



DALLA «SECONDA VOLTA» ALL' «ULTIMA BATTUTA» CESARE PAVESE E LA CRISI DELLA PRESENZA

ANDREA DE FALCO – *University of Reading*

Il saggio analizza il tema della crisi della presenza nell'opera di Cesare Pavese. Principale riferimento è *Il mondo magico* (1948) di Ernesto de Martino, primo volume della "Collana viola" Einaudi curata dallo stesso antropologo e da Pavese. Ampliando il campo dello storicismo crociano, de Martino considera l'uomo come presenza nella storia e ne analizza lo scorporamento in seguito a eventi critici. Da simili premesse muove la riflessione pavesiana che, attraverso la mediazione di Freud, si configura come una clinica del dolore. La destorificazione del dato esistenziale si riverbera, come in de Martino, nella ricorsività degli elementi mitico-simbolici ma si distingue per il rimando al «motivo tragico», ineluttabilmente connesso con il sacrificio. Ne risulta, alla luce del rapporto endiadico tra vita e scrittura che anima *Il mestiere di vivere*, un legame tra il sacrificio dell'uomo e quello dello scrittore, la cui attività è paragonata a «una ferita sempre aperta» destinata a prosciugarlo.

This contribution analyses the theme of the crisis of presence in Cesare Pavese's work. The main reference is Ernesto de Martino's *Il mondo magico* (1948), the first volume of the Einaudi serie "Collana viola" edited by the anthropologist and Pavese himself. By expanding the field of Croce's historicism, de Martino considers man as a presence in history and analyses cases of discouragement following critical events. Pavese's reflection moves from these premises and, through Freud's mediation, appears as a clinic of sorrow. The dehistoricization of the existence reverberates, as in de Martino, in the recursion of the mythical-symbolic elements but is distinguished by the reference to the «tragic motif», ineluctably linked to the theme of the sacrifice. The result is, by effect of the hendiadys between life and writing which animates *Il Mestiere di Vivere*, a connection between the sacrifice of the man and the sacrifice of the writer, whose activity is compared to «an always open wound» destined to drain him.

I LA CRISI DELLA PRESENZA TRA ANTROPOLOGIA E LETTERATURA

L'interesse di Pavese per l'etnologia precede l'esperienza editoriale della Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici Einaudi, come emerge dalle note disseminate nel *Mestiere di Vivere*. Quest'attenzione, infatti, appare in primo luogo connessa alla sua attività da scrittore e, in particolare, alla sistemazione teorica del discorso sul mito, che trova largo impiego nella produzione pavesiana. L'etnologia, pertanto, svolge un duplice ruolo in queste «investigazioni», agendo come fonte di situazioni narrative e, soprattutto, come comprova scientifica «dell'esistenza effettiva di una realtà simbolica, della caratteristica particolarmente significativa di certi luoghi e di certe azioni».¹

In tale contesto, assume un particolare rilievo la figura dell'antropologo Ernesto de Martino, curatore, insieme a Pavese, della "Collana Viola", ribattezzata così per via della sua veste editoriale, e autore de *Il mondo magico*, primo volume della serie. La collaborazione tra i due intellettuali appare ca-

¹ ANTONINO MUSUMECI, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Longo, Ravenna 1980 p. 77.

ratterizzata da numerose frizioni, come nel caso dell'accusa di «irrazionalismo» formulata da de Martino nei confronti di Pavese, ma è proprio nel contatto tra due personalità e due posizioni diverse che trae linfa vitale la Collana Viola, al punto da rimanere, dopo la morte dello scrittore piemontese, inesorabilmente «acefala».²

La riflessione di Pavese, attento lettore di de Martino, va acquisendo una progressiva autonomia che risulta evidente dal confronto con le teorie dell'antropologo elaborate ne *Il mondo magico* e messe alla prova in *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. A ciò si aggiunge lo scontro costante, nell'attività editoriale, tra l'interesse scientifico che anima il lavoro di de Martino e l'intenzione di Pavese di iniziare un pubblico sempre più vasto ai testi cardine della storia delle religioni, dell'etnologia e della psicologia.

Proprio i testi di psicologia, come documentano le pagine del *Mestiere di vivere*, costituiscono una tappa fondamentale nella formazione pavesiana, a cominciare dalla lettura di Sigmund Freud. Infatti, portando avanti la riflessione sul dolore, cuore pulsante del suo diario, Pavese fa riferimento all'ultima fase del pensiero del padre della psicanalisi, in particolar modo alle teorie avanzate a partire dal 1920:

A sentire Freud (*Essais de Psychanalyse*) tutto il pensiero nasce dall'istinto della morte: è uno sforzo per legare i moti fuggitivi, dionisiaci, libidinosi della vita, in uno schema che contenti il narcisismo dell'io. L'io tende alla regressione verso la quiete, a bastare a se stesso, nella sua immobilità e assenza di desideri.

È una verità che si apprezza quando si soffre e si cerca di analizzare, capire, fissare la propria crisi e in definitiva ucciderla.³

L'autoconservazione va di pari passo con la pulsione di morte: il principio di piacere, pur essendo attivo, è subordinato a un istinto assimilabile a una sorta di *cupio dissolvi*. L'aspetto della regressione sottolineato da Pavese si identifica come una spinta centripeta verso l'Io, al fine di annullare ogni movimento verso l'esterno. In Freud tale tema trova una più ampia trattazione, con il riferimento a uno stato ancestrale anelato dall'uomo:

Se la meta della vita fosse uno stato mai raggiunto prima, essa sarebbe in contrasto con il carattere conservatore delle pulsioni; viceversa questa meta deve essere uno stato antico, uno stato di partenza da cui l'essere vivente si è a un certo momento allontanato e verso il quale lotta per ritornare, attraverso i contorti sentieri della sua evoluzione.⁴

² LUISA MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 621.

³ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY, Einaudi, Torino 2000 p. 209.

⁴ SIGMUND FREUD, *Al di là del principio di piacere*, Bruno Mondadori, Milano 1995, p. 92.

Nel brano preso in esame è possibile ravvisare un punto di contatto con il tema della seconda volta a cui Pavese dedica numerose riflessioni. In questo caso l'elemento già noto coincide con uno stato ancestrale anelato dall'uomo, restio ad esporsi alla novità. Al termine del saggio, Freud traccia un bilancio e, nonostante le prospettive ancora aperte, la definizione che dà del principio di piacere risulta particolarmente interessante:

E in effetti ora ci sembra che il principio del piacere sia al servizio delle pulsioni di morte. È pur vero che esso controlla gli stimoli provenienti dall'esterno, che rappresentano un pericolo per tutte e due le pulsioni; ma è contro l'aumento degli stimoli interni che esso sta particolarmente in guardia perché tali stimoli renderebbero più arduo il compito dell'esistenza. Tutto ciò, a sua volta, solleva un nugolo di altri problemi che, oggi come oggi, sono destinati a restare senza risposta.⁵

Il proliferare di questi stimoli interni mina l'equilibrio e «il senso dell'unità della propria persona»⁶ di fronte alla «durata tediosa, esasperante, infinita del tempo-dolore».⁷ Questa percezione storica di sé determina l'incapacità di «stabilire un rapporto equilibrato con la durata temporale», a cui segue una percezione «esasperata»⁸ del tempo che scorre.

Il discorso, a questo punto, non può prescindere dall'analisi dei rapporti tra il singolo e la realtà esterna, che in Pavese viene avvertita prima come estranea, poi come ostile:

Il bambino che passava la giornata e la sera tra gli uomini e donne, sapendo vagamente, non credendo che quella fosse la realtà, soffrendo insomma che ci fosse il sesso: non annunciava l'uomo che passa tra uomini e donne, sapendo, credendo che questa è la sola realtà, soffrendo atrocemente della sua mutilazione? Questo senso che il cuore si stacchi e sprofondi, questa vertigine che mi squarcia e annienta il petto, nemmeno alla delusione d'aprile l'avevo provata.

M'era riservato (come il topo, ragazzo!) di lasciarsi formare quella cicatrice e poi (un soffio e una carezza, un sospiro), l'hanno riaperta e straziata, e aggiunto il nuovo male.

Né delusione né gelosia m'avevano mai dato questa vertigine del sangue.⁹

La regressione infantile evidenzia un'estraneità rispetto alla realtà, rimarcata dalla percezione della propria impotenza. Quest'ultima viene come soma-

⁵ Ivi, p. 133.

