



PAVESE E PASOLINI MITOLOGIE A CONFRONTO

LAVINIA MANNELLI

Pavese e Pasolini sono senza dubbio due dei più grandi autori della letteratura italiana del '900: entrambi appassionati dei testi classici, da Omero alle *Mille e una notte*, condividono un senso religioso della vita o, come suggerisce Sanguineti, persino un cattolicesimo, tanto intimo quanto problematico, oltre all'amore per i paesaggi naturali della propria infanzia, arcaici e primitivi. Ciononostante Pasolini parla in termini dispregiativi di Pavese. Questo articolo si propone di sondare le ambiguità del loro rapporto, analizzando le peculiarità del loro sogno americano, le proposte cinematografiche di entrambi e le riflessioni sul mito, che nel caso di Pavese prende soprattutto la fisionomia di un rifugio, mentre in Pasolini soggiace al principio di realtà.

Pavese and Pasolini are undoubtedly two of the greatest authors of 20th Century Italian literature: both lovers of classical texts, from Homer to the *Thousand and One Nights*, they share a religious sense of life or, as Sanguineti suggests, even a Catholicism, which is both intimate and problematic, and a special love for the natural, archaic and primitive landscapes of their childhood. Nevertheless, Pasolini speaks in derogatory terms of Pavese. This article aims to investigate the ambiguities of their relationship, starting from the peculiarities of their American dream, their reflections on Cinema and mythology, which in the case of Pavese takes above all the appearance of a refuge, while in Pasolini is subjugated to the principle of reality.

I INTRODUZIONE

Cesare Pavese e Pier Paolo Pasolini sono senza dubbio due dei più grandi autori della letteratura italiana del Novecento: il loro contributo alla vita culturale nazionale, la capacità di dialogare con un pubblico ampio ma anche con uno più definito e specialistico, di interpretarne esigenze e curiosità con lucida passione (si pensi alle traduzioni di Pavese degli americani, alla sua collaborazione con Einaudi da una parte e, dall'altra, alle rubriche sui giornali e ai documentari-intervista di Pasolini), li hanno resi due tra i più importanti intellettuali moderni nostrani. Le loro riflessioni critiche sulla letteratura e i grandi temi che hanno raccontato e rivisitato in tutto l'arco della loro carriera possono in effetti essere considerati il riflesso di ossessioni e tormenti di un'intera società, rispettivamente quella dell'immediato dopoguerra e quella del *miracolo economico*. Dalle vite e dalle opere di entrambi è del resto scaturita una significativa serie (per quantità e qualità) di studi, commenti e analisi che, a ben vedere, non si riscontra nella letteratura critica di molti altri autori del Novecento italiano; tanto da renderli entrambi allo stesso modo, seppur per motivi differenti, vere e proprie figure simboliche, quando non addirittura mitologiche.¹ In *Dittico: Pavese, Pasolini* (uno dei pochi contributi che si siano occupati contemporaneamente di entrambi), Ettore Perrella li eleva persino a più alte cariche quando spiega che il proprio libro è strutturato come un antico sacro altare domestico, diviso in due pannelli laterali che, dedicati uno a Pavese, l'altro a Pasolini, illustrino le loro vicende come quelle di due «santi».² E, se è vero che dopo le loro morti, entrambe tragicamente improvvisate, «le opere dell'uno e dell'altro ricevono una luce di cui non si può

¹ Alcuni di questi motivi per Pavese sono analizzati in SERGIO PAUTASSO, *Cesare Pavese oltre il mito. Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Genova, Marietti 2000, e in FRANCO ANTONICELLI, *Ritratto di Pavese*, «Italia», vol. 88, n. 3 (2011), pp. 309-316, mentre per Pasolini si veda WALTER SITI, *Il mito Pasolini*, in «Micromega», n. 6 (2005), pp. 135-139.

² ETTORE PERRELLA, *Dittico: Pavese, Pasolini*, Milano, SugarCo 1979, p. 9.

non tener conto», è altrettanto vero che spesso si è anche ragionato «come se quella morte facesse parte dell'opera o l'opera tendesse a quella morte». ³ Risulta del resto una macabra coincidenza il fatto che entrambi abbiano rappresentato la propria fine, prefigurandola all'interno delle proprie opere: così Pavese nel romanzo *Tra donne sole*, nell'atto finale e nelle parole di Momina (il cui «schifo di vivere» ⁴ è evidentemente *troppo* simile alle ultime parole di Pavese per non esserne un recondito presagio); così Pasolini in un *se stesso finzionale*, ossia nell'autore della *Divina Mimesis*, «morto, ucciso a colpi di bastone». ⁵

Eppure Pasolini, sebbene dapprima eviti di esporre troppo chiaramente un'opinione su Pavese, a partire dagli anni Sessanta finirà per non nascondere più il proprio sospetto nei confronti della sua opera: ⁶ nel 1961 individua nella letteratura piemontese un noioso «pudore espressivo», ⁷ vale a dire una «mancanza di colore» e una severità moralistica che imputa a una certa «funzione Pavese»; nel 1971 lo definisce senza mezzi termini un autore non solo «scialbo», ma addirittura «mediocre», che ha goduto di successo solo perché il sistema editoriale stesso - che definisce corrotto - lo ha forgiato («È nato il mito di Pavese in forma ricattatoria da parte dell'industria che detiene le leve della cultura, ma è un piccolo scrittore, inutile negarlo»); ⁸ nel 1972 ne parla semplicemente come di uno scrittore medio che non lo interessa affatto, dal momento che «non suscita grandi problemi, né letterari né politici», ⁹ e parla sardonico di un impegno pavesiano «molto corretto», *troppo* facile; ¹⁰ infine, nel dicembre 1973, per farsi intendere dai suoi lettori gli basterà alludere a una sua certa «avversione a Pavese», ¹¹ che, a suo dire, non sarebbe più, «per gli addetti ai lavori, un mistero». Questi giudizi, se da una parte rivelano in controtuce l'opinione che Pasolini ha di sé stesso come di una figura estranea, ostracizzata dalla cultura ufficiale, dall'altra, come sostiene Chiesi, descrivono ingiustamente Pavese per quello che non è mai stato, ossia l'autore *canonico* della sinistra italiana. L'opinione di Pasolini, inoltre, risulta tanto più ambigua se si analizzano alcuni dei motivi ricorrenti nelle loro vaste e varieguate produzioni. Vi si riscontrano, infatti, delle affinità tematiche piuttosto interessanti: l'amore per i luoghi dell'infanzia, le Langhe in Pavese e Casarsa per Pasolini, e quello per i testi classici da Omero a Saffo, passando ovviamente per Sofocle e il mito di Edipo; l'oscillazione tra la campagna e la città e i loro simboli, così come quella tra i testi della tradizione (su tutti gli italiani, forse,

³ Ivi, p. 19.

⁴ CESARE PAVESE, *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi 2000, p. 723.

⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Racconti e romanzi*, vol. 2, Torino, Einaudi 1998, p. 1119.

⁶ Per un'accurata esposizione e analisi di tutti i brani in cui Pasolini parla di Pavese si rimanda a ROBERTO CHIESI, «Uno scrittore che non suscita grandi problemi». Pavese secondo Pasolini nell'intervista di Dominique Fernandez e Franco Contini del 1972, «Studi Pasoliniani», n. 12 (2018), pp. 53-60.

⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori 1999, vol. 2, p. 2326.

⁸ Cit. in R. CHIESI, «Uno scrittore che non suscita grandi problemi», cit., p. 56.

⁹ Ivi, p. 57.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. 2, p. 1951.

Dante è il comune riferimento più determinante) e quelli più moderni; la “scoperta” dell’America e del cinema; alcune comuni letture etno-antropologiche e il discorso attorno al Mito e al dialetto;¹² l’ambientazione carnevalesca e preistorica, sacrificale di certi momenti dei loro romanzi (*barbarica*, direbbe Pasolini, o *selvaggia*, direbbe Pavese), l’attenzione costante per i personaggi ermarginati o marginali rispetto alla società cui appartengono e per gli adolescenti, spesso alla ricerca della propria coscienza, politica o sessuale - vissuta sempre, quest’ultima, come un inestricabile seducente intreccio di vita e di morte.¹³ Non è un dettaglio trascurabile, del resto, la presenza di numerose

¹² Lo stesso Pasolini, in *Passione e ideologia*, parla spesso di questo aspetto della lingua di Pavese, ma più interessante ancora è la lettura *tecnica* del ritmo di alcune poesie pasoliniane che Fortini paragona a quello pavesiano: a suo dire, le loro ricerche formali andrebbero nella stessa direzione (cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, Torino, Einaudi 1988, p. 349).

