua impoteza di fronte alla vita. Artisticamente é uno dei lavori piú riusciti, anche se non ha la chiarezza delle opere successive; tutte i temi di queste sono giá presenti in LAVORARE STANCA, ma non esplorati nella loro profonditá.

NOTE

1. Cesare Pavese, "Mestiere di poeta" (Poesie edite e inedite, ed. Einaudi), 1962, p. 130.

2. Ibid., p. 196.

3.4.5.6. Lorenzo Mondo, Cesare Pavese (Ugo Mursia), 1961, p. 17.

7. Franco Mollia, Cesare Pavese, (Rabellato, Padova), 1960, p. 153.

8. Cesare Pavese, op., cit., p. 196.

9. Cesare Pavese, (Poesie edite e inedite, ed. Einaudi), 1962, pp. 11-13.

10. Ibid., p. 87.

11. "Mestiere di poeta", p. 202.

12. Poesie edite e inedite, p. 134.

13. "Mestiere di poeta," p. 207.

14. Dominique Fernandez, Il Romanzo Italiano e la crisi della coscienza Europea, (Lerici), 1960, p. 123.

15. Poesie edite e inedite, p. 127.

16. Ibid., p. 24.

17. Ibid., p. 24.

18. Ibid., pp. 12-13.

19. Ibid., p. 50.

20. R. G. Collingwood, The Philosophy of Benedetto Croce, New York, 1913, p. 70.

21. Benedetto Croce, The Philosophy of Giambattista Vico, tr. by R. G. Collingwood, New York, 1913, p. 46.

22. C. G. Jung, Contributions to Analytical Psychology, p. 271, "Instinct and the Unconscious", p. 273, p. 61.

23. C. G. Jung, Two Essays on Analytical Psychology, p. 66.

24. Joseph Campbell, The Masks of God, (Harper Books) New York, 1960, p. 75.

25. James Baird, Ishmael, (Harper & Brothers) New York, 1960, p. 61.

26. Poesie edite e inedite, (Cesare Pavese), p. 51.

27. Ibid., p. 116.

28. Ibid., p. 153.

29. Ibid., p. 29.

30. Ibid., p. 52.

31. Ibid., p. 160.

32. Ibid., p. 163.

33. Ibid., p. 117.

34. Ibid., p. 85.

35. Ibid., p. 76.

36. Ibid., p. 103.

37. Ibid., p. 95.

38. Ibid., p. 58.

39. Ibid., pp. 71-72.

40. Ibid., p. 71.

41. Ibid., p. 48.

42. Ibid., p. 129.

43. Ibid., p. 150.

44. Ibid., p. 159.

45. Ibid., pp. 30-31.

46. Ibid., pp. 30-31.

47. Ibid., pp. 30-31.

48. Ibid., p. 81.

49. Ibid., p. 127.

50. Ibid., p. 134.

CAPITOLO IV

> My life is the story of an act of self realization by the unconscious.
> What we are to our inner vision, and what man appears to be "sub specie aeternitatis", can only be expressed by way of a myth. Myth is more individual and expresses life more precisely than does science.
> So it is that I have undertaken to tell my personal myth. I can only make direct statements, only tell stories. Whether or not the stories are true is not the problem. The only question is whether what I tell is my fable, my truth.
>
> C. G. Jung

Pavese prosatore é spesso avvicinato, piú del poeta, agli scrittori Americani. Nei suoi romanzi é evidente l'influenza dei prosatori degli anni venti e trenta, specialmente Caldwell, Steinbeck e Cain. Pavese stesso spiega nel saggio "Ieri e Oggi" la funzione della cultura Americana, che fu quella di liberazione dalla stasi spirituale dell'arte fascista. Quest'arte era un ripiegamento su vecchie formule e temi, mentre quell'Americana ere tutta tesa a ridefinire l'uomo nel suo rapporto con il mondo. Era in sostanza un tentativo fresco e giovane di riproporsi con spirito critico e con la speranza di novitá, i vecchi problemi.

> La cultura americana ci permise in quegli anni de vedere svolgersi come su uno schermo gigante il nostro stesso dramma. Ci mostró una lotta accanita, consapevole, incessante, per dare un senso un ordine alle nuove realtá e ai nuovi istinti della vita individuale e associata, per adeguare ad un mondo vertiginosamente trasformato gli antichi sensi e le antiche parole dell'uomo. 1

Quei problemi erano stati artisticamente formulati in LAVORARE STANCA e come dice Pavese, formavano il suo Monolito, cioé la sua visione, la sua problematica particolare che egli tratterá in tutte le opere. Nei

romanzi si trovano quindi le stesse dualitá che nelle poesie: cittá-campagna, mito-realtá ecc. e con esse Pavese continua il suo lavoro di scavo per arrivare all'essenza, alla radice della vita.

> Col che é anche detto che l'opera meglio riuscita e che puó da sola, testimoniare il carattere della mia arte é a tutt'oggi Lavorare Stanca. Perché cos'é Paesi tuoi altro che una pagina particolarmente goduta dello stesso libro? 2

Lo stile di questi primi romanzi é naturalistico. I personaggi si muovono in "messe in scena" dettagliate, nelle quali definiscono loro stessi non mediante uno svolgimento psicologico, ma attraverso il loro confrontarsi con le situazioni inventate dall'autore. Il monologo interiore, non spiega le motivazioni dei personaggi, ma il loro rapporto con gli eventi e con gli ambienti. É un'idea errata quella di cercare nei romanzi di Pavese una trama o serie di eventi concatenati storicamente. (Come hanno voluto fare alcuni critici italiani che non trovando tali ingredienti classici, scrissero che Pavese scriveva belle pagine ma romanzi fiacchi.)

L'arte del "Bildungroman" ottocentesco é stata sostituita nella letteratura contemporanea dal romanzo simbolico, come fa rilevare Lukas e annota Pavese nel suo diario. (21.12.48)

Pertanto é il significato dell'uomo al di lá del suo aspetto biologico, politico o economico quello che interessa Pavese. Il suo simbolismo e la sua dimensione mitica, sempre crescenti, servono a mettere l'uomo "sub specie aeternitatis", a definirlo nella totalitá dell'essere.

Gli anni del confino, 1935-36, segnano una svolta nella vita di Pavese. L'ottimismo giovanile svanisce e subentra un ripensamento estetico e morale che dá il via alla prosa. Leggiamo nel suo diario:

> Non é soltanto una similitudine il parallelo tra una vita di abbandono voluttuoso e il fare poesie isolate, piccole, una ogni tanto, senza responsabilitá d'insieme. La lezione é questa: costruire in arte e costruire nella vita, bandire il voluttuoso dall'arte come dalla vita, essere tragicamente.
>
> (20.4.36)

In questo ritorno critico sulla poesia, Pavese si accorge di non essersi scrollato di dosso tutto il suo edonismo. Il contatto con la realtá deve ancora avvenire. La poesia, che pure era state un avvicinamento alla realtá, ha lasciato in Pavese un'ansia molto grande. Pessimisticamente conclude che essa é scaduta in ozioso e vuoto gioco letterario. Si giustifica cosí il passaggio alla prosa che nella sua estensione, permette la trattazione di problemi morali e la "revisione del mondo".