⁶ MICHELA RUSI, *Il tempo-dolore. Per una fenomenologia della percezione temporale in Cesare Pavese*, Francisci, Abano Terme 1985, p. 75.

⁷ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 208.

⁸ MICHELA RUSI, *Il tempo-dolore. Per una fenomenologia della percezione temporale in Cesare Pavese*, cit., p. 76.

⁹ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 67.

tizzata nell'immagine della cicatrice, segno tangibile di una ferita che viene ora riaperta e gravata di nuovo dolore. Un'interessante chiave di lettura si può trovare nell'analisi di de Martino che, trattando della crisi della presenza, considera proprio l'influsso dei fattori esterni come una matrice della crisi:

Il dispiegarsi delle forze naturali ciecameente distruttive, la morte fisica della persona cara, le malattie mortali, le fasi dello sviluppo sessuale, la fame insaziata senza prospettiva, racchiudono – in date circostanze – l'esperienza acuta del conflitto fra la perentorietà di un «dover fare qualche cosa» e il funesto patire del «non c'è nulla da fare», da intendersi non già come rassegnazione morale (nel qual caso sarebbe una forza) ma come crollo esistenziale.¹⁰

L'elemento naturale sovrasta l'uomo e, negando alla sua esistenza un fine, lo costringe a un'inerte insofferenza che lo precipita in un vuoto. Ma una tale, se non addirittura peggiore, situazione può essere indotta anche dall'incontro-scontro con i propri simili:

Anche determinate esperienze della vita associata, nella misura in cui riproducono il modello naturale della forza spietata che schiaccia, aprono il varco alla possibilità della crisi: si pensi al rapporto dello schiavo rispetto al padrone, o del prigioniero rispetto al nemico che dispone della sua vita, o anche a determinate esperienze-limite di sentirsi travolto da forze economiche o politiche operanti senza e contro di noi con la stessa estraneità e inesorabilità delle forze cieche della natura. In punti nodali o momenti critici come questi si annida la possibilità della crisi radicale e può manifestarsi quella funesta miseria esistenziale per cui ciò che passa ci trascina nel nulla ancor prima che la morte fisica ci raggiunga: ed è quella miseria una catastrofe molto maggiore di questa morte.¹¹

La situazione descritta da de Martino è ben lontana dalla «desolatezza tonificante»¹² che il patire un'ingiustizia comporta né può essere assimilata alla dialettica positiva del servo-padrone, della quale conserva solo la prima fase, ovvero la paura della morte. L'antropologo fa riferimento a una condizione di crisi intesa nel suo più proprio senso etimologico: un vuoto, in questo caso esistenziale, che, in quanto tale, induce a un annichilimento dalle terrificanti prospettive per il soggetto che lo patisce.

Con una simile situazione critica come sfondo, la conclusione di Pavese, espressa per mezzo di una efficace formula aforistica, è che «c'è un solo piacere quello di essere vivi, tutto il resto è miseria»¹³. Pertanto, se vivere è *ex-sistere*, cioè staccarsi dalla staticità del permanere in direzione di un continuo di-

¹⁰ ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 21.

¹¹ Ivi, pp. 21-22.

¹² CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 36.

¹³ Ivi, p. 321.

venire, l'analisi deve necessariamente volgersi a considerare il tema della presenza. È l'*esserci* che de Martino, riprendendo per certi versi il *dasein* heideggeriano, pone alla base del concetto di crisi della presenza. Tale discorso, nella riflessione dell'antropologo, muove dalla premessa dell'*ethos* crociano, scisso tra i due poli del fare e del non-fare. E proprio nel non-fare, nell'incapacità di partecipare alla storia, si può ravvisare la causa dello smarrimento dell'individuo:

Ora questo *ethos* coincide con la presenza come volontà di esserci in una storia umana, come potenza di trascendimento e di oggettivazione. È infatti norma costitutiva della presenza l'impossibilità di restar immediatamente immersa, senza lume di orizzonte formale, nella semplice polarità del piacere e del dolore e nel gioco delle reazioni e dei riflessi corrispondenti: se vi si immerge, dilegua come presenza.¹⁴

De Martino, nelle stesse pagine, formula delle osservazioni concernenti il distacco tra l'uomo e la natura, indotto dalla mancata conciliazione tra l'esserci e il vivere, che si esplicita nei termini di un «distacco».¹⁵

La crisi della presenza nasce, allora, come conseguenza del cortocircuito che si crea per mezzo dell'uomo tra natura e cultura, laddove quest'ultima trae il proprio fondamento dall'esserci. La stessa presenza, ritornando nel discorso di Pavese intorno al mito, si caratterizza per un intimo contrasto con la natura. Trattando dell'importanza dei miti in rapporto ai *Dialoghi con Leucò*, l'autore giunge alla conclusione che la loro funzione rispecchi uno stato conaturato al genere umano. A tutto ciò che è ineffabile, infatti, gli uomini tentano di porre un argine, annullandone il carattere dispersivo e confinandolo tra il già noto. «Noi abbiamo orrore di tutto ciò che è incompuesto, eteroclitico, accidentale», scrive Pavese, «e cerchiamo – anche materialmente – di limitarci, di darci una cornice, d'insistere su una conclusa presenza».¹⁶

L'immagine della cornice ricorda quella evocata a proposito degli effetti del dolore: un «filo spinato»¹⁷ che delimita e circoscrive le aree che evocano l'angoscia. E proprio l'angoscia, stando all'elaborazione demartiniana, costituisce l'ultimo approdo della crisi della presenza. Se è vero, inoltre, che «dalla esperienza critica non decisa la presenza può emergere vulnerata», gli effetti di questo squarcio sono destinati a non essere mai ricuciti. Per questo motivo «la presenza malata si manifesta allora come presenza apparente, che sta nel presente in modo inautentico, poiché vi patisce il ritorno mascherato e inoscibibile di un identico passato in cui è rimasta impigliata».¹⁸

La dimensione cronologica della presenza malata è aleatoria e anacronistica. Non riuscendo a sostenere il peso di un passato che la schiaccia, patisce il confino in un'angusta dimensione, quella del presente, che ne limita l'agire.

¹⁴ ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 17.

¹⁵ Ivi, p. 20.

¹⁶ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 309.

¹⁷ Ivi, p. 108.

¹⁸ ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, cit., p. 26.

L'incapacità di imprimere gli effetti della propria azione, dunque, si risolve in una vana proiezione, nel passato o nel futuro, che porta la presenza a disperdersi. La presenza malata si scopre incapace di godere persino dei fugaci sprazzi di felicità che il presente concede, stretta com'è nella morsa del ricordo, dunque del passato, e persa nella prefigurazione del futuro:

La mia felicità sarebbe perfetta, se non fosse la fuggente angoscia di frugarne il segreto per ritrovarla domani e sempre. Ma forse confondo: la mia felicità sta in quest'angoscia. E ancora una volta mi ritorna la speranza che forse domani basterà il ricordo.¹⁹

L'azione, quasi archeologica, di scavare nel passato per condizionare il futuro appare di notevole interesse. Il ricordo della felicità e la speranza che la memoria possa bastare a se stessa sono legati da un filo che, lungi dal segnare il cammino, precipita il soggetto in un vertiginoso dileguo. L'azione dell'uomo deve rassegnarsi, qualora produca degli effetti, a vederli svanire in un tempo esiguo:

Perché la gloria venga gradita devono resuscitare morti, ringiovanire vecchi, tornare lontani. Noi l'abbiamo sognata in un piccolo ambiente, tra facce familiari che per noi erano il mondo e vorremmo vedere, ora che siamo cresciuti, il riflesso delle nostre imprese e parole in quell'ambiente, su quelle facce. Sono sparite, sono disperse, sono morte. Non torneranno mai più. E allora cerchiamo intorno disperati, cerchiamo di rifare l'ambiente, il piccolo mondo che c'ignorava ma voleva bene e doveva essere stupefatto di noi. Ma non c'è più.²⁰

Nella cornice di Santo Stefano Belbo, Pavese si interroga sul valore effimero della gloria e sottolinea come il destino inesorabile delle azioni di un uomo coincida, nell'ambito di una comunità umana, con la dispersione. L'ipotesi, poi, di ricreare un ambiente familiare è ancor più fallace e, nel momento stesso in cui viene avanzata, getta il singolo in una condizione di disperazione. Il dileguarsi dell'effetto delle azioni equivale allora al dileguarsi della presenza che le compie.