¹³ Cfr. già FURIO JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 1981, pp. 129-186. Si rimanda alla bibliografia per uno studio completo del rapporto con i classici, e in particolare con Dante: PATRIZIA BERTINI MALGARINI, NICOLA MEROLA E CATERINA VERBARO (a cura di), *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD, Lumsa-Roma, 10-13 giugno 2014*, Pisa, Edizioni ETS 2014; sul rapporto con l’America: ANTONIO CATALFAMO (a cura di), *Cesare Pavese. Il mito, la donna e le due Americhe*, Terza rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana, Santo Stefano Belbo (Cuneo), CE.P.A.M. 2003; CLAUDIO ANTONELLI, *Pavese, Vittorini e gli americanisti: il mito dell’America*, Bagno a Ripoli (Firenze), Edar 2008; PINO FASANO, *Il mito americano di Cesare Pavese*, in «Italice», vol. 85, n. 2-3 (2008), pp. 295-310; MARK PIETRALUNGA, *Pavese traduttore di Sinclair Lewis*, in *Ritorno a Pavese*, a cura di ROBERTO MOSENA, Roma, Edilet 2010, pp. 131-160; FRANCESCA CADEL, *Pasolini e l’America*, «Oltreoceano», “Pier Paolo Pasolini nelle Americhe”, vol. 10 (2015), pp. 133-141 e ANNA LOMBARDO, *Pier Paolo Pasolini: l’America vista da New York*, «Oltreoceano», vol. 10 (2015), pp. 143-154; sul cinema: VALERIO FERME, *Il giovane Pavese e il cinema americano*, in «Sotto il gelo dell’acqua c’è l’erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell’Orso 2001, pp. 15-40; ARMANDO MAGGI, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, University of Chicago Press 2009; DANIELA BROGI, *Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti e la ‘funzione Cain’*, in «Allegoria», n. 2 (2011), pp. 295-314; PAOLO CHIRUMBOLO, *Pavese e il cinema: lo stato attuale della critica*, in ANTONIO CATALFAMO (a cura di), *Cesare Pavese: il mito classico e i miti moderni*. Tredicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana, Catania, C.U.E.C.M. 2013, pp. 97-108; ALESSANDRO CADONI, *Il segno della contaminazione. Il film tra critica e letteratura in Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis 2015 e PAOLO LAGO, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini*. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea, Milano-Udine, Mimesis 2020; sul mito: FURIO JESI, *Letteratura e mito*, cit., MASSIMO FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia 1996; WALTER SITI, *Pasolini, l’Iliade e i giovani eroi*, in *Il mito greco nell’opera di Pasolini*, a cura di ELENA FABBRO, Udine, Forum Editrice 2005; ID., *Il mito Pasolini*, cit.; ALBERTO CEVOLINI, *Pavese mistico*, «Belfagor», vol. 64, n. 5 (2009), pp. 519-532; MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese*, «Cuadernos de Filología Italiana», n. straordinario (2011), pp. 49-60; ID., *Pasolini e il mito*, «Doppiozero», 21 novembre 2011, url <https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/pasolini-e-il-mito> (consultato il 24/10/2020); ANTONIO CATALFAMO (a cura di), *Cesare Pavese. Il mito, la donna e le due Americhe*, cit., ORESTE LIPPOLIS, *La forma del mito, i segni della storia nell’opera di Pier Paolo Pasolini*, «Francofonia», n. 65 (2013), pp. 97-115 e NOVELLA DI NUNZIO, *Furio Jesi e Cesare Pavese. Dalla teoria del mito alla teoria della creazione letteraria*, «Mythos», n. 13 (2019), doi <https://doi.org/10.4000/mythos.1331> (consultato il 09/10/2020); sulla dimensione carnevalesca: MASSIMO FUSILLO, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, «Studi novecenteschi», n. 47-48 (1994), pp. 97-129 e ANCO MARZIO MUTTERLE, *Morire a Carnevale*, in MARGHERITA CAMPANELLO (a cura di), *Cesare Pavese. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Torino-Santo Stefano Belbo, 2-27 ottobre 2001*, Firenze, Olschki 2005, pp. 19-42; sull’età dell’adolescenza WALTER SITI in PIER PAOLO PASOLINI, *Romanzi e racconti*, vol. 1/2, Milano, Mondadori 1998 e FRANCO PAPPALARDO LA ROSA, *Cesare Pavese e il mito dell’adolescenza*, Alessandria, Edizioni dell’Orso 2003; sul rapporto sofferto con l’ideologia: VINCENZO BINETTI, *Cesare Pavese. Una vita imperfetta. La crisi dell’intellettuale nell’Italia del dopoguerra*, Ravenna, Longo Editore 1998; ANTONIO TRICOMI, *Due Pasolini*, «Laboratorio di politica ed economia», n. 1 (2001); LORENZO MONDO, *Pavese lettore di Nietzsche*, in MARGHERITA CAMPANELLO (a cura di), *Cesare Pavese. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Torino-Santo Stefano Belbo*, cit., pp. 13-18; UGO ROELLO, (a cura di), *Pavese e le Langhe di ieri e di oggi: tra mito e storia*, Soveria Mannelli, Rubettino 2009; CATERINA VERBARO, *Pasolini nel recinto del sacro*, Roma, Giulio Perrone 2017.

opere di Pavese (*La luna e i falò*, addirittura, in due edizioni differenti) all'interno della biblioteca pasoliniana.¹⁴ Senza la pretesa di esaurirli (ché molte altre cose sarebbero da dire), scopo di questo articolo sarà quello di dare un saggio ragionato di tre di questi interessi comuni, America, cinema e mito, nel tentativo di ricostruire almeno una parte dei motivi di lontananza tra i due.

2 «L'AMERICA ERA LIFE»

«Unglücklich das Land, das Helden nötig hat», scriveva Bertolt Brecht nella sua *Vita di Galileo*.

L'opera di Pavese e Pasolini è tutta attraversata dall'affannosa ricerca di eroi. Capita raramente, infatti, che a essere definiti eroi *sul serio* siano i protagonisti dei loro testi: piuttosto sono personaggi secondari, giovani, morti o raggiunti da un'esemplare tragica fine e portatori di una rivelazione sul personaggio principale e sul suo mondo che, tuttavia, spesso si rivela insufficiente. Si tratta di comparse evanescenti ma decisive, costruite sulla base della loro somiglianza con gli eroi antichi (come nei *Dialoghi con Leucò*, i proletari omerici del *Sogno di una cosa*¹⁵ o gli Argonauti di *Petrolio*), oppure di soldati e combattenti: quelli della *Casa in collina*, per esempio, «hanno lo sguardo diritto e cocciuto dei ragazzi»¹⁶ o quello fisso dei morti, di chi ha raggiunto il proprio destino, e sono gli unici a poter dire di aver finito davvero la guerra, di averla compresa; nel caso di Pasolini, invece, nelle *Lettere luterane* sono i partigiani i veri eroi rivoluzionari, da contrapporre ai *finti* eroi sessantottini, e pure gli operai, i manifestanti che sventolano bandiere e che improvvisamente illuminano le pagine tetre di *Petrolio*, vengono descritti in maniera simile. Anche nei *Dialoghi con Leucò*, tuttavia, gli eroi «non sono più quelli di una volta». L'opera, infatti, parla di un prima e di un dopo cosmici - nei toni di un'allegoria storica - a cui questi non sanno adeguarsi: il regno del Caos è caduto e gli dèi, riuniti sull'Olimpo, istituiscono nuove precise regole che gli eroi non conoscono. Questi sono «essenze statiche»¹⁷ e faticano a interpretare la nuova realtà. La loro impresa mitica non è più, allora, il semplice scontro con entità concrete, mostruose, quanto l'insidiosa interpretazione di quella nuova dimensione, cosmologica ed esistenziale insieme: essa potrebbe essere più giusta e più semplice di quella precedente, ma gli dèi (che, sorridenti, tacciono) sono gli unici a conoscerla. Qualcosa cambia quando i due autori parlano di America: nei numerosi brani del *Mestiere* e in quelli confluiti nei *Saggi letterari* in cui Pavese riflette sulla letteratura d'oltreoceano, così come in molte lettere e interviste pasoliniane (su tutte, come si vedrà, il dialogo con Oriana Fallaci), un discorso sulle rappresentazioni dei loro eroi si intreccia chiaramente al loro rapporto con gli Stati Uniti.