Tra il 1936, l'anno della crisi, e il 1938, l'anno in cui scrive il primo romanzo Carcere, avvengono le prime esperienze narrative dei racconti. Pubblicati postumi, per la estrema severitá critica di Pavese, essi rappresentano un periodo di preparazione e perfezionamento prima della fioritura dei romanzi. Pavese esperimenta figure e situazioni che se rimangono ancora piatte e poco approfondite, nei racconti si ritrovano perfezionate nei romanzi, giustificando l'alto livello di questi. Cosí Terra d'Esilio, l'Intruso e in parte Carogna, sbozzano il motivo del

confino e della solitudine che sono ampliati in Carcere e Casa in collina. Villa in collina, tratta il mondo della borghesia, cosí diverso dai suoi operai e contadini, e dallo stesso interesse per quel mondo usciranno La Spiaggia e Il Diavolo sulle colline.

Che cosa c'é di vero nella insoddisfazione di Pavese verso le sue poesie? Nel "Mestiere di Poeta" scritto in appendice a LAVORARE STANCA esprime il dubbio di essere stato sviato dall'immagine e di aver ecceduto nell'espressione simbolica. Con i racconti non rinuncia del tutto alla realtá simbolica. In Notte di festa e Terra d'esilio per esempio, i protagonisti, tutti presi da una stessa passione-ora la solitudine, ora il sesso-rivelano la determinazione dell'autore di creare atmosfere che, al di lá delle singole vicende e figure, costituiscano il significato ultimo del racconto. Soltanto che nella narrativa, in genere, non dovendo ricorrere alle immagini, potrá immergersi meglio nel fluire della realtá. É ancora un'altro sforzo verso l'oggettivitá che Pavese, che si sentiva poeta di mestiere (leggi di natura), imponeva su se stesso. Con i racconti cerca di recuperare ció che Eliot chiama il "correlativo obiettivo".

Il Carcere é scritto tra il 1938 e 1939, mentre le poesie vanno sempre piú diradando. Il motivo del confino, trattato giá nelle poesie e nei racconti, viene ripreso quí e ottiene una dimensione cosmica.

Stefano un ingegnere del Nord é confinato per motivi politici in un paese del Meridione. Qui si chiude in un cerchio di solitudine; passaggia, prende il bagno solo. Gli affetti, le idealitá, le occupazioni

della sua vita passata non lo interessano piú. Soltanto scende su di lui l'ossessione quasi kafkiana di essere stretto dalle pareti invisibili di una cella. Il suo primo senso d'isolamento é dovuto al fatto di essere sradicato dal centro della sua esistenza, i luoghi dell'infanzia. É un paese diverso, che gli pare "una tana di gente sordida, di occhiate guarginghe, di sorrisi ostinati".[3] Anche quando il paese si apre a lui attraverso la riguardosa sollecitudine degli abitanti e l'umile affetto di Elena, Stefano non ha altro pensiero che isolarsi sempre di piú e rifiutarsi ogni moto di consenso e di tenerezza. Seduce Elena senza desiderio, vietandosi cinicamente ogni abbandono; indulge alla compagnia di Giannino, ma quando lo sa incarcerato ne ha un senso di liberazione piú che di pena; non risponde all'appello dell'anarchico che, confinato in cima al monte, fa appello alla sua solidarietá. Cosí le pareti del carcere, che potevano sciogliersi con un pó di calore umano, si stringono sempre di piú. La solitudine non é piú quella specifica del confinato Stefano, ma quella metafisica, inerente alla vita di ogni individuo. Il carcere diventa il simbolo del destino umano.

Uno solo é il desiderio di Stefano: Concia, la servetta ferina che cammina "con un passo scattante e contenuto, quasi una danza impertinente, levando erta sui fianchi il viso bruno e caprigno con una sicurezza ch' era un sorriso".[4] Eppure Stefano non potrá averla. Concia non é che un'altra personificazione del "selvaggio", elusivo, irrecuperabile. É la sottile malattia che la terra, primitiva, dá all'uomo moderno, il suo desiderio

inappagato del ritorno alla natura istintiva. Questa emerge dappertutto sotto le parvenze della civiltá ("Persino le sudice stanze basse.... supponevano il suo viso caprino e la sua fronte bassa, e una torva e secolare intimitá"),[5] eppure nella sua irraggiungibilitá appronta per ognuno un carcere. É evidente qui il tentativo di Pavese di applicare in concreto quel suo concetto di stile che, giá riassunto nella formula dell'immagine-racconto, resiste e trova ulteriore definizione nelle assidue meditazioni del diario. Il 4 Dicembre 1938, dopo aver scoperto il valore del simbolo in Dante e nei Fioretti di S. Francesco, scrive:

> Suggerire con un gesto ripetuto, con un appellativo, con un richiamo qualunque, che un personaggio o un oggetto o una situazione ha un legame fantastico con un altro del racconto é togliere materialitá a ciascuno dei due soggetti e instaurare il racconto di questo legame, di quest'immagine, invece che quello dei casi materiali di entrambi.

Nel Carcere, il legame fantastico esiste tra Concia e il colore acceso dei gerani e le anfore rosse e carnose. In piú sará facile vedere che la sua figura sensuale e danzante, si ricollega a quella piú grande del Dio-Caprone, é parte della stessa dimensione mitica.

Anche qui il mito é bivalente, cioé attaccato dalla coscienza che cerca di distruggerlo. Il "selvaggio", la campagna, sono visti sotto una luce di negativitá: sono la solitudine, la sogneria irresponsabile, lo sfrenato ed egoistico individualismo. Il desiderio di Stefano di Concia é la negazione della caritá verso Giannino, verso l'anarchico, verso Elena. É la sua condanna. Al termine del confino, Stefano porterá con sé il suo carcere. Le pagine del diario anteriori al romanzo

confermano l'ansia di Pavese di superare i suoi miti, di liquidare il passato per ritrovare nell'umana solidarietá una piú cordiale ed equilibrata esperienza di dolori e di gioie.

> "Solo la caritá é rispettabile. Cristo e Dostojevskij" (26.1.38)

> "Non puoi costruire un amore totalitario: costruisci una bontá totalitaria." (16.2.38)

Libero Bigiaretti, in Mondo Operaio, ha rilevato "un'assonanza di dati esteriori"[6] con il Cristo si é fermato ad Eboli di Carlo Levi. Effettivamente una certa rassomiglianza esiste fra i due libri, nel senso del magico e dell'irrazionale che in Levi si esprimono con la strega, i "monachicchi" ecc. In Levi peró si avverte l'attitudine quasi giornalistica, da inchiesta sociale. Deve squarciare il velo della magia, per arrivare a capire la realtá umana del contadino lucano. Ed é ovvio che la magia non resiste all'occhio scanzonato del viaggiatore Levi. Concia invece si pone su tutt'altro piano. É creatura di Pavese, non tanto del Sud, appartiene a lui stesso. Egli l'ha proiettata dal fondo del suo inconscio e la contempla come suo mito perenne come suo "autotipo".