Tale scarto tra gli esseri umani e il mondo esterno, tra le loro aspirazioni e le effettive prospettive di azione che gli si presentano, trova largo spazio nell'opera pavese. È il caso, ad esempio, della poesia *Gente che non capisce*, in cui si racconta di Gella, una ragazza costretta a fare la spola tra la campagna, dove vive e vuole vivere, e la città, luogo in cui lavora. Gella prova un misto di solitudine e di invidia al pensiero che i suoi familiari possano esperire quella dimensione mitico-rurale, che esercita su di lei un «richiamo di stampo atavico e irrazionale»,²¹ senza patire lo stigma sociale cui lei andrebbe incontro:

¹⁹ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 62.

²⁰ Ivi, p. 363.

²¹ BART VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven University Press-Franco Cesati Editore, Leuven-Firenze 2001, p. 42.

Anche Gella vorrebbe restarsene sola, nei prati,
 ma raggiungere i più solitari, e magari nei boschi.
 E aspettare la sera e sporcarsi nell'erba
 e magari nel fango e mai più ritornare in città.
 Non far nulla, perché non c'è nulla che serva a nessuno.
 Come fanno le capre strappare soltanto le foglie più verdi
 e impregnarsi i capelli, sudati e bruciati,
 di rugiada notturna. Indurirsi le carni
 e annerirle e strapparsi le vesti, così che in città
 non la vogliono più. Gella è stufa di andare e venire
 e sorride al pensiero di entrare in città
 sfigurata e scomposta. Finché le colline e le vigne
 non saranno scomparse, e potrà passeggiare
 per i viali, dov'erano i prati, le sere, ridendo,
 Gella avrà queste voglie, guardando dal treno.²²

Il desiderio vagheggiato da Gella «di confondersi con la natura brutta e selvaggia», in «rivolta» contro «le norme di comportamento cittadine»,²³ assume una dimensione circolare: partendo dall'evocazione dei prati, vengono presentate diverse situazioni che descrivono una sempre maggiore immedesimazione con la natura, fin quando, dopo aver esibito i segni di tale metamorfosi in città, la ragazza ritorna con la mente a passeggiare nei prati. L'immagine dei prati acquista maggior pregnanza dalla prima alla seconda occorrenza ma perde la sua possibilità di attuazione nell'ultimo verso, palesando il proprio carattere di visione indotta dal treno.

Nel romanzo *Tra donne sole*, invece, Clelia è animata dall'intenzione di lasciarsi alle spalle il mondo contadino e operaio per entrare nell'alta società. Il mondo in cui si ritrova a vivere, a dispetto delle sue attese, pullula di persone vanesie e spregevoli che le rendono ostica l'integrazione. In Clelia, come si legge anche nel diario, è presente l'esigenza di mostrare il conflitto tra le aspettative, in particolare i desideri infantili, e la realtà, con tutte le disillusioni che essa comporta:

Scoperto oggi che *Tra donne sole* è un gran romanzo. Che l'esperienza dello sprofondamento nel mondo finito e tragico della haute è larga e congruente e si salda con i ricordi wistful di Clelia. Partita alla ricerca di un mondo infantile (wistful) che non c'è più, trova la grottesca e banale tragedia di queste donne, di questa Torino, di questi sogni realizzati. Scoperta di sé, della vanità del suo solido mondo. Che si salva come destino («tutto ciò che volevo l'ho ottenuto».)²⁴

La vicenda di Clelia è un nugolo di ambizioni fallaci ma la sua salvezza sta in un atteggiamento che fonde isolamento ed equilibrio. La delusione della giovane nel constatare che non potrà raccogliere ammirazione per la propria

²² CESARE PAVESE, *Le poesie*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Einaudi, Torino 1998, pp. 34-35.

²³ BART VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto», cit., p. 57.

²⁴ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 368.

impresa riecheggia le già citate parole che Pavese annota sul suo diario l'8 febbraio 1949, quando si interroga sull'aleatorietà della fama, che implica l'esigenza di ricreare «il piccolo mondo che c'ignorava ma voleva bene e doveva essere stupefatto di noi» ma che «non c'è più»:²⁵

M'ero detta tante volte in quegli anni [...] che lo scopo della mia vita era proprio di riuscire, di diventare qualcuna, per tornare un giorno in quelle viuzze dov'ero stata bambina e godermi il calore, lo stupore, l'ammirazione di quei visi familiari, di quella piccola gente. E c'ero riuscita, tornavo; e le facce la piccola gente eran tutti scomparsi.²⁶

Il rapporto con l'ambiente natale è alla base dell'insoddisfazione di Clelia che, nonostante il proprio successo professionale, non otterrà mai una riconciliazione con il mondo che si è lasciata alle spalle. Una sorte ben peggiore, invece, è riservata a Rosetta, altro personaggio femminile del romanzo, che, dopo un primo tentativo fallito, riesce nel proposito di suicidarsi. Da questi esempi si ricava come in Pavese l'impossibilità di una «integration» degeneri in una «even greater isolation» che conduce «to disgust and eventually suicide»,²⁷ come nei casi di Gella e Clelia, da un lato, e, dall'altro, di Rosetta.

2 IL MITO E LA POESIA COME FORME DI ORGANIZZAZIONE DELL'IRRAZIONALE

L'angosciosa destorificazione cui va incontro la presenza in crisi rappresenta solo il primo polo di una tensione che conosce un secondo momento, connotato in senso positivo:

L'altro polo è costituito dal momento del riscatto della presenza che vuole esserci nel mondo. Per questa resistenza della presenza che vuole esserci, il crollo della presenza diventa un rischio appreso in un'angoscia caratteristica: e per il configurarsi di questo rischio la presenza si apre al compito del suo riscatto attraverso la creazione di forme culturali definite.²⁸

²⁵ Ivi, p. 363.

²⁶ ID., *Tutti i romanzi*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino 2000, pp. 710-711.

²⁷ GIAN PAOLO BIASIN, *The Smile of the Gods. A Thematic Study of Cesare Pavese's Works*, Cornell University Press, Ithaca 1968 p. 9.

²⁸ ERNESTO DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, p. 74.

Una prima forma culturale può essere identificata nel mito²⁹ e nell'idea a esso connessa che «tutto è ripetizione, ripercorso, ritorno» e che «anche la prima è una seconda volta».³⁰ Gli «eventi insostituibili» che costituiscono la vita, scrive Pavese, «perché accaduti una volta per tutte e sovrastanti alle leggi del mondo sublunare, valgono come moduli supremi della realtà, come suo contenuto, significato e midollo, e tutte le vicende quotidiane acquistano senso e valore in quanto ne sono la ripetizione o il riflesso».³¹ L'effetto dell'azione mitopoietica è dunque la creazione di universali simbolici dal «carattere unico ed assoluto».³² Il mito si pone allora come un elemento al contempo fondante e ordinatore, inquadrando la realtà presente in chiave di una dimensione pregressa che, però, non si caratterizza per una funzione di *auctoritas*. Il passato, infatti, subisce una costante rifunzionalizzazione del proprio valore simbolico, riempiendosi di «sempre nuovi significati» che, sedimentandosi e stratificandosi, ne accrescono il «significato supertemporale».³³ Dal punto di vista letterario, ciò implica il superamento dei moduli consueti del «metodo narrativo», in favore di un uso del «metodo mitico», teorizzato da Thomas Stearns Eliot in un articolo pubblicato nel 1923 sulle pagine della rivista «The Dial» e avente per argomento l'*Ulisse* di Joyce. Il mito, secondo Eliot, «è semplicemente un modo di controllare, ordinare, e dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e di anarchia che è la storia contemporanea».³⁴

Il rapporto tra tradizione e contemporaneità «non si fonda», nel metodo mitico, «su un principio di autorità ereditato dal passato: esso al contrario attende di essere costruito, e ricostruito, ogni volta».³⁵ I punti di consonanza con la teoria pavesiana del mito sono molteplici, come si può riscontrare dal confronto con la prefazione ai *Dialoghi con Leucò*, la cui prima stesura ha luogo proprio nel diario. L'idea che il mito costituisca, come in Eliot, un «midollo di realtà» (espressa anche nel saggio *Del mito, del simbolo e d'altro*) va di pari passo con l'impiego del metodo mitico per far fronte a una contemporaneità segnata dal disordine e dall'incompiutezza. La mitologia appare allora come lo strumento necessario per confrontarsi con la cultura

²⁹ Bart Van den Bossche affronta la polisemia del termine mito, individuando «tre significati di fondo». Il primo si identifica con quello di «un particolare tipo di racconto, le cui caratteristiche di base sono, oltre alla sua forma narrativa, il suo carattere tradizionale, il contenuto in un certo senso fondamentale [...], e la sua importante funzione sociale o culturale per la comunità in cui viene raccontato». La seconda definizione attiene alla dimensione paradigmatica, in cui le «caratteristiche semiotiche, cognitive o psichiche attribuite al mito-racconto e al suo funzionamento specifico» vengono impiegate in antinomie per spiegare lo sviluppo diacronico del pensiero umano (es. mito vs logos). Il terzo significato «indica una gamma svariata di connotazioni ed effetti di senso entrati anche nel linguaggio comune». In particolare, «oggetti o pratiche culturali possono esser definiti come mitici in virtù del loro particolare valore normativo» (cfr. BART VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto», cit., pp. 13-15).