¹⁴ Cfr. CHIARCOSSI, GRAZIELLA, e FRANCO ZABAGLI (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Olschki 2017.

¹⁵ Cfr. W. SITI, *Pasolini, l'Iliade e i giovani eroi*, cit.

¹⁶ CESARE PAVESE., *Tutti i romanzi*, cit., p. 482.

¹⁷ ID., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY, Torino, Einaudi 1990, p. 359. Interessanti, a questo proposito, i termini in cui Pavese riassume l'ipotesi di fondo dei *Saggi sul realismo* di György Lukács, appena tradotti per Einaudi.

Quando Pavese si laurea con una tesi su Walt Whitman, nel 1930, non erano in molti ad avere colto la forza dirompente della letteratura americana. Per questo motivo entra subito in contatto con Prezzolini per una borsa di studio alla Casa italiana della Columbia University, che tuttavia non otterrà mai. In molti erano piuttosto gli italiani emigrati in America in cerca di fortuna e finiti per la maggiore a lavorare nelle miniere. I resoconti di viaggio di questi ultimi e soprattutto le testimonianze di intellettuali italiani che vi avevano vissuto a lungo, riportandone notizie contraddittorie, non intaccano affatto il suo sogno americano: non ebbero molta risonanza le critiche dello stesso Prezzolini o le lucidissime pagine di Cecchi e Soldati.¹⁸ La potenza del nuovo cinema, il senso di libertà che trasuda dai ritmi scatenati del blues, del jazz e del *charleston*, i film *western* e la bellezza irraggiungibile degli attori (e delle attrici) di Hollywood sono tali che nemmeno i reportages più critici nei confronti degli Stati Uniti dissuadono Pavese: non vi riesce nemmeno Antonio Chiuminatto, un musicista italo-americano incontrato a Torino con cui intrattiene un lungo dialogo epistolare dal quale ricava continuamente notizie sulle nuove uscite musicali e letterarie d'oltreoceano e molti utili consigli per le traduzioni. Dal rapporto con Chiuminatto, in realtà, si manifesta la natura più caparbia dell'amore per l'America: in una lettera del 5 aprile 1930 Pavese si lascia andare alle più sperticate lodi nei confronti della letteratura americana che, per «vitalità e forza artistica, il che significa pensiero e politica e religione e tutto», sarebbe a suo dire la nuova erede della Grecia, dell'Italia e della Francia; alle risposte di Chiuminatto, che si trova a Chicago e che della città e dell'America tutta riporta sensazioni opposte a quelle dell'amico, replica ancora una volta con esaltazione, consigliandogli di imparare ad amare gli americani attraverso la loro grande letteratura. «Lewis t'insegnerà come capire ed amare gli americani che pensano solo a far quattrini», gli dice; «gli americani di Lewis sono buona, ottima, cara gente, nella loro psicologia un po' infantile»; e ancora: «Spero [...] che questa requie sarà per me proprio l'America: questo paese degli affari che io credo sia invece il paese della tranquillità e dei sogni» (il 18 marzo 1931).

In effetti, dalle pagine e dalle riflessioni che dedica ai *suoi* autori prediletti emerge una linea ben decisa. Di Whitman lo affascina «l'idea tutta americana di una mistica realtà incarnata e imprigionata nella parola»:¹⁹ lo colpiscono, cioè, quei simboli, i miti e le cristallizzazioni che racchiudono i suoi versi, e non da ultimo il ritmo e la lingua della sua poesia. Leggendo i romanzi di altri autori, Pavese sviluppa anzi per l'America una passione che è principalmente linguistica: lo colpisce in modo particolare lo *slang*. Quello di Anderson, per esempio, al contrario dei dialetti italiani rispetto all'italiano standard, è una forza vitale che rianima e fortifica la lingua che lo ha generato: è uno strumento magico che riesce finalmente a rappresentare i rapporti più segreti tra le cose, qualcosa che «non è più *dialetto*, ma *linguaggio*, ripensato, ricreato, *poesia*».²⁰ Di Melville apprezza, inoltre, prima di tutto il fatto che sia un letterato che ha «cominciato facendo il baleniere, il robinson e il vagabondo»;²¹ che abbia prima vissuto e poi, in un secondo momento, raccontato la barba-

¹⁸ C. ANTONELLI, *Pavese, Vittorini e gli americanisti*, cit.

¹⁹ CESARE PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi 1968, p. 154.

²⁰ Ivi, p. 43.

²¹ Ivi, p. 75.

rie, «portandovi la sanità e l'equilibrio acquistati nella vita vissuta»: ²² l'autore di *Moby Dick* è per lui un «greco», ²³ un portatore vitale di tragedia nel quale non stona e non annoia mai «quel senso continuo dell'enorme, del sovrumano, al quale si converge per tutto il libro» ²⁴ e che viene sapientemente incastonato tra la trama d'avventura, le lunghe citazioni bibliche e le numerose spiegazioni scientifiche. Lo affascina, infine, l'assoluta e perfetta universalità della lotta tra Achab e il suo Nemico: *Moby Dick* è a suo parere capace di sopportare infinite interpretazioni simboliche, come le migliori e più riuscite favole - o i miti. I saggi che Pavese dedica alla letteratura americana denunciano un'inferiorità della cultura italiana (ma in generale europea) proprio in questo aspetto vitalistico: «Noi siamo inferiori in potenza vitale alla giovane America», scriveva infatti nel 1931 nel saggio su Anderson. ²⁵ A suo dire, insomma, sia gli scrittori americani sia i loro personaggi sono come degli dèi: virili, eternamente giovani, interi anche quando ubriachi. Il tema dell'ubriachezza è, d'altronde, uno degli elementi più rappresentativi dello sguardo di Pavese sulla realtà statunitense. Il più delle volte, infatti, i personaggi dei romanzi americani cui si appassiona sono rappresentati in preda a delle profonde ubriacature che, tuttavia, li lasciano immuni e, anzi, li risistemano al meglio nel loro mondo, fatto di «avvilente grigiore quotidiano», «faticosa vacuità delle fabbriche, degli uffici e delle case». ²⁶ «Il bevitore - dichiara Pavese in uno dei contributi raccolti ora in *La letteratura americana e altri saggi* - non ha nulla d'insolito: uomo medio tra gli uomini, la vita l'opprime e lui protesta a suo modo». ²⁷ Non gli interessa indagare i motivi sociali per cui i personaggi e gli uomini americani si sentano oppressi e abbiano bisogno di sfogarsi in quello che, d'altra parte, definisce il «paradiso dell'alcool». I personaggi di Lewis che tentano in questo modo di ribellarsi all'ambiente e a se stessi sono semplicemente «buffi», ²⁸ perché per Pavese - che nei suoi romanzi (si veda, per esempio, *Il Diavolo sulle colline*) ha provato a restituire a suo modo l'immagine dell'uomo ubriaco e assolutamente integro - i motivi di struggimento e disagio sono tutti interiori, tutti giustificati da un'intima oppressione esistenziale che giganteggia su ogni altro aspetto della realtà.

Nel maggio 1945, tuttavia, qualcosa comincia a cambiare e Pavese descrive il proprio amore per gli Stati Uniti come una conseguenza del desiderio di ritrovare l'Italia, «imbarbarita, calcificata», ²⁹ e se stesso.

Dalle pagine dure e bizzarre di quei romanzi, dalle immagini di quei film venne a noi la prima certezza che il disordine, lo stato violento,

²² Ivi, p. 73.

²³ Ivi, p. 75.

²⁴ Ivi, p. 80.

²⁵ Ivi, p. 38.

²⁶ Ivi, p. II.

²⁷ Ivi, p. 10.

²⁸ Ivi, p. II.