Con il CARCERE Pavese si é staccato dagli uomini e cose del Piemonte. Ora, per uno scrittore cosí sensibile al richiamo della sua terra, la parentesi deve essere assolutamente chiusa. Alla data 18 Novembre 1939

leggiamo nel diario un'annotazione assai indicativa per l'evoluzione narrativa di Pavese.

> Non ti piace Merimée preprio per quelle doti che ne fanno un artista squisito. Senti che é un uomo che ignora ogni serietá d'ambiente, che ripugna a impegnarsi, che tagliuzza quadri multicolori in una posticcia societá di accatto. Muta gli ambienti come i vestiti. Non sa vivere un dramma dell'uomo nel suo ambiente.

É necessario dunque per Pavese rispettare il suo limite interno, il Piemonte. Esso é riserva etica contro la gratuita squisitezza degli ambienti inventati e non vissuti. Con PAESE TUOI, Pavese ritorna alla collina piemontese.

Berto, un meccanico torinese, segue il suo compagno di carcere Talino, sulle Langhe. Lí potrá trovare lavoro alla trebbiatrice. Va s malincuore perché sospetta che quel "goffo" campagnolo di cui sente superiore, covi qualche disegno segreto.

Arrivato al paese, Berto scopre la campagna e ne é turbato. É l'odore di fieno, le colline a forma di mammella, é la famiglia di Talino. Seduce Gisella, dalla quale é attratto da un sentimento di vaga solidarietá, per un desiderio di rivincita su "quella gente". Ma Talino cova una passione incestuosa per la sorella; il giorno della trebbiatura Gisella porge il secchio dell'acqua al meccanico, respingendo il fratello. Questo "fa due occhi da bestia e dando indietro un salto, le pianta il tridente nel collo."[7] I sussulti di Gisella morente sono scanditi dal rumore della trebbiatrice, come in un orgiastico rito contadino.

Gli avvenimenti sono narrati parzialmente da Berto, con la tecnica

del monologo interiore. Con questo il racconto corre nitido e serrato all'epilogo sanguinoso.

Berto é schietto e fondamentalmente buono, malgrado gli atteggiamenti da bullo. Talino invece é tarato, "fa il male perché é una bestia". Cittá e campagna sono ancora antinomici. Solo che questa schematizzazione é forzata e nuoce al romanzo. Talino é piú che altro un caso patologico e non puó servire da esempio. Pavese nel momento stesso che offre l'esemplaritá di Berto, la cittá, presta al suo monologare rapimenti lirici per la campagna. L'ambivalenza dell'atteggiamento di Berto esprime quella di Pavese che é tutto teso alla cittá, ma tradisce per la campagna un amore struggente.

La costruzione simbolica che Pavese va sperimentando da tempo, si serve di immagini ed epiteti ricorrenti che legano i vari personaggi e situazioni tra di loro in uno schema superiore di significato che va al di lá della casualitá naturalistica. Si veda il motivo di Gisella "fatta di frutta". Esso é introdotto fin dall'arrivo di Berto in paese:

> chiedo a Talino se non aveva delle mele e lui ci porta in una stanza dove ce n'era un pavimento, tutte rosse e arrugginite che parevano lei. 8

La sera dell'appuntamento con Gisella, la passione di Berto é espressa dalla stessa immagine delle mele:

> Quella sera non veniva piú notte, e la vecchia mi trova nella stanza delle mele. Io le dico che mangio una mela di sua figlia, se é permesso, per lavarmi la bocca. 9

La sua disperazione alla morte di Gisella é costruito sullo stesso motivo:

> Vado da me nella stanza delle mele di Gisella, e prendo le piú belle, e mordo dentro come un matto. Stasera, pensavo, me ne riempio le tasche. 10

Lo stesso intreccio di immagini si svolge in contrappunto, ad esprimere la sessualitá delle colline, viste come mammelle, e la voglia amorosa di Berto e Gisella:

> ....nella stalla, quando mungeva, avevo preso anch'io la poppa e le sue dita, e tirando insieme s'era versato un pó di latte.-Sta bravo-mi aveva detto lei nell'orecchio ridendo. 11

L'allegoria delle colline-mammelle, la sento un pó troppo scoperta e dá fastidio. Nell'ambito della dianoia sarebbe stato piú efficace descrivere le rotonditá allusive, come fa E. M. Forster per le Malabar Hills in Passage to India, dove si instaura lo stesso rapporto tra le forme lisce, quasi umane e carnose del paesaggio e il soffio di sessualitá della protagonista.

Di rimbalzo da LAVORARE STANCA e il CARCERE, ritorna l'"autotipo" della capra. La notte di prodigio passata da Berto sulla collina culminante nell'apparizione della capra nera e un tantino sulfurea, definisce ancora di piú la costruzione simbolica che presiede a tutta l'opera di Pavese.

Simbolismo che, sia detto per inciso, un critico fascista, nel suo livore antisemita, imputa all'accettazione da parte di Pavese di canoni letterari ebraici. Ecco quello che scrive nel 1941, Pietro Pellicano.

> Stralciare dal libro dei (sic) Paesi tuoi tutto ció che di stupido e di falso contiene é impossibile.

> Questo stil nuovo, patrocinato dall'editore Einaudi, é di origine ebraica; precisamente deriva da Steinbeck. 12

Curiosamente Pavese arriva alla stessa formulazione, ma certo non per motivi politici:

> Il realismo in arte, é greco.
> L'allegorismo é ebraico.
> (29.9.46)

A parte queste considerazioni troppo generalizzatrici di Pavese, é opportuno qui, dato che si é fatto il nome di Steinbeck, riporsi il problema delle sperienze americane di Pavese.

La sua scoperta piú importante a questo riguardo é che gli scrittori Americani sono grandi provinciali e che "senza i suoi provinciali una letteratura non ha nerbo". Tale convinzione determina il suo esclusivo attaccamento alla regione piemontese.

Nel saggio "Middle West e Piemonte" si legge:

> Si pensi a quel che é stato nella letteratura italiana la scoperta delle regioni che é proceduta parallel a alla ricerca dell'unitá nazionale...E ci pensino specialmente i miei contemporanei del Piemonte, dove piú forte si sente ancora il fermento di questa aspirazione e piú lontana ne é la realizzazione, sviati come siamo ora dietro a troppa specializzazione dialettale. Noi, piemontesi, pensiamoci, nel nome dei quali, con l'Alfieri, é pur cominciata storicamente questa rinascita... 13

Il regionalismo porta con sé la ricerca di un linguaggio nuovo. Esempi gli vengono da Whitman, Twain, O. Henry e Anderson sopratutto.

> Lo stile di Anderson! Non il dialetto crudo ancora troppo locale...ma una nuova intramatura dell'inglese, tutta fatta d'idiotismi americani, di uno stile che non é piú dialetto, ma linguaggio, ripensato, ricreato, poesia. 14

Nel gioco, un pó vano, della ricerca della "fonte" americana piú influente, si fanno vari nomi. A Cecchi PAESI TUOI ricordano Steinbeck, mentre Pavese stesso, rispondendo a un'inchiesta, riconosce di essere in debito "per il tempo, per il ritmo del narrare" a Cain.