³⁰ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 270.

³¹ ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1951, p. 301.

³² BART VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto», cit., p. 227.

³³ *Ibid.*

³⁴ THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere. 1904-1939*, a cura di ROBERTO SANESI, Bompiani, Milano 2001, p. 646.

³⁵ RICCARDO CAMPI, *Citare la tradizione. Flaubert, Eliot, Beckett*, Alinea, Firenze 2003, p. 33.

classica e, nella fattispecie, con quella greca, che costituisce per Pavese «l'archetipo storico, antropologico e sociale delle civiltà di ogni spazio e tempo da cui partire per ri-scoprire la coscienza dell'uomo moderno attraverso la riscrittura del mito ellenico»:³⁶

Potendo, si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta mitologia. Ma siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene – come a tutti i linguaggi – una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere. Quando riportiamo un nome proprio, un gesto, un prodigio mitico, diciamo/esprimiamo in mezza riga, in poche sillabe, una cosa sintetica e comprensiva, un midollo di realtà che vivifica e nutre tutto un organismo di passione, di stato umano, tutto un complesso concettuale. Se poi questo nome, questo gesto e prodigio ci è familiare fin dall'infanzia, dalla scuola – tanto meglio. L'inquietudine è più vera e tagliente quando sommuove una materia consueta. Qui ci siamo accontentati di servirci di miti ellenici data la perdonabile voga popolare di questi miti, la loro immediata e tradizionale accettabilità. Noi abbiamo orrore di tutto ciò che è incomposto, eteroclitico, accidentale, e cerchiamo – anche materialmente – di limitarci, di darci una cornice, d'insistere su una conclusa presenza.³⁷

Ricorrere al mito significa attingere a un sostrato già noto ma non per questo rassicurante. L'«inquietudine» che Pavese menziona si annida nel consueto e corrisponde specularmente alla definizione che Freud dà del perturbante come «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»,³⁸ Insistere su una conclusa presenza, pertanto, si configura come un modo di fronteggiare la dispersione attraverso il rimando a una forma culturale universalmente accettata a partire una dimensione temporale già nota, benché non direttamente esperita.

Ne *Il diavolo sulle colline*, secondo romanzo della trilogia *La bella estate*, rubricata, in un quadro sinottico tracciato nel diario, sotto la categoria di «realtà simbolica»,³⁹ la scoperta della dimensione ancestrale si verifica attraverso una discesa ctonia nella natura selvaggia. Particolarmente significative sono alcune battute, vere e proprie formulazioni delle teorie di Pavese, affidate dall'autore al giovane Pieretto che, come il narratore-protagonista di alcuni componimenti di *Lavorare Stanca*, «coglie nella realtà significati nascosti». ⁴⁰ Il tema del sangue, elemento fondamentale per decodificare il significato del selvaggio, emerge con tutta la sua carica scandalosa, in aperta dissonanza con

³⁶ ALBERTO COMPARINI, *Il mestiere di leggere i Greci*, in *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, a cura di ELEONORA CAVALLINI, d.u.press, Bologna 2014, p. 63.

³⁷ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 308-309.

³⁸ SIGMUND FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 270.

³⁹ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 378.

⁴⁰ BART VAN DEN BOSSCHE, «Un vivaio di simboli»: dialogare con il mito greco, in *La "Musa nascosta"*, cit., p. 150.

le convenzioni vigenti, impersonate da Carlotta: «Pieretto si mise a parlare del sangue. Disse che il gusto dell'intatto e del selvaggio era gusto di spargere il sangue. - Si fa all'amore per ferire, per spargere sangue, - spiegò».⁴¹

Le battute affidate a Pieretto riecheggiano alcuni motivi di una concezione propria del mondo magico che viene così descritta da Ernesto de Martino:

La rappresentazione del coito come atto «forte», che libera pericolose energie da cui bisogna garantirsi, la forza generativa come forza magica da padroneggiare, da potenziare e da liberare [...] e infine il coito come rito magico di fecondità rappresentano forme più o meno mediate di liberazione e di riscatto da un rischio di dissoluzione della presenza a cui la intensa tempesta emozionale della sessualità dà un particolare rilievo. D'altra parte, la fissazione della forza personale in questa o quella parte del corpo costituisce di per sé una pedagogia della presenza, toglie l'esserci dal suo stato di dispersione o di diffusività illimitata, e apre il passo a una centralizzazione e subordinazione unitaria.⁴²

Attraverso lo spargimento di sangue, dunque, la presenza afferma la propria forza in opposizione al rischio di disperdersi. La presenza del sangue nella dimensione naturale è, come nel diario, strettamente legata al tema del selvaggio che, nella riflessione di Pavese, appare sì accomunato alla natura ma se ne distanzia per il suo caratterizzarsi come violenta superstizione. L'esame di alcuni brani del diario contribuisce a far chiarezza su questo punto:

La natura ritorna selvaggia quando vi accade il proibito: sangue o sesso. Parrebbe un'illusione suggerita dall'idea che ti fai delle culture primitive — riti sessuali o immaginari. Donde si vede che selvaggio non è il naturale ma il violentemente superstizioso. Il naturale è impassibile. Che uno cada da un fico in una vigna e giaccia a terra nel suo stesso sangue non ti pare selvaggio come se costui fosse stato accoltellato, o sacrificato. Superstizioso è chiunque cede alla passione bruta.⁴³

Il sangue versato non attiene di per sé alla sfera del selvaggio ma lo diviene soltanto alla luce dell'umano sentire: quando la natura si esplica in tutta la sua brutalità e viene avvertita come un rito in atto, si riscontra il superstizioso. La coincidenza tra ciò che è selvaggio e ciò che è superstizioso si rinviene laddove gli eventi tragici vengono avvertiti come inaccettabili da un punto di vista morale:

Cadere dal fico e giacere nel sangue (13 luglio II) non è selvaggio in quanto evento, ma diviene tale se veduto come legge della vita. Che il sangue sgorgi, in un modo o nell'altro, a torrenti sulla terra, che naturalmente le bestie si divorino, e che il caduto non abbia diritti da

⁴¹ CESARE PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 593.

⁴² ERNESTO DE MARTINO, *Il mondo magico*, cit., p. 117.

⁴³ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 284-285.

invocare, questo è selvaggio perché il nostro sentimento naturale condanna la natura che nella sua impassibilità sembra celebrare un rito – essere lei superstiziosa.