²⁹ Ivi, p. 223.

l'inquietudine della nostra adolescenza e di tutta la società che ci avvolgeva, potevano risolversi e placarsi in uno stile, in un ordine nuovo, potevano e dovevano trasfigurarsi in una nuova leggenda dell'uomo.³⁰

E denota lo stesso umore ciò che si legge in *Feria d'agosto*: «Il giorno in cui ci si accorge che le conoscenze e gli incontri che facciamo nei libri, erano quelli della nostra prima età, si esce d'adolescenza e s'intravede se stessi»;³¹ come a dire, ancora una volta, che fu soprattutto per trovare sé stesso che Pavese lesse e ammirò gli americani. Nel giugno 1946 pubblica su «L'Unità» «*Dove batte la storia*»: è un breve dialogo tra un «bravo giovane»³² che sostiene l'esigenza per ogni intellettuale di andare all'estero («o in America o in Russia» ma anche in Cina), perché sarebbe là che «la storia cammina», e un Pavese caustico che gli risponde: «Chi non trova da fare a due passi da casa, non ne trova nemmeno a New York».³³ Nel maggio 1947 dichiara che «sono finiti i tempi in cui scoprivamo l'America»: tra gli anni Trenta e Quaranta gli italiani hanno avuto modo di conoscere i più grandi scrittori nordamericani contemporanei, dunque - commenta - «si può prevedere che per qualche decennio non ci verrà più da quel popolo nulla di simile ai nomi e alle rivelazioni che entusiasmarono la nostra giovinezza prebellica».³⁴ Gli scrittori, infatti, sono inutilmente concettosi e quando si sia trovato finalmente un libro degno di nota, si scopre che era già stato pubblicato in America prima del conflitto mondiale (come nel caso di *Ragazzo negro* di Richard Wright, su cui si concentra il seguito del saggio).

A cosa è dovuto l'esaurimento dell'entusiasmo pavesiano? Se è vero, come sostiene Fortini, che una «continua remora alla pienezza» abbia abitato l'autore fin dall'adolescenza, poiché «la fedeltà alla sua terra gli fermava, talvolta, quella medesima voce che levava per celebrarla»,³⁵ ciononostante è innegabile che a partire dalla fine della guerra qualcosa nel suo rapporto con gli Stati Uniti cambi decisamente. Non soltanto il conflitto si è concluso e l'autore (e l'Italia tutta) incontra finalmente da vicino le tracce deformate, negli zaini dei soldati alleati, di quell'America conosciuta da ragazzo; non soltanto crolla il mito della terra del desiderio e della poesia, ma le pressioni del PCI spingono Pavese a rinnegare quell'antico sogno. È allora che, per la prima volta, giustifica la propria ammirazione esibendo una ragione politica: sostiene, infatti, di essere stato tra quegli italiani che, «nelle giornate chiasiose dell'era fascista»,³⁶ nelle «voci straniere» e nella loro patria idealizzata trovarono semplicemente un porto salvo, e pur di frequentarlo corsero il rischio di un'accusa di *esterofilia*. Il 5 marzo del 1948, poi, a proposito di una supposta

³⁰ Ivi, p. 197.

³¹ ID., *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino 2002, p. 136.

³² ID., *Saggi letterari*, cit., pp. 237.

³³ Ivi, p. 238.

³⁴ Ivi, p. 169.

³⁵ FRANCO FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori 2003, p. 669.

³⁶ C. PAVESE, *Saggi letterari*, cit., p. 197.

scuola letteraria romana³⁷ che durante il Ventennio avrebbe esercitato le arti senza impegnarsi attivamente nella difesa della democrazia e della libertà italiane, conclude tagliente:

Fu in sostanza l'arte fascista; ciò che nacque di vivo e vero - di cinico - nel periodo fascista. Sfuggono gli estremi, Sicilia e Piemonte, che fascisti non furono e s'imbarbarirono e scoprirono oltremare - Vittorini e Pavese. Per questi, ci vuole altra formula.³⁸

Nel 1949 sostiene ancora che «Scrittori come Melville, Emerson, Whitman, Twain, Dreiser, Anderson, Stein, Faulkner e anche Wolfe, sono sensibilità nude e primordiali - quasi adolescenze - scatenate tra le cose»,³⁹ ma il suo è ormai un tono profondamente moderato dalla nostalgia e dalla delusione. Se nel 1947 afferma che «senza un fascismo a cui opporsi [...] anche l'America, per quanti grattacieli e automobili e soldati produca, non sarà più all'avanguardia di nessuna cultura»,⁴⁰ nel 1950, all'interno dell'articolo "*Cultura democratica e cultura americana*", attribuisce senza mezzi termini alla realtà politica americana una prospettiva «reazionaria». ⁴¹ E se, ancora, uno dei motivi per cui si era appassionato alla letteratura americana, e soprattutto all'opera di Sherwood Anderson, per sua stessa ammissione era stata una visione del mondo comune («Per Anderson, tutto il mondo moderno è un contrasto di città e di campagna, di schiettezza e di vuota finzione, di natura e di piccoli uomini. Quanto tocchi anche noi quest'idea, credo inutile dire»),⁴² tuttavia, l'America della *Luna e i falò* non è più quella forte, vitale terra di veri uomini: è un luogo lontano da cui Anguilla, dopo la Liberazione, decide di tornare per fare i conti, dopo una vita, con la terra natia, le sue superstizioni e i suoi falò. «Campagna è dir troppo. A perdita d'occhio una distesa grigia di sabbia spinosa e monticelli che non erano colline...»,⁴³ commenta con amarezza il protagonista.

Nel 1972, rispondendo a una domanda di Dominique Fernandez a proposito di Pavese, Pasolini è molto severo:

L'impegno di Pavese è stato molto corretto. In quegli anni era facile avere un impegno politico corretto perché consisteva soprattutto nell'essere antifascisti e immediatamente dopo la guerra consisteva nell'adeguarsi ai valori nati dalla Resistenza. Era l'inizio di quell'epoca che si è chiamata dell'impegno letterario. A quel punto era facile e il suo impegno politico è stato corretto e forse da questo dipende la sua

³⁷ Quella di cui avrebbe fatto parte Moravia, grande amico di Pasolini.

³⁸ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 347-348.

³⁹ ID., *Saggi letterari*, cit., p. 331.

⁴⁰ Ivi, p. 175.

⁴¹ Ivi, p. 259.

⁴² Ivi, p. 38.

⁴³ ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 817.

fortuna: è uno scrittore che non suscita grandi problemi, né letterari né politici.⁴⁴

Non c'è da stupirsi: Pavese è lo specchio dei suoi tempi, di quei tempi che per Pasolini hanno prima forgiato e poi tradito i valori e gli eroi della Resistenza. La prima volta che visita New York, però, anche lui si colloca sul fragilissimo discrimine tra le pressioni politiche nazionali e la passione per l'esotico. Marxista indipendente e, a suo dire, innamorato degli Stati Uniti fin da ragazzo, Pasolini confessa di non essere mai stato influenzato dalla letteratura americana («Non mi piace Hemingway, né Steinbeck, pochissimo Faulkner; da Melville salto ad Allen Ginsberg. L'*establishment* americano non ha mai potuto conciliarsi, ovvio, con il mio credo marxista»),⁴⁵ ma dalle pellicole cinematografiche: «Tutta la mia gioventù è stata affascinata dai film americani, cioè da un'America violenta, brutale». Sembra dunque condividere l'immaginario di quel Pavese che vorrebbe liquidare e con cui pare, invece, avere molti punti di contatto. Anche nei suoi scritti sugli Stati Uniti, infatti, si trovano tracce di un mito vitalistico: «L'uomo americano è unico»,⁴⁶ sostiene per esempio nell'introduzione al catalogo della mostra che Andy Warhol tiene a Ferrara nel 1975, alludendo alla forza di un Modello di uomo più forte di tutti gli individualismi che abitano la società di massa americana. Inoltre, delle poesie Allen Ginsberg, con cui entra subito in fortissima sintonia,⁴⁷ apprezza non tanto la forza astratta della parola, quanto la capacità che questa possiede di essere sempre nuova e rivoluzionaria al tempo stesso:

Tu sei costretto a inventare di nuovo e completamente – giorno per giorno, parola per parola – il tuo linguaggio rivoluzionario. Tutti gli uomini della tua America sono costretti, per esprimersi, ad essere inventori di parole!⁴⁸

Proprio come Pavese, quindi, anche lui è affascinato dalla potenza verbale dei poeti americani e soffre per il confronto con la realtà italiana. Quest'analisi, però, lo conduce a una serie tormentata di considerazioni politiche: sostiene, infatti, che in Italia il linguaggio rivoluzionario sia già codificato, castrante, e che questo impedisca il libero e autentico esplodere di nuove forze; crede che l'America, invece, sia una «voragine»,⁴⁹ un luogo in cui una rivoluzione del sottoproletariato, privo per il momento di una coscienza sociale, sia ancora continuamente possibile. «Ciò è bene, ciò è male? Non so, mi sento confuso. In Europa mi sembrerebbe negativo, qui no», confessa afflitto.⁵⁰

⁴⁴ Cit. in R. CHIESI, «Uno scrittore che non suscita grandi problemi», cit., p. 57.