Non si possono trascurare questi due nomi. Per me l'influenza maggiore é quella di Faulkner. Anzitutto per l'importanza narrativa del ritorno, ritorno fisico e della memoria, che é basilare in Faulkner (come ne L'Orso per esempio). Poi per il modo di evocare la realtá del passato e sovrapponerla come una parentesi, concentricamente.

Per il contenuto, Il Borgo di Faulkner presenta molti motivi pavesiani. C'é la storia degli Snopes, incendiari e morbosi, che sotto l'apparente ignoranza, celano una fradda e maligna determinazione. (Come Talino che si porta dietro Berto perché teme la vendetta di un altro contadino cui ha bruciato una capanna). Ratliff che viaggia in macchine da cucire, é un pó Berto, il cittadino, che motteggia i campagnoli, ma che alla fine é anche lui vittima della scaltrazza piú antica di quella gente. Ci sono i contadini disperati che muoiono lavorando la terra, i cicli delle stagioni e le influenze lunari.

Corrado in La Casa in collina é senza dubbio uno dei personaggi piú importanti di Pavese. Il Romanzo é in buona parte autobiografico perché Pavese, come Corrado, non si uní ai partigiani durante la Resistenza, anche se sentí una certa responsabilitá si seguire la loro causa. La decisione di Corrado di non partecipare a cose a lui estranee, rispecchia

la scelta deliberata e cosciente di Pavese: la solitudine. Corrado infatti osserva ad un certo punto che ognuno deve scegliere una direttiva di azione, anche se la direttiva riguarda un non agire in assoluto.

Corrado cerca una realtá che non puó trovare nel mondo assurdo della guerra, un mondo di caos e di morte. Invece si ritira nei ricordi della fanciullezza e nella comunione con la natura. Ció che teme é che gli eventi non gli permetteranno di restare fuori della guerra. Quando rivede Cate per la prima volta dopo alcuni anni e sa che ha avuto un figlio, che puó essere suo, la sua maggiore preoccupazione é che il ritrovato contatto con il mondo puó distruggere il suo mondo interiore fatto di Natura e di ricordi infantili.

Ma il mondo e la guerra sono reali. Corrado non puó sfuggirli ignorandoli. Sa che la situazione peggiorerá, che ognuno sará coinvolto prima della fine.

Il rapporto di Corrado con Dino é un tentativo di rivivere il suo passato attraverso le esperienze comuni ricordate dal compagno. (Come Anguilla e Nuto in La Luna e i Falò). É anche un tentativo di venire a contatto, su un piano comune, con il prossimo. Tutti e due i tentativi falliscono peró. Corrado é respinto nella sua solitudine, soffre dell'arresto dei suoi amici, ma non puó accettare le responsabilitá sociali e morali per cui essi stanno lottando.

Nel tentativo di sfuggire alla realtá orribile del sangue che é versato tutt'intorno a lui? Corrado é anche tentato dal pensiero di

Dio, il "compagno che non fallisce".

> Pregare, entrare in chiesa, pensai, é vivere un istante di pace, rinascere in un mondo senza sangue. 15

Ma quando Corrado assiste al trucidamento di un camion di Repubblichini da parte dei Partigiani, il loro sangue diventa la realtá che trascende l'illusione. Ritorna al luogo dell'infanzia e trova che la guerra esiste dappertutto, che non c'é scampo.

> ....Mi accorgo che ho vissuto un solo lungo isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a nascondersi entra dentro un cespuglio e ci sta bene, guarda il cielo da sotto le foglie, e si dimentica di uscire mai piú. 16

É cosí che la guerra l'ha trovato. Una guerra che ha rifatto meditare gli uomini sul comune destino umano della morte. Corrado non puó rompere il suo isolamento, perché l'isolamento é se stesso, il suo modo di essere. Non puó identificarsi con le lotte politiche e sociali. Ma ció che scopre alla fine del libro é una identificazione di se stesso con le scene di guerra cui ha assistito. Si accorge che la guerra é diventata una guerra civile, il sangue é il sangue degli uomini fratelli. Esso deve diventare parte di noi stessi, egli pensa, uno non puó dimenticarlo facilmente.

Corrado mitizza il sangue, gli da o trova in esso un valore fuori del tempo. Il sangue non riguarda un evento attuale, ma risveglia in lui il senso del destino umano. É lo stesso sangue simbolo del destino e del genere umano che ritroviamo nei DIALOGHI CON LEUCÓ e in PAESI TUOI.

> Io non credo che la guerra possa finire. Ora che ho visto cos'é la guerra civile, so che tutti, se un giorno finisse,

> dovrebbero chiedersi: -E dei cadaveri che facciamo? Perché sono morti?- Io non saprei rispondere. Non adesso, almeno. Né mi pare che gli altri lo sappiano. Forse lo sanno unicamente i morti, e soltanto per loro la guerra é finita davvero. 17

La CASA IN COLLINA é il secondo e ultimo romanzo di Pavese che possiamo chiamare politico. Ma piú che politico nel senso che lo é UOMINI E NO di Vittorini (come lo é senz'altro IL COMPAGNO) é la storia di una crescente consapevolezza del mito, e attraverso il mito, del destino comune degli uomini. Poiché Corrado, é un intellettuale, é molto piú conscio delle implicazioni metafisiche degli eventi che influiscono sulla sua vita. Egli vive in un certo rapporto con il mondo esterno, ma puó solo gravitare in se stesso. Il suo identificarsi con il sangue, e per estensione con la guerra, deve essere simbolico e dipendere da una visione atemporale, perché la temporalitá del mondo esterno fa diventare assurdo ogni evento. Mediante il mito del sangue Corrado trova un contatto con la realtá che all'inizio del romanzo gli era sfuggita.

Nel 1949, in poco piú di un mese di lavoro febbrile, Pavese porta a termine la stesura di TRA DONNE SOLE. Opta decisamente per la "campagna". Lo sospinge a tale scelta quell'istintivo meccanismo di difesa che giá gli aveva fatto pensare all'irrazionale possibilitá di ridurre gli uomini alla immutabilitá delle stagioni e della natura. Ma il ritorno all "campagna" é impossibile, perché la terra ritrovata non é piú quella di un tempo. La "campagna" é morta per sempre insieme al passato. Non resta che la "torbida atroce pullulante selva umana."

Il personaggio Clelia, la protagonista di FRA DONNE SOLE, é costruito sulle premesse del mito. Pavese giustappone passato e presente per dimostrare come il presente, la Clelia della pelliccia, é il risultato di desideri e ambizioni infantili. Essa dice:

> Quand'ero bambina invidiavo le donne come Momina Mariella e le altre. 18

Altre volte piccoli gesti introducono tutta una prospettiva psicologica che accumuna le due Clelie:

> Gisella si lagnava di non poter nemmeno andare al cinema ed io allora le dicevo di venirci lo stesso. 19

> Quel pomeriggio che avevo fissato in faccia un soldato che usciva di lá (dal bordello) con l'aria scura. 20

Questi gesti spiegano il temperamento insofferente e smaliziato della Clelia attuale.

La tragedia sopravviene quando ció che abbiamo desiderato nei nostri sogni giovanili, si rivela, una volta realizzato, falso e corrotto. A mano a mano che Clelia s'addentra nel mondo tanto invidiato dell'alta societá si accorge del grottesco e della miseria di esso. In definitiva, sembrerebbe che non c'é altro scampo che nel ritorno, inteso come "principium individuationis".