Superstizione è ogni teodicea insufficiente. Quando una giustificazione di Dio è superata, diventa superstizione. Il giusto, finché giusto, è naturale.⁴⁴

I flutti di sangue che si riversano sulla terra in una maniera non casuale implicano un'aperta condanna della natura, osservata nel suo essere impassibilmente superstiziosa. Il ricorrere di dolore e morte è sì naturale nell'economia della vita ma si presenta agli uomini attraverso una manifesta inconoscibilità. Superstiziosa è anche ogni fallace teodicea, che non riesce a conciliare il problema del male con la giustificazione di Dio. Una spiegazione, a maggior ragione se religiosa, che non riesce a essere onnicomprensiva si rivela inesorabilmente nel suo carattere di superstizione, mentre solo il caso, nella sua semplicità, è naturale. Ogni teodicea, infatti, ha alla base un tentativo di superare la casualità, riconducendo una successione di eventi a un sistema preordinato. Ciò vale tanto più se l'oggetto di analisi è il dolore umano: l'uomo si rifiuta di soffrire senza fornire una giustificazione al proprio dolore e dà voce a questa esigenza per colmare il vuoto lasciato dal silenzio della divinità:

La teodicea è un presupposto d'ordine con cui l'umanità anticipa il caso, e quindi è una formulazione più rarefatta ed astratta della perfezione del ciclo. Ma proprio la perfezione del ciclo è matrice di tragedia, poiché la beatitudine del tutto, che infinitamente si svolge nella circolarità del tempo, in ogni istante genera ciò che deve perire, e costringe a cadere tutto quanto essa produce. Proprio per questo quanto all'uomo accade è ritenuto destino, ma di questa destinalità all'individuo non è manifesto il nesso. L'abbandonarsi al destino non emancipa l'uomo dall'errore, poiché per quel tanto che l'uomo lo deve abbracciare lo deve anche volere e, in certo senso, decifrare. Ma nella cifra è il disguido e l'errore.⁴⁵

La cifra caratteristica delle divinità nella riflessione pavesiana è un «distacco» che si traduce in un'impassibile azione magico-razionale di osservazione-conoscenza; a ciò si contrappone la posizione degli uomini che, attraverso il dolore, nominano, dunque per traslato conoscono, e «risolvono in creazione».⁴⁶ Il conflitto tra superstizione e azione è fissato su due distinti poli cronologici, rispettivamente del passato e del presente. La superstizione, in quanto «regno del passato», è «essenzialmente retrospettiva» e, come tale, viene assimilata al «rimorso», che è conseguenza del male. Il carattere presente dell'«attività», pur qualificandosi come positivo, non risolve la contraddizione per la quale «l'esercizio della memoria», dalle *Rimembranze* leo-

⁴⁴ Ivi, p. 288.

⁴⁵ SALVATORE NATOLI, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 104.

⁴⁶ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 330.

pardiane in poi, risulta piacevole e dunque «un bene».47 È, nei fatti, la contraddizione che anima poesia: un'attività attinta dalla superstizione, che si esplica nel presente, pur facendo capo alla memoria e, di conseguenza, alla sfera del passato. L'esigenza conoscitiva insita nella poesia si lega, nell'ambito del discorso sul selvaggio, ad una storicizzazione che prende le mosse dagli studi etnologici. Pavese, analizzando a più riprese le proprie opere, riconosce che a una prima dicotomia città-campagna se ne oppone, nella successiva fase della sua produzione, una seconda, incentrata sul conflitto titanismo-olimpico. In particolar modo, l'opera poetica, già nelle poesie censurate (accluse a *Lavorare stanca* soltanto nell'edizione del 1943), assume un notevole rilievo per quanto riguarda il riferimento al tema del selvaggio. *Il dio-caprone*, poesia alla quale Pavese dovette tener molto se solo per essa arrivò ad insistere (senza successo) per includerla nell'edizione del '36, ben si presta a fungerne da esempio:

Al levar della luna le capre non stanno più chete,
 ma bisogna raccoglierle e spingerle a casa,
 altrimenti si drizza il caprone. Saltando nel prato
 sventra tutte le capre e scompare. Ragazze in calore
 dentro i boschi ci vengono sole, di notte,
 e il caprone, se belano stese nell'erba, le corre a trovare.
 Ma, che spunti la luna: si drizza e le sventra.
 E le cagne, che abbaiano sotto la luna,
 è perché hanno sentito il caprone che salta
 sulle cime dei colli e annusato l'odore del sangue.
 E le bestie si scuotano dentro le stalle.
 Solamente i cagnacci più forti dàn morsi alla corda
 e qualcuno si libera e corre a seguire il caprone,
 che li spruzza e ubriaca di un sangue più rosso del fuoco,
 e poi ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna.48

Le immagini impiegate da Pavese, apertamente desunte dal mondo dionisiaco, rendono con efficacia l'immagine di una natura selvaggia sulla quale si innesta un ambiente mitico, rievocato finanche nella metrica mediante l'adozione del verso narrativo. Il dio-caprone, che richiama alla mente Pan (Pavese annota nel diario che «Pane è rappresentato con testa e gambe di caprone»),49 è il protagonista di un concitato rituale che, attraverso un climax sanguinolento di «sequenze associative»,50 culmina con un pagano battesimo del sangue. La selva, luogo in cui si celebra il rito, è il regno di Pan, dio della natura intesa nella sua totalità: dall'idillico paesaggio agreste agli istinti più bassi che si dibattono in essa. Proprio per questa innata propensione all'emarginazione, Pan sconta una condizione di precarietà che gli preclude il raggiungimento della completezza e della stabilità: «[...] può rallegrare gli

47 Ivi, p. 289.

48 ID., *Le poesie*, cit., p. 68.

49 ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 292.

50 BART VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto», p. 40.

dei, ma non riesce mai a salire sull'Olimpo, si accoppia, ma non si sposa mai, fa musica, ma le Muse sono con Apollo».⁵¹

Nella strofa presa in considerazione, la natura ferina del dio-caprone trova il suo più pregnante riscontro nell'elemento del sangue, che convive nella sfera dell'olfatto e in quella del gusto. In questa dimensione di «sacro non cristiano», siamo in presenza «di un selvaggio che dilaga e pervade dei suoi simboli tutta la narrazione: forme, odori e movenze caprigni» che coesistono «in modo da istituire sorprendenti condensazioni».⁵²

La capra, personaggio ricorrente nell'opera di Pavese, si presenta come «animale eslege» nel suo primo romanzo, *Paesi tuoi*, in cui, manifestandosi a Berto, «sembra uscire direttamente dalle fila di un corteo bacchico, ancella lunare e ridente di una divinità sregolata come Dioniso».⁵³ Similmente, quasi a proporla l'ideale antefatto, ne *Il dio-caprone* Pavese descrive un rituale che culmina in una danza in cui i confini tra ciò che è antropomorfo e ciò che è bestiale appaiono più che mai labili, esplicitando il valore simbolico assunto dal sangue «nel momento in cui abbandona il corpo umano e bagna la terra».⁵⁴

Nel tema del sangue, dunque, si coagulano due aspetti: l'«ossessione archetipica» del «rapporto sacrale e rituale che Pavese trova illustrato da Frazer»⁵⁵ e il carattere di proibito di cui la poesia, in primis quella di Whitman, si fa portavoce. Proprio il poeta americano, oggetto della tesi di laurea di Pavese, incarna nella propria opera e nella propria stessa figura quella «poesia della scoperta» che tanta importanza assume nella *poesia del far poesia*. Whitman, che lo scrittore Amos Bronson Alcott chiamava «il dio Pan in persona», esprime appieno il carattere tragico dell'arte, nello «sforzo di affermare la superstizione – il selvaggio – il nefando – e dargli un nome, cioè conoscerlo, farlo innocuo».⁵⁶ La poesia *Native moments*, citata dallo stesso Pavese, è «un momento del consueto desiderio whitmaniano» di «fronteggiare una esperienza delle mille, e dimenticarsi, identificarsi in essa».⁵⁷ Il poeta si cala nelle più basse profondità della natura, partecipando appieno a un rituale attraverso cui non solo accoglierà in sé tutto ciò che non è moralmente accettato nel mondo esterno ma se ne farà addirittura araldo. Il poeta non è un semplice spettatore del rito ma è egli stesso un attante e, per tale ragione, la sua opera risente di questa sua caratteristica: «la poesia partecipa di ogni cosa proibita dalla coscienza – ebrezza, amore-passione, peccato – ma tutto riscat-

⁵¹ JAMES HILLMAN, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1977, pp. 54-55.

⁵² ANCO MARZIO MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, p. 92.

⁵³ LUCILLA LIJOI, *Parentele mostruose: la rete (in)ospitale di Talino e Polifemo*, in *La "Musa nascosta"*, cit., p. 135.

⁵⁴ MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese*, in *Cuadernos de Filología Italiana*, Volumen extraordinario, 2011, p. 56.

⁵⁵ Ivi, p. 57.

⁵⁶ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 291.

⁵⁷ ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 157.

ta con la sua esigenza contemplativa cioè conoscitiva».⁵⁸ Inoltre, la poesia, ed è qui la sostanziale marca di differenziazione rispetto al mito, «sa di inventare».⁵⁹

La poesia è, dunque, l'attività di un singolo che tenta di organizzare un contenuto irrazionale, la cui origine coincide con il dolore:

Il sangue è sempre versato irrazionalmente. Ogni cosa è un miracolo, ma nel caso del sangue lo si sente più acutamente, perché di là c'è il mistero.