⁴⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1600.

⁴⁶ ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2711-2712.

⁴⁷ Ivi, vol. 1, p. 1438.

⁴⁸ ID., *Lettere 1955-1975*, cit., pp. 631-632.

⁴⁹ ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, p. 1603.

⁵⁰ *Ibid.*

Quando, infatti, nel 1966 visita New York per la prima volta (per presentare *Uccellacci e uccellini* e *Accattone*), se ne innamora perdutamente: crede di vedervi il luogo in cui vive «la sinistra più bella che un marxista, oggi, possa scoprire».⁵¹ Anche se non può fare a meno di notare il «fondo cupo»,⁵² quello dell'odio razzista, su cui si staglia la città, tanto da ammettere di non sapere come andrà a finire, essa diviene per lui il simbolo di «un impegno, una guerra», «un nuovo tempo della Resistenza»⁵³ e non un semplice desiderio d'evasione. Con una lucidità che ricorda molto da vicino quella delle parole usate per gli scontri di Valle Giulia, Pasolini descrive come dei veri e propri eroi gli studenti americani che abbiano scelto di «lottare al fianco dei negri con la violenta e quasi mistica coscienza democratica di “non manipolarli”»: gli pare che sappiano bene che «il problema dei negri, risolto formalmente col riconoscimento dei loro diritti civili, comincia adesso: è cioè un problema sociale, e non ideale».

Quando, però, nel 1969, torna ancora una volta in America, qualcosa sembra cambiato anche per lui. «Nuova York resta una città sublime, è certo il vero ombelico del mondo, dove il mondo mostra ciò che in realtà è» - dice.

Tuttavia rispetto a tre anni fa, tutto sembra sospeso e come morto. Dove è scomparso Ginsberg? E Bob Dylan? È solo una questione di moda passata? E dove sono scomparsi i cortei di pacifisti e i ragazzi che cantano sulla chitarra, come se questo accadesse per la prima volta nel mondo, canzoni contro la guerra? Dov'è la tragedia spettacolare, vissuta pubblicamente e perciò trascinate, vitale, esaltante?⁵⁴

Dove sono finiti gli eroi americani? Anche nel caso di Pasolini una forte cesura interrompe il suo sogno; anche qui è facile risalire alla causa: agli assassinii di Martin Luther King prima e di Bob Kennedy poi, segue il disagio per il clima euforico del miracolo economico italiano, per i movimenti studenteschi. Sono gli anni della *mutazione antropologica*, del *genocidio culturale*; la fine dell'illusione. Da quel momento in poi Pasolini guarda agli Stati Uniti quasi soltanto come alla realtà tipica del capitalismo, quella realtà a cui l'Italia, anche e soprattutto quella sottoproletaria, priva degli anticorpi necessari, tenta disperatamente di somigliare.

3 IL CINEMA DI POESIA

Nonostante l'affievolimento del suo entusiasmo, Pavese deve comunque molto agli Stati Uniti: il cinema che ama è, infatti, prima di tutto quello americano. La «scossa»⁵⁵ procuratagli dal film di King Vidor, *Folla* (1928), è la molla che lo ha spinto verso Dos Passos; nota con favore che «ogni modesto frequentatore di cinema» si sente a suo agio con l'immaginario che le poesie

⁵¹ Ivi, p. 1601.

⁵² ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. 1, p. 1432.

⁵³ Ivi, pp. 1437-1438.

⁵⁴ ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1206.

⁵⁵ C. PAVESE, *Saggi letterari*, cit., p. 105.

di Lewis evocano,⁵⁶ e fino alla fine il linguaggio cinematografico è per lui intrinsecamente legato a quello letterario: basti pensare, in questo senso, a quanto afferma nel 1950 nell'*Intervista alla radio* a cura di Leone Piccioni. Alla domanda su quale sia per lui il migliore narratore contemporaneo nomina Thomas Mann e aggiunge: «tra gli italiani, Vittorio De Sica».⁵⁷ Nei suoi romanzi, infatti, non mancano certo personaggi, soprattutto femminili, che frequentano abitualmente le sale e che vengono attraversati nel profondo, in qualche caso addirittura forgiati, dalle storie cui assistono. Su tutti, Masino è il personaggio più eloquente.

Masino universitario amava molto il cinematografo, ma aveva i suoi gusti. [...]. A Masino piacevano i filmetti d'America. C'era anche, innanzi a questi, l'orgoglio di scoprir sempre qualcosa, di vivere in un mondo nuovo. Questi film sono fatti apposta per i locali di barriera. [...] I film americani. Costava poco entrare in quei cinemi e si vedevano le cose più belle. Buck Jones, Giorgio O' Brien, Olive Bordau, Sue Carol – il mare, il Pacifico, le foreste, le navi. Ma soprattutto le cittadine dell'America, quelle case nitide in mezzo alle campagne, quella vita schietta e elementare. Tutto era bello. Gli uomini, individui sicuri, forti, con un sorriso tra i denti, pugni sodi ed occhio aperto. Le ragazze, sempre le stesse dai villaggi alle metropoli, corpo chiaro, volto allegro, sereno, anche in mezzo alle sventure. Si usciva leggeri da quei film. Nel centro dicevano che eran cose banali senz'effetto e senza vita, ma a Masino pareva proprio d'imparare a vivere assistendo a quelle scene.⁵⁸

Questo lungo brano ha un carattere fortemente autobiografico: contiene tutti gli elementi del rapporto che Pavese intrattiene con il cinema e il mito americani e che, in parte, si sono già delineati nel paragrafo precedente.⁵⁹ Si tratta di un amore antico che ha il sapore di quell'eterna e duplice ricerca pavese di un'infanzia e, allo stesso tempo, di un destino: tanto la letteratura quanto il cinema americano, in effetti, soddisfano l'autore nel suo tentativo di *rivedere le cose una seconda volta*. In un passaggio dello stesso brano (qui espunto) e in molti altri dello stesso periodo, emergono anche il contrasto tra la campagna piemontese e la città d'oltreoceano, con i suoi grattacieli e la sua provincia ordinata;⁶⁰ il senso di colpa per la condizione di un lavoro “soltanto” intellettuale e la vocazione - mitizzata - a un lavoro manuale duro, più onesto; la scoperta affascinante del cinema di barriera e del loro *pubblico*, quella società che vive *oltre Dora*, ai margini della città. Sono tutti elementi che possono delineare un quadro più chiaro degli schemi entro cui si muove Pa-

⁵⁶ Su questo argomento cfr. l'interessante contributo di M. PIETRALUNGA, *Pavese traduttore di Sinclair Lewis*, cit.

⁵⁷ C. PAVESE, *Saggi letterari*, cit., p. 267.

⁵⁸ ID., *Tutti i racconti*, cit. pp. 371-372.

⁵⁹ Per una trattazione completa e documentata del tema si rimanda soprattutto agli interventi critici compresi in ID., *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Torino, Einaudi 2009 e alle relative indicazioni bibliografiche.