Clelia, come Anguilla di LA LUNA E I FALÓ ritorna a casa dopo un'esistenza passata a elevarsi socialmente; ha una posizione, é agiata, é salita in alto e ora ritorna dov'era bambina a godersi l'ammirazione di quella piccola gente.

> E c'ero riuscita, tornavo, e le facce, la piccola gente

> erano tutti scomparsi...che restava, come Gisella, non le importava piú di noi, né di allora. Maurizio dice sempre che le cose si ottengono, ma quando non servono piú. 21

Questa disillusione di un pathos terribile é la punizione per chi si stacca dal suo mondo. Il distacco significa rinunciare alla simbiosi con esso, per Pavese la forma piú naturale d'sistenza, perché cosí fu all'inizio del mondo. La vita promordiale era collettiva: uomo e tribú erano interdipendenti, l'individuo attuava le sue forme di vita attraverso la tribú. Non solo allora ma anche adesso l'uomo deve mantenersi in tale rapporto perché ogni tratto individuale é riflesso della psiche collettiva (inconscio collettivo). É solo nell'identitá con esso che l'individuo puó arrivare a una giustificazione di se stesso. Questo é il significato della frase di Pavese: "Giustificare se stesso significa celebrare un rito." Cioé ogni moto psicologico personale deve ripetersi ritualmente, secondo l'archetipo.

Al ritorno al luogo di nascita si ha sempre l'illusione di trovare le cose immutate, di potersi identificare di nuovo con esso: "Arrivai a Torino sotto l'ultima neve di Gennaio, come succede ai saltimbanchi e ai venditori di torrone. Mi ricordai ch'era carnevale vedendo sotto i portici le bancarelle, i becchi incandescenti dell'acetilene...."[22] Questo basta a dare all'arrivo un carattere fuori del tempo, cioé la dimensione mitica. Torino é la Torino di sempre. Clelia é la partecipe di un ritorno ciclico, rituale, quello antichissimo del Carnevale.

FRA DONNE SOLE é la rappresentazione del mondo italiano del secondo dopoguerra. Sullo sfondo di una rovina materiale, quella dei bombardamenti, Pavese descrive la rovina morale della societá borghese. Entriamo in ambienti semi-intellettuali, fra moda e snobismo, amorali. Qui Clelia, una borghese arrivata, é in una posizione ambigua: di attrazione e allo stesso tempo di ripulsa. Certe perversioni offendono la sua sanezza morale: "il sangue mi bollí" "il sangue cominció a bollirmi".

Anche in questo romanzo c'é ben chiara la polemica sociale. Di fronte al lavoro, allo sgobbare per farsi una posizione, i ricchi nati sono immorali: "Parola che preferisco vestire le puttane. Quelle almeno sanno cos'é lavorare." Clelia non riesce mai a giustificare l'ozio della borghesia; nella dolce vita di Torino si presta al gioco dei veglioni e delle gite, ma ogni tanto giudica severamente i suoi amici: "Hanno avuto servitori, balie, domestici. Hanno avuto villeggiature, favori. Bella forza. Chi di loro avrebbe saputo dal niente, da un cortile che é un buco, arrivare fino a questo veglione?"

Quando l'autore introduce Becuccio, la sua simpatia per il mondo operaio si fa piú marcata. Becuccio é un comunista. Ma si puó parlare di un attivismo comunista nell'opera di Pavese? Piú che un vero Marxista, Pavese era un intellettuale comunista. Il suo comunismo fu un tentativo di salvezza personale, certo non una fede sentita; un atteggiamento che aveva un movente particolare che era quello, molto eterodosso, di poter comunicare con la collettivitá e uscire dal suo isolamento, il tutto

molto decadente e borghese. Una collettivitá era poi necessaria per Pavese: adottata la teoria del mito, l'artista Pavese deve saper cogliere e interpretare nell'individuo il rapporto con l'inconscio collettivo e il proletariato, perché piú vicino alla natura, era lo schema piú rivelatore dell'inconscio collettivo.

I personaggi di Pavese non trovano mai una risposta alla loro solitudine nell'azione politica. Comunismo e socialismo sono la speranza, ma per Pavese ció non bastava. Il comunismo crea una dialettica oggettiva e crede che l'uomo puó con il progresso materiale superare la sua miseria, la sua povertá ecc. Ció puó essere vero, ma rimane la questione se l'uomo possa trovare nel comunismo o un altro sistema politico la felicitá, cioé se possa superare il suo destino, che é eterno e immutabile. Pavese visse in un mondo soggettivo la cui validitá é negata dal Comunismo. Per questo il destino non esiste se non come condizione materiale. Per Pavese il destino era al centro della visione di se stesso. Come si vede le due posizioni sono incompatibili e per questo Pavese ruppe con il Partito o per lo meno se ne allontanó. Anche per un'altra ragione Pavese non poteva identificarsi appieno con la causa Marxista. Il Marxismo, come concezione filosofica é un prodotto dello storicismo. La realtá attuale ha una validitá intrinseca e autonoma. Il loro essere si esaurisce tutto al presente-l'azione politica é uno sforzo di cambiare lo stato attuale delle cose. La loro concezione del tempo é lineare-una linea retta, il progresso, unisce il momento attuale con la futura era di perfezione

sociale, nella quale, come in un secondo Eden, gli uomini vivranno liberi dalla pressione della Storia. Ma Pavese nella sua ossessione ontologica, nella sua nostalgia per l'"essere" non é teso in avanti, ma all'indietro, al passato che contiene le radici dell'esistenza. La sua concezione del tempo é all'opposto di quella storicistica. Gli eventi non sono concatenati e non si spiegano l'uno con l'altro: piuttosto il presente si ricollega al passato, la realtá attuale non é che una ripetizione dell'archetipo. Tutto nel mondo é una ripetizione ciclica di esso e attraverso la ripetizione il fluire del tempo é annullato; la vita diventa un eterno presente ció che fú sará.

La critica sociale di FRA DONNE SOLE si riconnette a quella del filone letterario-cinematografico attuale. É analoga alla protesta sociale de La Dolce Vita di Fellini. Anche lí due mondi sono messi a contrasto per svelare il vizio del mondo borghese. Il protagonista, proveniente dal mondo sano della provincia é immesso in certi ambienti dove la sua presenza ne definisce i lati negativi.

A pensarci bene il romanzo e il film procedono sulla stessa falsariga: esposizione minuziosa del marcio esistente in un certo strato sociale, dove il protagonista rimane invischiato parzialmento. La macchina da presa di Pavese presenta carrellate su carrellate: entra dentro i salotti, le ville, porta sullo schermo, se cosí si puó dire, tutti gli aspetti della vita borghese. E tutte le scene raccolte e i fatti vanno poi a giustificare, a dare un senso al suicidio di Rosetta.