Piangere è irrazionale. Soffrire è irrazionale. (Cfr. «soffrire non serve a nulla» del '38)

Il tuo problema è dunque valorizzare l'irrazionale. Il tuo problema poetico è valorizzarlo senza smitizzarlo.

Quando si sanguina o si piange, lo stupore è che proprio noi si faccia questo che solleva all'universale, al tutti, al mito.⁶⁰

Il passaggio dall'«irrazionale» alla «consapevolezza»,⁶¹ fondamento della maturità, è alla base del processo creativo, ragion per cui l'atto della scrittura sarà necessariamente un tradurre in creazione l'irrazionalità del dolore. Nel tracciare il «consuntivo» di quello che sarà il suo ultimo anno di vita, Pavese esterna tutta la propria delusione per quello che avverte come un fallimento professionale ed esistenziale, malgrado premi e attestati di stima. Al riconoscimento del conseguito trionfo si affianca, infatti, la consapevolezza che «a questo trionfo manca la carne, manca il sangue, manca la vita». All'uomo-scrittore, che non ha più nessun desiderio realizzabile, non resta altro che disperare, redigendo così un bilancio negativo «dell'anno non finito, che non finirò».⁶²

3 LA SCRITTURA E LA DISSOLVENZA

La sofferta solitudine, nella trattazione di Pavese, assurge a pietra angolare della poesia, mediante il riferimento diretto alla propria esperienza. Tra il 1935 e il 1936, infatti, accusato di antifascismo, lo scrittore vive sulla propria pelle la durezza del fermo, l'angoscia dovuta al respingimento del ricorso e il trasferimento a Brancaleone, dove resterà per quasi tutto il '36. La pubblicazione, nello stesso arco cronologico, della raccolta *Lavorare stanca* impone all'autore una riflessione sullo stretto legame che intercorre tra sofferenza e poesia:

C'è un parallelo tra questo mio anno e la considerazione della poesia. Come la sofferenza atroce non l'ho avuta nei grandi momenti (15 maggio, 15 luglio, 4 agosto, 3 febr.), ma in certi lassi furtivi dei periodi intermedi;

⁵⁸ ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 291.

⁵⁹ ID., *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 303.

⁶⁰ ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 274.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ivi*, p. 400.

l'unità del poema non consiste nelle scene-madri, ma nella sottile corrispondenza di tutti gli attimi creativi. Vale a dire, l'unità non deve tanto alla costruzione grandiosa, all'ossatura identificabile della trama quanto all'abilità scherzosa dei piccoli contatti, delle riprese minute e quasi illusorie, alla trama dei ritorni insistenti sotto ogni diversità.⁶³

L'importanza del particolare che partecipa all'universale si esplica, nell'opera poetica, attraverso i rimandi e le nuove occorrenze che lo caricano di significato. Il poetare, al pari del soffrire, ha i suoi vertici negli intervalli, intesi alla maniera musicale come raccordo e non come interruzione. Anche le pause, tuttavia, sono portatrici di un valore poetico, più precisamente fungono come stimolo alla composizione. «Nella pausa di un tumulto passionale», annota Pavese, «rinascere voglia di poesia. Nella lenta atonia di un silenzioso collasso nasce voglia di prosa».⁶⁴ Si rinnova, in questo stralcio, il legame che intercorre tra scrittura e sofferenza, in particolare nella sua dimensione positiva. Considerato che, quando il dolore cessa, si rinnova la vena poetica, la letteratura assolve a un compito niente affatto marginale: essa, infatti, costituisce un valido rimedio alla sofferenza, pur non potendola annullare del tutto:

La letteratura è una difesa contro le offese della vita. Le dice «Tu non mi fai fesso: so come ti comporti, ti seguo e ti prevedo, godo anzi a vederti fare, e ti rubo il segreto componendoti in scaltrite costruzioni che arrestano il tuo flusso».

A parte questo gioco, l'altra difesa contro le cose è il silenzio raccolto per lo scatto. Ma bisogna imporselo, non lasciarselo imporre. Nemmeno dalla morte. Scegliere noi magari un male è l'unica difesa contro questo male. Questo significa l'accettazione della sofferenza. Non rassegnazione, ma scatto. Digerire il male di colpo. Hanno vantaggio quelli che per indole sanno soffrire in modo irruente e totalitario: così si disarmano la sofferenza, la si fa nostra creazione, elezione, rassegnazione. Giustificazione del suicidio.

Qui non ha luogo la Carità. O non è forse la vera carità questo getto violento di sé?⁶⁵

Pavese afferma la «cognitive function» della letteratura che, «engaged against death»,⁶⁶ può sondare gli abissi per disvelare un fondo di verità. Il carattere gnoseologico della scrittura si lega inoltre alla sua funzione organizzativa, come emerge dalle pagine del diario. «L'interesse di questo giornale», scrive Pavese, «sarebbe il ripullulare impreveduto di pensieri, di stati concettuali, che di per sé, meccanicamente, segna i grandi filoni della tua vita interna». Il particolare è alla base dell'opera e, in questo sta la sua «originalità», la

⁶³ Ivi, p. 29.

⁶⁴ Ivi, p. 93.

⁶⁵ Ivi, pp. 136-137.

⁶⁶ GIAN PAOLO BIASIN, *Literary diseases. Theme and Metaphor in the Italian Novel*, University of Texas Press, Austin 1975, p. 35.

scrittura è animata da una sorta di «fiducia metafisica» nell'auspicarsi che «la successione psicologica dei [...] pensieri si configuri a costruzione». ⁶⁷ Le strette maglie che rinserrano il legame tra la vita interna e l'opera trovano ancor più coesione alla luce del discorso sullo stile. L'esperienza vissuta proietta, in una dimensione intangibile ma sostanziale, i propri effetti sullo stile che, in quanto espressione personale, illumina la realtà secondo una nuova luce. La forma della vita e, dunque, del dolore si eleva a stile, fornendo un irrinunciabile intermediario tra vita e scrittura:

Rimane dunque vero che solo ciò che stimiamo realmente esistente (il nostro stile, il nostro tempo = l'oggetto della n/conoscenza) vale la pena di essere scritto. Se miriamo a insegnare un nuovo modo di vedere e quindi una nuova realtà, è evidente che il nostro stile va inteso come qualcosa di vero, di proiettabile al di qua della pagina scritta. Altrimenti, che serietà sarebbe quella nostra scoperta? ⁶⁸

La letteratura può dunque ambire a una costruzione compiuta, annoverando passioni ed esperienze di segno positivo o negativo, ma non riesce ad annullare il dolore. Può catalogarlo, dargli una costruzione, prevederlo o, tutt'al più, arrestarne temporaneamente il flusso ma mai eliminarlo del tutto. Se il bilancio, nella costante lotta al dolore, è sempre passivo, l'unico modo per resistere è accettare la sofferenza e, metabolizzandola, elevarla a costruzione. A tal proposito, Pavese riconosce che la propria situazione di partenza per l'attività poetica è di una sostanziale sconfitta, che preclude un esito positivo («Io comincio a far poesie quando la partita è perduta. Non si è mai visto che una poesia abbia cambiato le cose»). ⁶⁹ Di fronte a una partita persa in partenza, l'idea che la poesia possa avere una qualche funzione pratica è apparentemente destinata a svanire. Pavese delinea «una topologia particolare della creazione poetica, in cui il soggetto si trova invariabilmente in una posizione gerarchicamente inferiore rispetto a uno spazio di possibilità creative precostituite», uno spazio «prepoetico» la cui emergenza è la necessaria conseguenza del «processo creativo». ⁷⁰ In questo processo un ruolo preminente spetta al dolore, da cui la stessa scrittura trae il proprio fondamento: la sofferenza, infatti, si sfoga nella poesia, fungendo al contempo da stimolo alla conoscenza e alla composizione. «In fondo», annota Pavese, «il poetare è una ferita sempre aperta, donde si sfoga la buona salute del corpo». ⁷¹

In una lettera indirizzata ad Augusto Monti e datata 18 maggio 1928, lo scrittore delinea una concezione dell'arte e, in particolare, della sua produzione come esito di un processo quasi di autoflagellazione, fatto di innumerevoli tentativi e altrettanti fallimenti: «secondo me, l'arte vuole un tal lungo travaglio e maceramento dello spirito, un tale incessante calvario di tentativi

⁶⁷ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 175.

⁶⁸ Ivi, pp. 126-127.

⁶⁹ Ivi, p. 317.

⁷⁰ BART VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto», cit., p. 101.