⁶⁰ Come dimostra per le prove giovanili V. FERME, *Il giovane Pavese e il cinema americano*, cit.

vese. Come si legge nel racconto e come spiega nell'articolo "*Di un nuovo tipo d'esteta*",⁶¹ il cinema è per lui «un'arte da folla»,⁶² il cui valore risiede proprio nell'essere un'arte «interamente popolare, che parla cioè a tutti i pubblici».⁶³ Alla base del discorso pavesiano c'è l'arguta critica a quegli esteti, cultori dei «film d'eccezione»⁶⁴ e «guastamestieri del cinematografo»,⁶⁵ di cui risulta un sapido ritratto: essi disprezzerebbero i film americani non solo perché non li conoscerebbero bene, ma, soprattutto, perché non ammetterebbero, per snobismo, di provare empatia per quelle belle storie tanto amate dal *popolo*. L'interesse di Pavese per gli Stati Uniti trova nel cinema, quindi, un altro ambito in cui esercitare la propria intelligenza politica. Ecco, infatti, in che termini spiega al suo lettore il grandioso successo delle pellicole hollywoodiane:

E si capisce, così, come i suoi primi frutti di qualche valore siano venuti dal Nordamerica, il paese che, per la sua giovinezza e per la sua formazione unica al mondo, ha meno divario di bisogni spirituali tra le classi e rinnova quindi per noi, in parte, lo spettacolo di una civiltà primitiva attraverso forme raffinate.⁶⁶

Acuta analisi che lo avvicina al Pasolini gramsciano (che in simili termini avrebbe parlato della cultura americana e del cinema) e che lo induce a criticare quelle pellicole *troppo* raffinate, come *Metropolis* di Fritz Lang (1927), capolavoro dell'espressionismo tedesco che, con «sovrapposizioni e dissolvenze»,⁶⁷ si era invece guadagnato il favore degli intellettuali. Per loro - continua Pavese - il cinema non dovrebbe avere un soggetto, perché esso non sarebbe un romanzo né uno spettacolo teatrale («romanzo, no; teatro, no; varietà, no»):⁶⁸ gli esteti di cui parla Pavese teorizzano un cinema semplicemente e a tutti i costi «cinematografico»,⁶⁹ salvo poi non saperlo ben definire, quel *cinematografico*, e amare di nascosto Greta Garbo e Charlot.

Anche nei tentativi di sceneggiatura che lo occupano negli ultimi anni di vita Pavese è ansioso di sottolineare la sua distanza da questo tipo di cinema intellettualistico, situandosi chiaramente nell'ambito di un cinema «inteso come fatto narrativo di epica popolare».⁷⁰ Nella *Trama per un film regionale*

⁶¹ C. PAVESE, *Il serpente e la colomba*, cit., pp. 29-30.

⁶² Ivi, p. 29.

⁶³ Ivi, p. 30.

⁶⁴ Ivi, p. 29.

⁶⁵ Ivi, p. 30.

⁶⁶ Ivi, p. 29.

⁶⁷ Ivi, p. 30.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*, corsivo nel testo.

⁷⁰ Ivi, p. 177: sono parole di Massimo Mila.

(1948),⁷¹ infatti, per cui è in dialogo con Carlo Musso Susa e che, tuttavia, non verrà mai realizzato, chiarisce fin da subito che quella che gli sta proponendo è una *trama*, insiste sugli ambienti - che sono due e sono differenti, ma che devono anche rimandare immediatamente l'uno all'altro - e sulle caratteristiche sociali dei loro personaggi, oltre che sulle loro possibili rappresentazioni cinematografiche (come gli ambienti, anche le attrici e gli attori devono somigliarsi). Non parla di questi aspetti come se fossero inezie: esibendo peraltro una consapevolezza tecnica non comune («Qui c'è lavoro per il fotografo»), li tratta come se dalla loro riuscita dipendesse la resa dei temi più profondi della storia («Motivo difficilissimo da sceneggiare, ma ricco e d'effetto»). Questi ultimi, inoltre, sono quelli alla base della letteratura pavese più nota: segno, questo, tanto dell'ambizione e della serietà con cui l'autore si dedicava anche al cinema quanto del tentativo di incarnare quel regista, autore e scrittore a tutto tondo di cui altrove aveva lamentato la mancanza, come si vedrà più avanti, e che non poté mai essere. Specifica in più punti che non è un film politico, che la fabbrica, i colleghi operai, la guerra, i tedeschi e i partigiani che il protagonista incontra, e che pure decidono il suo destino, «non si devono vedere»: che essi sono, in sostanza, allo stesso tempo pretesto e simbolo dell'atteggiamento distaccato, contemplativo di Pero (uno dei grandi temi del film è quello che giustifica il suo *regionalismo*), ma anche della convinzione di Pavese che la realtà sia lo sfondo, la scenografia di una lotta tutta interna, che il dramma vero avvenga nella coscienza del personaggio, nel rapporto tra la sua *prima* e la sua *seconda volta* e che, quindi, come spiega bene l'autore stesso nel primo grande tema del soggetto, esso si incarni tutto in quel «destino a cui non si sfugge». A questi principi si ispirano anche le sceneggiature per le sorelle Dowling, tutte scritte tra il marzo e il giugno 1950: quando li propone alle due donne, infatti, tratta i soggetti come romanzi in fase di costruzione, accompagna i testi con osservazioni puntuali sulla psicologia dei personaggi e sui grandi temi che vogliono affrontare (su cui Doris stessa insiste); anche in questo caso non mancano appunti sulla resa scenica, suggerimenti e rimandi a precise tecniche cinematografiche che dimostrano la tenacia con cui Pavese si guadagna una sempre maggiore confidenza col mondo del cinema.

Nell'ottica di «una letteratura chiara, che sia la stessa energia di un'azione, e che sia comprensibile, arrivando fino al profondo di una nazione»,⁷² dichiara di essersi mosso anche Pasolini nella prima fase della sua produzione cinematografica: lo definisce il suo momento «gramsciano mitico-epico».⁷³ Eppure, non è stata sempre questa l'opinione di Pavese, e nemmeno Pasolini farà per tutta la sua vita un cinema *nazionale-popolare*, anche se Gramsci è un punto di riferimento costante per la sua poetica. Il momento più originale, anzi, e l'unico che possa dirsi un vero e proprio tentativo da parte di Pavese di elaborare una teoria cinematografica, risale al triennio 1926-1929 e trova alcune interessanti consonanze con la fase che Pasolini vive a partire dalla metà degli anni Sessanta, quando il suo diventerà un cinema dichiaratamente *elitario*. Del 1926 sono due articoli di Pavese, rispettivamente su Rodolfo Valentini-

⁷¹ Ivi, p. 191-196. Da qui *passim* anche le citazioni seguenti.

⁷² PIER PAOLO PASOLINI, *Teatro*, Mondadori, Milano 2001, p. 329.

⁷³ ID., *Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*, a cura di LUIGI FONTANELLA, Milano, Archinto 2005, p. 63.

no e su Buster Keaton: il primo viene definito solo «un bel giovane e robusto [...] incapace di dar forma a un mondo un tantino vasto di profondità umana»,⁷⁴ il secondo «il miglior attor comico di cinematografo che passi tuttora sui nostri schermi»,⁷⁵ ideatore, direttore e interprete magistrale dei suoi film. I due scritti saggistici intitolati “*Per la famosa rinascita*” (1927) e “*Problemi critici del cinematografo*” (1929), invece, sono i primi in cui Pavese espone una propria idea di cinema. Qui non parla ancora di un’*arte da folla*, anzi: le sue idee sulle pellicole sembrano sorprendentemente incompatibili con quelle che illustrerà appena l’anno successivo. A quest’altezza, infatti, sostiene che il cinema debba essere *lirico*, privo di elementi romanzeschi, tutto basato su luce e movimento: pare proprio condividere, cioè, le idee di quegli *esteti* con cui lui stesso, più tardi, si indispetterà.⁷⁶ Lo stesso Massimo Mila riferisce di un’evidente inconciliabilità tra i due momenti di critica cinematografica pavese, pur così vicini cronologicamente tra loro: la giustifica raccontando che tutti, a quei tempi, erano attraversati da gusti e interessi contraddittori, attratti ambigualmente sia dalle pellicole espressionistiche che da quelle popolari; e che Pavese fu, anzi, tra quei pochi che seppero interessarsi al nuovo mezzo come a qualcosa di più che «un enorme fatto di costume».⁷⁷

Già nel saggio del 1927,⁷⁸ infatti, insiste su quanto sia «nuovissima vitale prodigiosa di possibilità e di mezzi» l’arte del cinema, che è «la vera espressione d’arte ideale della vita futura», e su quanto, tuttavia, in Italia non si facciano che pellicole storiche, «ciarpame» senza ricerca espressiva o contenutistica che nessuno di quei «cuori sinceri» a cui si appella potrebbe mai approvare:

Noi viviamo nella vita moderna, e ne sentiamo o percepiamo confusamente tutte le voci, i sussulti, le sofferenze, le ricerche, le contraddizioni, le vibrazioni più spasmodiche e più profonde, con una sete di rivelazione e di idealità che si fa sempre più acuta e imperiosa, e se poi posiamo gli occhi su questi frutti che dovrebbero essere l’ardore nuovo, la parola nuova pronunziata, troviamo? C’è da nascondersi dalla desolazione e dalla vergogna.⁷⁹

Il cinema italiano, quando fu inteso come «mezzo meccanico di copia della realtà», fiorì prima e meglio di quello delle altre nazioni, dice Pavese. Tuttavia, quasi subito fu amalgamato alla tradizione di *operette* e *melodrammi* e trasformato in un semplice mezzo per trasportare romanzi. Perse, così, il suo eccezionale valore. Altri Stati, allora - tra cui la giovane e ricca America - rac-

⁷⁴ C. PAVESE, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 173.