I personaggi del romanzo sono cinematografici. Si muovono e agiscono attraverso dei primi piani. Pavese insiste nel presentarci velocemente l'espressione del viso dei personaggi parlanti. "La faccia di Rosetta era tranquilla, dura." "Con l'aria imbronciata" "Mi guardó con quel sorriso scontento" "Mi guardava stringendo gli occhi nel fumo". Questa tecnica ha la sua giustificazione nell'idea di Pavese che la vita é tutto teatro. Loris dice: "Mi piace anzi questa fantasia della realtá, per cui le situazioni dell'arte perdono quota e diventano vita". Gli avvenimenti del romanzo, la vita, ricalcano la trama della commedia: che non si recita mai perché i personaggi giá la vivono: la loro vita é recita e ognuno ha la sua parte. Loris recita a fare il pittore, la Nene la ragazza intellettuale spregiudicata, Mariella la ragazza di buona famiglia, colta, Momina la cinica spavalda. Il lato comune é il cinismo che copre l'insicurezza di se stessi: giocano ad essere gli "Enfants terribles" di Sartre. Hanno il desiderio di violare la norma, di toccare il limite. Non sanno chi sono, cosa vogliono, né che cosa debbano volere. Sono innervositi da una mancanza d'ideali in una societá tradizionalmente seria e fattiva.

Sotto questo aspetto rassomigliano a quelli di Scott Fitzgerald. Clelia potrebbe essere il Great Gatsby che giudica dall'alto, severamente e in fondo detesta, la generazione perduta (lost generation) ormai prima dell'impulso vitale del pionierismo americano.

Le tre ragazze del romanzo svolgono il problema esistenziale di Pavese.

Tutti e tre i personaggi sono lui stesso, il suo dramma.

Momina é la non-vita, l'angoscia esistenziale moderna. É significativo che la vita venga presentata sin dall'inizio come negazione da questo personaggio che é il piú statico di tutti: ció é nella natura dei tempi: oggi la vita é, per definizione, assurda. Da questa premessa ognuno deve trovare la propria soluzione. Momina nel teatro di Pavese é la versione moderna dell'antico Momus greco-latino, la maschera (tipo fisso) della derisione, che volge tutto al ridicolo. Essa sta lí a sottolineare che non vale la pena di vivere: "Vivere é una cosa tanto sciocca che ci si attacca persino alla scocchezza di essere nati" "Tu l'accetti la vita?" "É tutto quanto che non ha senso" "Non c'é niente che valga la pena."

Ai suoi lati, strette da una amicizia particolare con lei sono Clelia e Rosetta. La prima é ormai matura, sana moralmente e vitale. É la risposta alle negazione di Momina. É un sí alla vita.

É Pavese con le sue ambizioni di successo e la compiacenza di se stesso per averlo raggiunto. É il Pavese smaliziato dagli anni che non si lascia influenzare dal cinismo di Momina, dalla nausea della vita. Quando l'oppressione é troppo forte, Clelia sa ritrovare la sua vera natura tornando alle origini, che sono la sua forza. Questo é il significato della sua vventura con Becuccio, il "selvaggio". Becuccio é l'uomo che ha mantenuto un rapporto piú diretto con la natura e piú vicino all'archetipo, e il piú giustificabile, quello che ha maggior senso. Sta a significare che l'autenticitá del vivere cessa con

l'allontanarsi dalla natura. La cittá é l'antinatura. Lí le persone crescono civilizzate, raffinate, ma corrotte e stupide. Sono viziate e commettono assurditá in nome dell'intelligenza. Becuccio é un istintivo e perció non commette errori: le sue azioni e i suoi pensieri sono adeguati alla circostanza; c'é armonia tra lui e le cose e ha piena coscienza di sé. Questa dicotomia campagna-cittá é una conseguenza del mito e uno dei temi fondamentali di Pavese. In essa i personaggi antitetici si coloriscono a vicenda e Pavese ne alterna le parti in una specie di contrappunto.

I personaggi della cittá vivono in uno smarrimento totale perché non sono piú a contatto dell'elemento selvaggio. A contatto con il mare e la collina non li capiscono. Durante la gita in riviera Momina disprezza il mare "Sembra una fogna, non il mare". Tutta la gita si solge al chiuso della villa o nella sala da ballo.

L'amore in cittá é corrotto, sporco: é un atto meccanico e bestiale dopo il quale l'uomo e la donna ricadono nel proprio isolamento: una merce che si scambia in pochi istanti per necessitá fisiologiche.

É contaminato dall'angoscia dell'isolamento e dal bisogno di comunicazione: il ragionamento che ci si fa su gli toglie ogni spontaneitá. Momina dice: "Non ci sarebbero piú momenti di veritá. Piú nessuno sarebbe costretto a uscire dalla sua tana e mostrarsi brutto e porco com'é. Come faresti a conoscere gli uomini?"

L'avventura amorosa di Clelia con Becuccio é invece sana perché

istintiva. Anche se Clelia non lo confessa, Becuccio la possiede non solo fisicamente: essa é soggiogata da lui e lo richiama alla memoria come simbolo di virilitá, ogni volta che deve assistere agli snobismi delle sul amiche "Chissa cosa avrebbe detto Becuccio di queste matte."

Dopo il fallimento del ritorno al mondo giovanile, nel crescere della disillusione e della nausea di un mondo vanamente agognato, Becuccio é quello che salva Clelia, aiutandola a tener saldi certi valori tradizionali della vita: il lavoro, la semplicitá la spontaneitá.

Mariella é l'opposto di Clelia. Su lei il veleno di Momina fa presa e ne distrugge la consistenza: di tutto il gruppo lei é la piú inerme, la piú giovane, di fronte alla vita e perció soccombe.

La relazione Momina-Rosetta é come una spirale morbosa. Momina nel suo atteggiamento negativo di fronte alla vita, mira a colpire gli altri nelle loro convinzioni, deve distruggere: per questo come un vampiro succhia la vita da Rosetta e c'immette il suo cinismo: entra in lei, ne possiede i sensi e la ragione, la fa vittima della sua lussuria e risponde per lei nei ragionamenti; con un sadismo calcolato scava nell'animo di Rosetta e la getta nella disperazione.

Gli altri sono immuni verso Momina perché prendono quello che lei dice come una posa, un recitare il proprio personaggio. Mariella e Clelia rimproverano a Momina di esagerare nel suo pessimismo della vita.

Rosetta invece la prende sul serio: "É l'unica che faccia sul serio". Non ha difesa perché é senza maschera: la vita non l'ha maturata.

e datole una difesa. In questo senso Rosetta é l'anti-self di Pavese: la parte che egli lasciava scoperta alla vita: la sua parte immatura, non cresciuta fuori dell'adolescenza. Il lungo flirt di Rosetta con Momina é il flirt di Pavese con la morte, che si legge fin dalle prime pagine del suo diario.

E come Clelia non riesce a salvare Rosetta, cosí la parte piú immatura di Pavese ha alla fine il sopravvento: é significativo il fatto che Pavese scelse per suicidarsi lo stesso albergo dove aveva ambientato il suicidio di Rosetta: anche per lui, dice David Lajolo, fu un gatto a tradirlo, come egli sembra avesse voluto predire nella scena finale del romanzo e nella poesia Solo i gatti sapranno:

I gatti lo sapranno
viso di primavera
e la pioggia leggera
l'alba color giacinto
che dilania il cuore
di chi piú non ti spera
sono il triste sorriso
che sorridi da sola.
Ci saranno altri giorni
altre voci e risvegli
Soffriremo nell'alba
viso di Primavera. 23

E cosí il libro é lui stesso, senza dubbio il piú autobiografico. Qui Pavese ha raccontato il suo mito. Tramite storie inventate, cioé lasciando tutte le possibilitá alla immaginazione dell'arte egli ha detto la sua storia, la sua veritá.