⁷¹ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 24.

che per lo più falliscono, prima di giungere al capolavoro, che si potrebbe piuttosto classificarla fra le attività anti-naturali dell'uomo».⁷²

Il rapporto viscerale tra l'uomo e la scrittura si realizza compiutamente solo al termine del processo creativo, quando lo scrittore sente di essersi svuotato e trasposto nel foglio:

Aver scritto qualcosa che ti lascia come un fucile sparato ancora scosso e riarso, vuotato di tutto te stesso, dove non solo hai scaricato tutto quello che sai di te stesso, ma quello che sospetti e supponi, e i sussulti, i fantasmi l'inconscio – averlo fatto con lunga fatica e tensione, con cautela di giorni e tremori e repentine scoperte e fallimenti e irrigidirsi di tutta la vita su quel punto – accorgersi che tutto questo è come nulla se un segno umano, una parola, una presenza non lo accoglie, lo scalda – e morir di freddo – parlare al deserto – essere solo notte e giorno come un morto.⁷³

Il processo di scrittura si rivela una pratica lunga e spossante, sia per il fisico che per l'animo, richiedendo una dedizione che ha molto del sacrificio. Come il sacrificarsi, infatti, lo scrivere necessita della presenza di altre persone, che «per vocazione» non possono che essere «un pubblico», non collimando con la ricerca, da parte dello scrittore, di «anime gemelle».⁷⁴ La solitudine, a tal proposito, viene sinesteticamente accostata a due sensazioni fisiche dicotomiche, quali il caldo e il freddo, che si susseguono in un preciso ecosistema: il deserto. «Parlare al deserto» e «morire di freddo» condividono lo stesso effetto, un'aridità con cui l'opera è chiamata a misurarsi. Lo scrittore che si rivolge al deserto vive una situazione di drammatica solitudine, che si traduce in una sfiduciata melanconia come riflesso della mancanza di qualcuno. In una simile condizione, il ruolo della scrittura è di primaria importanza, a rimarcare un'idealistica sublimazione di una supremazia dell'ideale letterario. In una lunga postilla introspettiva intitolata *Analisi di P.*, scritta in terza persona e acclusa alla lettera a Fernanda Pivano del 5 novembre 1940 (sebbene datata 25 ottobre), Pavese delinea con clinica lucidità la propria condizione e il proprio rapporto con la scrittura: «occorre tener presente che in P. una passione s'intrica con la sua poesia, diventa carne di poesia, e come tale gli s'identifica col linguaggio, con lo sguardo, col respiro della fantasia».⁷⁵

L'esperienza e la produzione poetica, il dolore sofferto e la sua ricreazione riflettono una visione del «sacrificio quale orizzonte e fondamento dell'agire e del suo equivalente per un artista: il creare».⁷⁶ Se «scrivere è un mestiere come un altro», a Pavese non resta che «prendere la propria esistenza come un gigantesco spettacolo che lui recita». Tuttavia, questa recita non si connota farsescamente ma assume dei toni «terribilmente» seri, e l'autore «ha

⁷² ID., *Lettere 1926-1950*, 2 voll., a cura di LORENZO MONDO e ITALO CALVINO, Einaudi, Torino 1968, p. 45.

⁷³ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 317-318.

⁷⁴ Ivi, p. 206.

⁷⁵ CESARE PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., pp. 579-580.

⁷⁶ FURIO JESI, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002, p. 167.

tutta l'aria di un poeta tragico che salga tra i suoi personaggi a uccidere o farsi uccidere». ⁷⁷

«La passione diventa carne di poesia», ⁷⁸ mentre la stessa carne viene immolata in un rituale sull'altare della scrittura, che aveva già un suo antecedente nella lettera a Monti, in cui «il giovane Pavese sancisce con l'arte il patto dell'anima, del sacrificio umano». ⁷⁹ Il sacrificio dello scrittore, dunque, coincide con un'accettazione della sofferenza in funzione della creazione:

Ma «accettare la sofferenza» significa conoscere un'alchimia per cui il fango diventa oro. Non si può accettarla e basta. I pretesti saranno (I) che si diventa migliori, (II) che si conquista Dio, (III) che se ne trarrà poesia (il più magro), (IV) che si paga uno scotto che tutti pagano. | Ma quando si tratti della sofferenza suprema, la morte, il I e il III pretesto cadono: restano la conquista di Dio o il destino comune. ⁸⁰

Tra i pretesti, quello indicato come «il più magro», dovuto anche all'evanescenza del suo prodotto, è la creazione di poesia che, nonostante il suo carattere etereo, nel momento della sofferenza per antonomasia, la morte, viene meno. I rapporti tra sofferenza e vita e tra sofferenza e scrittura convergono, per mezzo di una sistemazione dalla forma triangolare, a delineare i tratti di un rapporto in cui «la strategia della scrittura [...] somiglia [...] alla strategia del ragno» poiché, per essere, ha bisogno della sua stessa preda: la vita. ⁸¹

La scrittura, difesa contro le offese della vita ma al contempo attività che prosciuga l'uomo, si conferma nel suo carattere di *pharmakon* enunciato da Platone ⁸² e analizzato da Derrida. Essa, infatti, è al tempo stesso «rimedio» e «veleno», ⁸³ in virtù del fatto che, non esistendo un «rimedio inoffensivo», «il *pharmakon* non può mai essere semplicemente benefico». ⁸⁴

Di particolare interesse è l'aspetto ritmico che lo stesso Pavese, nell'*Intervista alla radio*, riconosce come il suo primo motivo ispiratore. Nell'approcciarsi alla stesura di un'opera, l'autore riconosce di percepire inizialmente «soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere». Il compito dello scrittore, allora, è di «afferrare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in sim-

⁷⁷ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 578.

⁷⁸ ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaca Book, Milano 2003, p. 76.

⁷⁹ ARMANDA GUIDUCCI, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1972, p. 29.

⁸⁰ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 130.

⁸¹ GIANCARLO MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Einaudi, Torino 1998, pp. 180-181. L'immagine dello scrittore accomunato al ragno viene formulata da Mazzacurati a proposito di Svevo ma può essere applicata per traslato alla scrittura diaristica di Pavese, in virtù di uno stretto rapporto con la vita che ne costituisce la principale ragion d'essere.

⁸² Per un'analisi delle influenze platoniche nella riflessione di Pavese cfr. ELENA LIVERANI, *Recorsività platoniche nel pensiero di Pavese*, in *La "Musa nascosta"*, cit., pp. 184-197.

⁸³ JACQUES DERRIDA, *La disseminazione*, a cura di SILVANO PETROSINO, Jaca Book, Milano 2018, p. 134.

⁸⁴ Ivi, p. 135.

boli di una data realtà». ⁸⁵ Su questo substrato simbolico, una costante della produzione paveseiana, si innesta ora il germe della propria deludente esperienza personale, in un processo che abbandona ogni istanza positiva per connotarsi come una resa. Parlando del suicidio, infatti, Pavese scrive: «Il gesto – il gesto – non dev'essere una vendetta. Dev'essere una calma e stanca rinuncia, una chiusa di conti, un fatto privato e ritmico. L'ultima battuta». ⁸⁶

Questa rinuncia, come a porre la pietra tombale di uno stadio quasi terminale, si attua sì attraverso il gesto ma non può fare a meno della complicità di quel gorgo che costituisce l'ultimo approdo nella lirica *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Lo sprofondamento si realizza attraverso un moto inerziale che svuota progressivamente, conducendo a una condizione di «esaurimento», la cui descrizione viene inizialmente tracciata in termini positivi («Esaurimento – è una parola – ma che cosa significa? È piacevole, un sussulto leggero come d'ubriachezza, e mi riprendo a denti stretti. Ma se un giorno non ce la faccio a riprendermi?»). ⁸⁷ Fino a quando l'esaurimento è in atto, la sensazione risulta positiva, al pari di un convivio in cui ci si inebria di vita. Ma tale ebbrezza altro non è che un sussulto e, diradandosi progressivamente l'annebbiamento da essa indotto, la spossatezza fisica lascia trasparire i sintomi di un qualcosa di più profondo. Esaurimento non significa solo stanchezza o nevrastenia ma implica anche un prosciugamento che conduce inesorabilmente al gorgo. «Non ci si uccide per amore di una donna», annota Pavese, «ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla». ⁸⁸

La stretta connessione tra «amore e morte», l'«archetipo ancestrale», ⁸⁹ si lega indissolubilmente al tema del vuoto in una catena in cui l'ossessione claustrofila e l'isolamento auto-indotto si intrecciano con la vertigine di chi è in bilico sul precipizio del nulla. Di ritorno dal viaggio a Roma, dove viene insignito del Premio Strega nel giugno del '50, l'apoteosi come scrittore viene presto soppiantata dall'avvertito fallimento come uomo e dal proposito del suicidio:

Tornato da Roma, da un pezzo. A Roma, apoteosi. E con questo? | Ci siamo. Tutto crolla. L'ultima dolcezza l'ho avuta da D. non da lei. | Lo stoicismo è il suicidio. Del resto sui fronti la gente ha ricominciato a morire. Se mai ci sarà un mondo pacifico, felice, che cosa penserà di queste cose? Forse quello che noi pensiamo dei cannibali, dei sacrifici aztechi, dei processi delle streghe.