⁷⁵ Ivi, p. 175.

⁷⁶ Questa contraddizione (che, del resto, non è estranea alle pagine più commosse del *Mestiere*) sollecita un’ipotesi: che nell’articolo del 1930 l’autore, smascherando quegli *esteti*, vorrà smascherare anche il sé stesso di questi primi scritti; che colpirà le loro idee tanto più duramente quanto più vi avrà riconosciuto anche i propri stessi passati umori.

⁷⁷ C. PAVESE., *Il serpente e la colomba*, cit., p. 178.

⁷⁸ Ivi, pp. 5-18. Da qui *passim* anche le citazioni seguenti.

⁷⁹ Ivi, p. 6.

colsero la sua lezione e studiarono seriamente le potenzialità della nuova arte. Nessuno mise in dubbio la logica d'ispirazione romanzesca del film (cioè moralistica, dice Pavese) e tuttavia il cinema americano regalò al mondo opere come *La febbre dell'Oro* (1925) di Charlie Chaplin, *Accidenti, che ospitalità!* (1923) di Buster Keaton e *Il ladro di Bagdad* (1924) di Raoul Walsh; pellicole

[...] tutte piene, gonfie, vive, di una loro anima sana, di una concezione franca e giovane della vita, di uno slancio che informa la loro vita di tutti i giorni, verso una serietà gioiosa di esistenza e di lavoro.⁸⁰

Altri capolavori citati, ma stavolta per la novità tecnica ed espressiva, sono quelli d'ambito tedesco, *Sigfrido* (1924), *I Nibelunghi: la vendetta di Crimilde* (1924), entrambi di Fritz Lang, e *Varieté* (1925) di Ewald André Dupont. Come risollevarlo, allora, le sorti del grande cinema italiano, come favorirne la famosa rinascita?, si chiede Pavese. Partendo dal presupposto, dice, che «la costruzione e creazione del "personaggio" non ha più nessun valore in sé», che dunque il romanzo non interessa più (se non per bassi fini commerciali), e che contaminare la pellicola con la parola scritta, la musica o altro costituisce un impoverimento del mezzo, ne consegue che il film deve «aggiungere dinamismo» alle arti plastiche,

[...] traendo effetti non soltanto dalla realtà istantanea dei quadri ma anche dal loro susseguirsi, dal loro incrociarsi, scontrarsi, sovrapporsi, scomporsi, in innumerevoli modi;

restituire finalmente «la perfetta visione in movimento della realtà poetica stessa».⁸¹ Sulla base di ciò suggerisce una rappresentazione cinematografica del canzoniere poetico moderno per eccellenza, vale a dire i *Fiori del male* di Baudelaire: al poeta dello *spleen*, del resto, Pavese è accomunato da quella grande visività lirica che potenzia tutte le sue *immagini-simbolo*.

Non molto prima di avvicinarsi al Neorealismo,⁸² dunque, e ancora lontano dal bisogno di romanzo che sentirà qualche anno più tardi, quello pavese è a quest'altezza temporale un *cinema di poesia*. *Un uomo da nulla* (1927)⁸³ è, infatti, un testo visionario, a metà tra sceneggiatura e soggetto cinematografico, nel quale Pavese prova a percorrere questa strada: al «disagio»⁸⁴ e alla «perplexità aspettativa» del giovane protagonista segue, per esempio, una «apparizione lenta di fuga di una foresta di grand'alberi stremati al vento (vecchi titani) piena di sole, vista di sopra», che poi scompare e lascia nuovamente spazio alla figura del giovane, di cui dunque rappresenta

⁸⁰ Ivi, p. II.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² In questa direzione si muove D. BROGI, *Tra letteratura e cinema*, cit.

⁸³ C. PAVESE, *Il serpente e la colomba*, cit., pp. 183-190.

⁸⁴ Questa, e le due citazioni successive, vengono dalla Parte II, scena 4) del soggetto, ivi, p. 184.

i «meravigliosi fantasmi lirici».⁸⁵ Lo stesso capita più avanti, quando in seguito all'incontro con una coppia di fidanzati che si baciano, si *sovrappone* la scena dapprima dei due «seduti su un divano e l'uomo impende sulla donna e l'altra gli si butta di sotto»,⁸⁶ poi direttamente quella di «due bestie che si montano»; quando il ragazzo «s'immagina con una rivoltella alla tempia» o quando, in un teatro, le immagini evocate del sassofono e dei piedi sui pedali, delle facce del pubblico e dei movimenti rapidi dei ballerini (e del corpo di una ballerina, in particolare) si avvicendano sempre più furiosamente fino a creare un corto circuito tra sogno e realtà. Anche in *Schema per un film* (1928)⁸⁷ capita qualcosa di simile, ma più contratto ancora, come quando, tra la decima scena e le successive, senza una ben delineata trama si istituisce un parallelismo non troppo codificato tra la realtà di un cespuglio e quella di un pioppo, quella del fumo di un camino e di uno scroscio improvviso di pioggia, di un motore di automobile, di un uomo che stringe un volante tra le mani e di alcuni pesci esagitati intorno a una nave di passaggio. Nell'articolo del 1929,⁸⁸ infine, «*Problemi critici del cinematografo*», Pavese porta avanti le sue idee, concedendo però più spazio alla musica e specificando in cosa consista l'espressione «*cinematograficamente*»,⁸⁹ che sarebbe un insieme di «*luce e movimento*»⁹⁰ senza tratti romanzeschi. Del *Faust* (1926) di Murnau elogia una «poesia della volgarità»; del *Ladro di Bagdad* (1924) prodotto da Fairbanks ammira la ricerca tecnica per rendere paura e delicatezza insieme; in *Ombre bianche* (1928) di W.S. Van Dyke resta affascinato dalla «voce lirica della tempesta e della solitudine sul mare».

Questo articolo risulta interessante anche per alcune consonanze con le riflessioni pasoliniane:

In un certo senso si potrebbe pure dire che Pavese anticipi in queste pagine, con grande visione e lungimiranza, la celebre distinzione che Pasolini fece alcuni decenni più tardi tra «cinema di prosa» e «cinema di poesia», cinema narrativo e cinema di autore, e si faccia portavoce di un cinematografo che si potrebbe definire lirico, evocativo, unicamente basato sulla potenza delle immagini.⁹¹

Infatti, anche Pasolini parla di carattere «onirico»⁹² del cinema, sia «per la elementarità dei suoi archetipi» sia «per la fondamentale prevalenza della pre-grammaticalità degli oggetti in quanto simboli del linguaggio visivo»,

⁸⁵ Ivi, p. 17.

⁸⁶ Questa, e le due citazioni successive, vengono ancora da *Un uomo da nulla*, parte II, scene 33) e 34), ivi, p. 186.

⁸⁷ Ivi, pp. 191-192.

⁸⁸ Ivi, pp. 19-27.

⁸⁹ Ivi, p. 20.

⁹⁰ Ivi, p. 26.

⁹¹ P. CHIRUMBOLO, *Pavese e il cinema*, cit., p. 102.