LA LUNA E I FALÓ é l'ultimo romanzo di Pavese, quello che riassume tutte le sue esperienze di vita e d'arte, per sottoporle al bilancio della

maturitá (Ripeness is all).

Anguilla, un trovatello delle Langhe che ha fatto fortuna in America, ritorna al paese in cui é cresciuto.

> Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni si equivalgono, ma é per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di piú che un comune giro di stagioni. 24

Qui il motivo del ritorno ha giá un tono di stanchezza e di delusione. Il reduce é pessimista sul destino dell'uomo che é sempre quello, ovunque (tutte le carni si equivalgono).

Il romanzo precede sull'intreccio di realtá e memoria. Anguilla rivive le sue esperienze americane (il lavoro in California, la notte passata nel deserto ai confini del Messico). La mobilitá della prospettiva, ora presente ora passato, risponde all'esigenza intima del protagonista. La prima rievocazione dell'America nasce dalla gioia dell'essere tornato da un paese di gente sradicata, barbara, nonostante il progresso meccanico:

> Non era un paese che uno potesse rassegnarsi, posare la testa e dire. Per male che mi vada, mi conoscete. Per male che vada, lasciatemi vivere. 25

L'America é in un certo senso anche la mitica "cittá" pavesiana, la selva dei rapporti umani, il mondo.

La successiva evocazione dell'America é piuttosto motivata dal bisogno di alleviare il disinganno incipiente. Infatti anche sulle colline esiste un senso di angoscia, uno non puó posare il capo e

rassegnarsi. Nuto non é piú lo spensierato scavezzacollo d'un tempo; ora l'invade l'inquietudine della giustizia sociale, é sempre a parlare di morti e dannati. Anguilla é riluttante ad accettare il presente di Nuto. S'illude che sulle colline il tempo non passa e cerca di rivivere la sua infanzia attraverso il colloquio con Cinto, che é un pó se stesso. Ma la realtá interviene sempre a spoetizzare l'infanzia. Sono i cada veri che affiorano tra le vigne, l'odio politico, la rivelazione della fine tragica delle padoncine della Mora. Il protagonista ritrova e perde incessantemente la collina. Dopo una serie di dialoghi rivelatori con Nuto, la disillusione del reduce si fa lamento.

> Pareva un destino. Certe volte mi chiedevo perché, di tanta gente viva, non restassimo adesso che io e Nuto, proprio noi...Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna...ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano piú. Quel che restava era come unapiazza l'indomani della fiera, una vigna dopo la vendemmia, il tornar solo in trattoria quando qualcuno ti ha piantato....Non sapevo che crescere vuol dire andarsene, invecchiare, veder morire, ritrovare la Mora com'era adesso. 26

Il lamento si scioglie in rievocazione elegiaca dei tempi della Mora. Sono le pagine piú riposanti del romanzo e le piú compatte, interrotte appena da ritorni al presente; Cinto, Valino e da un ricordo dell'America che viene a porsi dentro al ricordo dell'infanzia.

Rivediamo la fattoria della Mora e l'avvicendarsi dei lavori agresti, feste e fiere sul ritmo delle stagioni. Le padroncine della Mora, Irene, Silvia e Santa sono di sapore un pó ottocentesco e certamente molto

gozzaniano. Silvia che impara ad andare in bicicletta mentre il figlio del capostazione le regge il sellino, Irene che suona il piano con le sue esile e bianche mani e sospira insieme a Silvia alla ringhiera, le feste del Nido cui partecipavano "belle donne, ufficiali, deputati, tutti in carrozza a tiro a due", si ricollegano a quel malincolico senso del passato elegante, giá presente in TRA DONNE SOLE, nella descrizione della vecchia Torino e del vecchio Piemonte. Si veda il salotto della Signora Clementina, il suo nastro di velluto intorno al collo, il suo discorrere di "una certa carrozza di Mirafiori..." L'epilogo del romanzo é tragico su ambedue le dimensioni, del presente e del passato. Quanto al primo sappiamo che il Valino, spinto da un accesso di follia, incendia casa, famiglia e bestiame e si distrugge. Ma sappiamo anche della fine tragica delle ragazze della Mora. Irene fará un matrimonio infelice e sfiorirá:

> Sembrava quelle freddoline che vengono nei prati dopo la vendemmia o l'erba che continua a vivere sotto una pietra. 27

Silvia, cosí piena di vita, é colta da una morte improvvisa e pietosa:

> Non disse niente a nessuno...Tornó con gli occhi cerchiati e con la faccia di una morta. Si mise a letto e lo riempí di sangue. Morí senza dire una parola né al prete né agli altri, chiamava soltanto-Papá-a voce bassa. 28

Santina finisce fucilata dai Partigiani e il suo corpo é dato alle fiamme. Di lei non resterá che un pó di cenere, come il residuo di un faló o la traccia di un rito sacrificale.

I faló ritornano continuamente nel romanzo. I contadini li accendono

per svegliare la terra o per annunciare feste paesane. La casa del Valino e il corpo di Santina sono distrutti da un faló.

I faló e gli influssi prodigiosi della luna sono l'ultimo mito di Pavese. Sono il simbolo del destino che pesa indifferentemente sulle ragazze della Mora, su Valino, sui poveri e sui ricchi, sugli uomini e sulla stessa terra. E non vale fuga o ritorno, non c'é distinzione tra cittá o campagna. Tnat'é vero che Anguilla ripartirá. Di fronte all'eterno, l' "andare" e il "venire" degli uomini non ha valore. Le stagioni della natura, le stagioni umane si ripetono incessantemente, uguali.

In un centinaio di pagine Pavese ha ripercorso le tappe del suo cammino per arrivare di nuovo alla soluzione proposta da TRA DONNE SOLE. Al di lá di una dolorosa dedizione alla vita, della sofferenza e della caritá, al di lá della cittadella dell'arte, il punto di arrivo é la maturitá, cioé coscienza e accettazione del proprio destino. La morte volontaria allora non ne é che la realizzazione.

Sarebbe un errore imperdonabile se si considerasse Pavese e la sua opera come un'apologia della morte. Non si possono fare considerazioni di morale comune sul suo suicidio, perché Pavese nel suo "isolamento che basta a se stesso", non accetta le regole della societá. Dentro il circolo chiuso della sua esistenza, il suicidio é un fatto personale, in ultima analisi coerente. Non si puó rimproverare a Pavese di essersi

isolato per motivi egoistici e di convenienza. L'insegnamento spirituale maggiore che deriva da Pavese é nel suo lottare contro la morte, la sua dedizione alla vita. In ció egli é molto piú costruttivo ed esemplare di tanti scrittori contemporanei.