All is the same.
Time has gone by.
Some day you came,
Some day you'll die.
Some one has died

⁸⁵ CESARE PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 294.

⁸⁶ ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 395.

⁸⁷ Ivi, p. 378.

⁸⁸ Ivi., p. 394.

⁸⁹ Ivi, p. 396.

long time ago.⁹⁰

L'interrogativo iniziale («E con questo?») sembrerebbe negare ogni valore al mestiere di scrivere e alle sue acquisizioni ma, in calce alla nota, Pavese allega una poesia (*Last blues, to be read some day*) che già nel titolo reca un'informazione significativa. L'ultima volta dell'uomo è quella di chi ha provato ma non è riuscito («some one, who tried | but didn't know»),⁹¹ mentre dalla prospettiva dello scrittore l'ultima volta si lega necessariamente a una futura fruizione, esplicitata da quel «to be read someday» in cui la vaghezza attinge alla sola dimensione cronologica. È da questo conflitto tra la ricerca di «anime gemelle», laddove vi è soltanto «un pubblico», che si produce la «pena particolare»;⁹² un assillo i cui strascichi si ripercuotono in maniera indelebile nell'impossibilità di conciliare l'esperienza umana con quella letteraria. Pavese tenta, dunque, di risolvere la distanza tra la sfera pubblica e quella privata in una dimensione interindividuale in cui non solo si realizza, nell'atto di offrire poesia agli uomini, la sovrapposizione tra «l'eroe tragico dei tempi moderni» ed «Esiodo il poeta»,⁹³ ma soprattutto la scrittura si configura come condivisione del dolore («La mia parte pubblica l'ho fatta – ciò che potevo. Ho lavorato, ho dato poesia agli uomini, ho condiviso le pene di molti»).⁹⁴

Questa fusione tra la «mitologia personale dell'autore» e la «realtà dei fatti»⁹⁵ rinsalda il legame inscindibile tra il mestiere di scrivere e il mestiere di vivere, enfatizzato dal fatto che, nell'annotare per frammenti gli episodi della propria vita, Pavese agisce sempre da scrittore. La scrittura e lo stile dell'autore, infatti, sono il vaglio cui va incontro ogni dato biografico, sia esso alluso o esplicitamente riportato. Tuttavia, i due mestieri si differenziano per i risultati conseguiti: al successo letterario si oppone il senso di fallimento per la propria esperienza umana.

⁹⁰ Ivi, pp. 397-398.

⁹¹ ID., *Le poesie*, cit., p. 143.

⁹² ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 206.

⁹³ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L'eroe della tragedia*, cit., p. 44.

⁹⁴ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 399.

⁹⁵ MARIA CRISTINA DI CIOCCIO, *L'eroe e il suo destino in Cesare Pavese*, in *La "Musa nascosta"*, cit., p. 48.

La stessa malattia che il diario tenta di esorcizzare non è estranea a un'ascendenza letteraria, intesa ad esempio come mancanza di conciliazione con l'anelato mondo selvaggio delle origini. La scrittura si configura allora come «una deludente allegoria (deludente perché troppo intelligente), un ingannevole *avatar* di quella salute irraggiungibile».⁹⁶ Per questa ragione il suicidio, analizzato nell'ottica del diario, non può che significare un congedo dalla parola e dalla scrittura, in cui il peso dell'ultima volta si fa preponderante. E le ultime parole che Cesare Pavese affida al *Mestiere di vivere* recano testimonianza, attraverso una rigida struttura paratattica, di una scrittura che va piano piano prosciugandosi nel gorgo, fino ad annullarsi nel proposito di non scrivere mai più:

Tutto questo fa schifo. | Non parole. Un gesto. Non scriverò più.⁹⁷

⁹⁶ Cit. nell'appendice a CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 545.

⁹⁷ Ivi, p. 400.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *L'eroe della tragedia. Pavese e il «Diario»*, in Cuadernos de Filología Italiana, Volumen extraordinario, 2011, pp. 33-48.
- BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese*, in Cuadernos de Filología Italiana, Volumen extraordinario, 2011, pp. 49-60.
- BIASIN, GIAN PAOLO, *Literary diseases. Theme and Metaphor in the Italian Novel*, Austin, University of Texas Press, 1975.
- ID., *The Smile of the Gods. A Thematic Study of Cesare Pavese's Works*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1968.
- VAN DEN BOSSCHE, BART, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven-Firenze, Leuven University Press-Franco Cesati Editore, 2001.
- CAMPI, RICCARDO, *Citare la tradizione. Flaubert, Eliot, Beckett*, Firenze, Alinea, 2003.
- COMPARINI, ALBERTO, *Il mestiere di leggere i Greci*, in CAVALLINI, ELEONORA, a cura di, *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, d.u.press, 2014.
- DE MARTINO, ERNESTO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- ID., *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- DERRIDA, JACQUES, *La disseminazione*, a cura di Silvano Petrosino, Milano, Jaca Book, 2018.
- DI CIOCCIO, MARIA CRISTINA, *L'eroe e il suo destino in Cesare Pavese*, in CAVALLINI, ELEONORA, a cura di, *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, d.u.press, 2014.
- ELIOT, THOMAS STEARNS, *Opere. 1904-1939*, a cura di Roberto Sanesi, Milano, Bompiani, 2001.
- FREUD, SIGMUND, *Al di là del principio di piacere*, Milano, Bruno Mondadori, 1995.
- ID., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- GIOANOLA, ELIO, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, 2003.
- GUIDUCCI, ARMANDA, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1972.
- HILLMAN, JAMES, *Saggio su Pan*, Milano, Adelphi, 1977.
- JESI, FURIO, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002.
- LIJOI, LUCILLA, *Parentele mostruose: la rete (in)ospitale di Talino e Polifemo*, in CAVALLINI, ELEONORA, a cura di, *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, d.u.press, 2014.
- LIVERANI, ELENA, *Recorsività platoniche nel pensiero di Pavese*, in CAVALLINI, ELEONORA, a cura di, *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, d.u.press, 2014.
- MANGONI, LUISA, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- MAZZACURATI, GIANCARLO, *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998.

- MUSUMECI, ANTONINO, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1980.
- MUTTERLE, ANCO MARZIO, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- NATOLI, SALVATORE, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- PAVESE, CESARE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY, Torino, Einaudi, 2000.
- ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.
- ID., *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi, 1998.
- ID., *Lettere 1926-1950*, 2 voll., a cura di LORENZO MONDO e ITALO CALVINO, Torino, Einaudi, 1968.
- PAVESE, CESARE, *Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000.
- RUSI, MICHELA, *Il tempo-dolore. Per una fenomenologia della percezione temporale in Cesare Pavese*, Abano Terme (Padova), Francisci, 1985.
- ID., «Un vivaio di simboli»: dialogare con il mito greco, in CAVALLINI, ELEONORA, a cura di, *La "Musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, d.u.press, 2014.



PAROLE CHIAVE

Cesare Pavese, Ernesto de Martino, crisi della presenza, mito, scrittura, sacrificio



NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea De Falco è PhD student presso l'University of Reading con un progetto dal titolo *New books for a new public: charting the paperback revolution in the Italian cultural industry (1945-1965)*. Si è formato presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", dove ha conseguito la laurea magistrale in Filologia Moderna. I suoi attuali interessi comprendono la letteratura contemporanea, la storia dell'editoria e gli scambi culturali tra Italia e Regno Unito.

a.defalco@pgr.reading.ac.uk

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA DE FALCO, Dalla «seconda volta» all'«ultima battuta», in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non](#)

commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.