Tutta la letteratura europea di questo secolo, infatti, batte sulla nota della morte. In James Joyce (BUBLINERS), Thomas Mann (DEATH IN VENICE), T. S. Eliot (WASTELAND), Virginia Woolf, la morte é sempre presente. Sulla morte scrive con accuratezza che il secreto dell'Europa moderna é che non ama piú la vita. Erich Auerback in MIMESIS conclude scoraggiato la sua rassegna di capolavori letterari da Omero a Virginia Woolf:

> There is often something confusing, something lazy about them, something hostile to the reality which they represent. We not infrequently find a turning away from the practical will to live, or delight in portraying it under its most brutal forms. 29

Questa generazione di artisti desistette dalla volontá di vivere e ricorse alla volontá di creare. L'arte apparve come la suprema consolazione, lo scampo alla pressione della morte. Non fu solo una scelta tra l'"Ars longa" e la "Vita brevis"; la vita oltre che breve era insopportabile, priva di vitalitá, irreale; l'arte l'unica strada verso una realtá vitale. Anche Pavese alla pressione dell' "inquieta angosciosa", risponse con il passare alla cittadella dell'arte. Ma non vi si rinchiuse completamente. La sua volontá accanita di vivere, lo sforzo della riconciliazione fino all'ultimo, i suoi quindici anni di fallimenti hanno oggi un'importanza

eccezionale; oggi che una seconda generazione di artisti, Moravia, Camus, Silone tendono alla scoperta del prossimo e del mondo e predicano la compassione come mezzo per riconciliarsi con la vita. Pavese quindi é un insegnamento di vita. Si colloca a metá camino tra quelli che per "something lazy about them" rinunciano e quelli che hanno trasceso il senso del "nulla" con la fratellanza della sofferenza. Che purtroppo Pavese era escluso da qualsiasi possibilitá di fratellanza.

NOTE

1. Cesare Pavese, "Ieri e Oggi" in Letteratura Americana e altri saggi (ed. Einaudi), 1959, p. 195.

2. Ibid., p. 248.

3. Cesare Pavese, Carcere (Romanzi I, ed. Einaudi), 1961, p. 10.

4. Ibid., p. 14.

5. Ibid., p. 30.

6. Libero Bigiaretti, in "Mondo Operaio", Roma 27.1.1949.

7. Cesare Pavese, Paesi Tuoi, (Romanzi I ed., cit.), p. 169.

8. Ibid., p. 124.

9. Ibid., p. 132.

10. Ibid., p. 182.

11. Ibid., p. 160.

12. Pietro Pellicano, in "Vita Italiana", Roma ott., 1941.

13. Cesare Pavese, "Middle West e Piemonte" in Letteratura Americana e altri saggi, ed. cit., p. 34.

14. Ibid., p. 42.

15. Cesare Pavese, La casa in collina, (Romanzi II, ed. Einaudi), 1961, p. 47.

16. Ibid., p. 120.

17. Ibid., p. 131.

18. Cesare Pavese, Tra donne sole, (Romanzi II, ed., cit.), p. 284.

19. Ibid., p. 274.

20. Ibid., p. 274.

21. Ibid., p. 303.

22. Ibid., p. 265.

23. Cesare Pavese, Poesie edite e inedite, (ed. Einaudi), 1962, p. 188.

24. Cesare Pavese, La luna e i falò, (ed. Einaudi), 1960, p. 9.

25. Ibid., p. 50.

26. Ibid., p. 78.

27. Ibid., p. 120.

28. Ibid., p. 135.

29. Erich Auerback, Mimesis, (ed. Double Day Anchor Book), New York, 1957, p. 487.

BIBLIOGRAFIA

Auden, W. H. "Psychology and Art", The Arts Today, (ed. Geoffrey Grigson London), 1935.

Auerback, Erich. Mimesis, (ed. Doubleday Anchor Books, New York).

Baird, James. Ishmael, (ed. Harper and Brothers, New York), 1960.

Bodkin, Maud. Archetypal patterns in poetry, (ed. Vintage Books, New York), 1961.

Campbell, Joseph. The Hero with a thousand faces, (ed. Meridian Books, New York), 1949.

Campbell, Joseph. The Masks of God, (ed. Viking Press, New York), 1959.

Cassirer, Ernst. Language and Myth, tr. by Susanne K. Langer, (ed. Dover, New York).

Chase, Richard. Quest for Myth, (ed. Louisiana State University Press, Baton Rouge), 1945.

Collingwood, R. G. The Philosophy of Benedetto Croce, (ed. MacMillan, New York), 1913.

Croce, Benedetto. Breaviario d'estetica, (ed. Laterza, Bari), 1958.

Croce, Benedetto. The Philosophy of Giambattista Vico, tr. by R. G. Collingwood, (ed. MacMillan, New York), 1913.

Fernandez, Domonique. Il Romanzo Italiano e la crisi della coscienza Europea, (ed. Lerici, Milano), 1960.

Freud, Sigmund. Totem and Taboo, (ed. Vintage Books, New York).

Jung, C. G. Modern Man in search of a Soul, (ed. Harvest Books, New York), 1933.

Jung, C. G. "Conscious, Unconscious and Individuation", Collected Works, (ed. Read, Fordham, Adler, Pauthean Books, New York), 1953.

Jung, C. G. Contributions to Analytical Psychology, (ed. Routledge and Kegan Paul, London), 1928.

Lajolo, Davide. Il Vizio Assurdo, (ed. Einaudi), 1960.

Lawrence, D. H. Psychoanalysis and the Unconscious, (ed. Compass Books, New York), 1960.

Mollia, Franco. Cesare Pavese, (ed. Rabellato, Padova), 1960.

Montaigne, Michel de. Essais, (ed. Societe Les Belles Lettres, Paris), 1947.

Pavese, Cesare. Il Mestiere di Vivere, (ed. Einaudi), 1960.

Pavese, Cesare. Poesie edite e inedite, (ed. Ainaudi), 1962.

Pavese, Cesare. La Letteratura Americana e altri saggi, (ed. Einaudi), 1959.

Pavese, Cesare. Romanzi I, (ed. Einaudi, Torino), 1961, Il Carcere, Paesi tuoi, La Bella Estate, La Spiaggia, Il Compagno.

Pavese, Cesare. Romanzi II, (ed. Einaudi, Torino), 1961, La Casa in collina, Il Diavolo sulle colline, Tra donne sole, La Luna e i Falò.

Pavese, Cesare. Racconti, (ed. Einaudi, Torino), 1960, (Include Notte di Festa e Feria d'Agosto).

Pavese, Cesare. Dialoghi con Leucó, (ed. Einaudi, Torino), 1947.

Pavese, Cesare. Verrá la morte e avrá i tuoi occhi, (ed. Einaudi, Torino), 1951, (Comprende anche La Terra e la Morte).

Rank, Otto. Art and Artist, tr. by C. F. Atkinson, (ed. Alfred A. Knobb, Inc., New York), 1943.

Rebay, Luciano. Le origini della poesia di Giuseppe Ungaretti, (ed. Storia e Letteratura, Roma), 1962.

Ungaretti, Giuseppe. "Un Grido e Paesaggi", Poesie, (ed. Mondadori, Milano), 1957.

Vico, Giambattista. Scienza Nuova, (ed. R. Ricciardi, Milano), 1953.