⁹² P. P. PASOLINI, *saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., vol. I, p. 1467.

potenzialmente infinito. Poco dopo queste parole, però, si legge anche una precisazione: le immagini che il linguaggio del cinema adopera non possono che essere «concrete», giacché «è possibile solo in una previsione millenaristica concepire immagini-simbolo che subiscano un processo simile a quello delle parole», che mediante il loro uso e, dunque, la loro codificazione, divengano da concrete astratte. Questo è il motivo per cui, contrariamente a quella del primo Pavese, tutta basata sulla potenza evocatrice delle immagini e, propriamente, di quelle *immagini-simbolo* di cui si parla qui, l'*oniricità* del cinema pasoliniano è comunque sempre *fisica*. Anche negli scritti di Pasolini si allude a una meritoria fase del cinema, quella dei primordi, in cui si sarebbero tentate pellicole di questo tipo e a cui, invece, avrebbe fatto seguito una tradizione cinematografica più prosastica: «finora un autore di cinema è stato quasi costretto dalle circostanze ad essere un romanziere. D'ora in poi può essere anche poeta»,⁹³ dichiara. Come chiarisce nelle pagine di *Empirismo eretico*, infatti, il linguaggio cinematografico per lui è formato sempre da due livelli o momenti, uno razionale, narrativo, e un altro inconscio, irrazionale e onirico. A causa dell'ampiezza sempre maggiore del suo pubblico, in quella prima fase «tutti i suoi elementi irrazionalistici, onirici, elementari e barbarici», vale a dire *mitici*, sono stati asserviti alla tecnica e «tenuti sotto il livello della coscienza». Pasolini vuole invece farli riemergere - questo punto è fondamentale per comprendere i suoi film successivi - e per farlo deve *immergersi* in un suo personaggio (nella sua condizione psicologia e sociale) e dunque affidarsi alla «soggettiva libera indiretta». Così come nel 1961, subito dopo l'esperienza di *Accattone*, Pasolini aveva diffidato di un cinema d'avanguardia che, volendo ricreare pedissequamente la metafora "*Gennarino era una jena*", avesse giustapposto due inquadrature, una di Gennarino e una di una iena, dal momento che, diceva, «sarebbe inconcepibile pensare un film che vada avanti di questo passo, per due ore»,⁹⁴ similmente nel 1965, ma con strumenti differenti, ripete il suo sospetto nei confronti delle proposte dell'avanguardia: il cinema, secondo lui, non può essere un continuo monologo interiore. Per questo motivo nei suoi lavori si sforza di far emergere il momento irrazionale e visionario *a partire da* quello ordinato, narrativo: così, per esempio, nelle vite di cui racconta serpeggia sempre, sotterraneo, l'istinto a ribellarsi contro il destino e l'ordine castrante, finché a un certo punto esso finalmente esplose e, proprio nello scontro tra quelle due istanze, la *poesia* evocata finalmente si palesa. D'altronde non esistono, che lui sappia, film che riescano a calarsi dall'inizio alla fine della pellicola nel personaggio, «in una assoluta interiorizzazione del suo sistema interno di allusioni»: ⁹⁵ si può credere che questo sarebbe stato proprio l'invito di un Pavese "regista" dei *Fiori del male*.

Sono comunque anche altri i punti di contatto tra le riflessioni dei due autori. Quegli elementi cinematografici, di *luce e movimento*, che Pavese descrive nel *Faust* e nel *Ladro di Bagdad* già citati, per certi aspetti sono assimilabili a quelli che Pasolini individua nei suoi registi *di poesia*, l'Antonioni del *Deserto rosso*, il Bertolucci di *Prima della rivoluzione* (entrambi del 1964) e Godard. Essi sono spie di una ricerca espressiva che, nel caso di Pasolini, si

⁹³ Espone questi principi anche nello scambio epistolare con Bellocchio: ivi, vol. 2, pp. 1800-1815.

⁹⁴ ID., *Per il cinema*, Mondadori, Milano 2001, pp. 146 ss.

⁹⁵ ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1475.

delineano chiaramente in relazione al punto di vista e alla natura duplice dell'esperienza cinematografica, fanno percepire al pubblico la macchina da presa e, dunque, la presenza dell'autore. Il montaggio, poi, che per Pasolini interrompe il lungo piano-sequenza della realtà come *cinema in natura*, assolve lo stesso compito che Pavese attribuisce al suicidio (secondo le parole di Natalia, nella sceneggiatura del 1950, *Suicidarsi è un vizio*): come la morte, dichiara infatti Pasolini, rende descrivibile e, quindi, significa la nostra vita.⁹⁶

Un discorso a parte merita di essere fatto a proposito della musica. Come si è intravisto, Pavese inizialmente non crede pertinente dilungarsi sulla seconda arte in relazione al cinema: dapprima la definisce un «ibridismo enorme che appesta i saloni bui»⁹⁷ e ne accetta la presenza in un film solo quando questa sia stata composta dal regista stesso; poi, quando la intende «suoni sinteticamente stilizzati, che integrino l'espressività della scena»,⁹⁸ la giustifica pienamente. Pasolini, invece, che rappresenta proprio quel regista insieme scrittore, sceneggiatore, tecnico delle luci, persino attore (ma anche musicista e pittore) di cui lamentava la mancanza Pavese, «il grande artista capace di dare la sua nuova poesia in questa forma nuova»,⁹⁹ vuole imprimere la propria firma anche sull'accompagnamento musicale: questo è, anzi, come il montaggio, uno degli elementi che consentono al pubblico di percepire la presenza del regista e, in quanto tale, gode di una funzione profondamente *poetica*. In particolare, teorizza un'*applicazione verticale* della musica: così l'esplosione della *Passione secondo Matteo* di Bach inquadra il polveroso Accattone in una dimensione tragica; così il silenzio delle scene iniziali di *Edipo Re* serve a sacralizzare il momento straniante - altamente metaforico - in cui il bambino inizia a percepire frammentariamente il mondo.

Il cinema di Pasolini, tuttavia, con un movimento speculare rispetto a quanto accade in Pavese, si complica e si allontana progressivamente dalla *folla*. Se la sua formazione cinematografica passa attraverso i classici, i neorealisti e poi le collaborazioni con Soldati e Bassani (per *La donna del fiume*) e Fellini (per *Le notti di Cabiria*), è vero che film come *Accattone* (1961), *La ricotta* (in *Ro.Go.Pa.G.*, 1962) e *Il Vangelo secondo Matteo* (1964) si collocano fin da subito al di fuori di quella *famosa rinascita* antifascista del cinema italiano di cui si era occupato anche Pavese, muovendosi tra l'adesione (e la citazione) a un immaginario estetico tradizionale e la denuncia di una sua insufficienza, quando non nel tentativo esplicito e *teppistico*, sempre sincero, di *épater la bourgeoisie*. A partire dalla metà degli anni Sessanta, poi, i suoi film smettono di trattare un soggetto mitologico, classico o biblico, e non sono più sorrette da un'unica semplice trama. Che cosa è cambiato nel frattempo? Sono scomparse la cultura e la classe contadine che quel mito giustificavano e attualizzavano «nelle forme di una religiosità istintiva, naturale, quasi pagana e animistica», causando «un divorzio assoluto tra mito e realtà».¹⁰⁰ Quando il mondo del sottoproletariato urbano viene fagocitato dalla metà della borghesia e dagli ideali di benessere della società neocapitalistica, ecco che

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 1560-61.

⁹⁷ C. PAVESE, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 15.

⁹⁸ *Ivi*, p. 26.

⁹⁹ *Ivi*, p. 18.

¹⁰⁰ A. TRICOMI, *Due Pasolini*, cit.

Pasolini compie il passaggio da quel momento *gramsciano* a un momento che definisce «problematico»: ¹⁰¹ inizia a concepire la sua *oscura volontà di essere chiaro*, la poesia scritta in una lingua *illeggibile*, come un *balbettio* o semplicemente *inconsumabile*; e, come in poesia così nei film, i suoi progetti futuri riguardano un cinema «sempre più difficile, più aspro, più complicato, e anche più provocatorio magari».

Allora, per reazione al pericolo che i miei film si rivolgano non più a quel popolo ideale che avevo in testa ma si rivolgano alla massa, e quindi soggiacciono a tutte le regole della cultura di massa, tendo a fare dei film anti-cultura di massa, cioè (e mi intenda con intelligenza) dei film per “élite”. Schematicamente la storia da *Accattone* a *Teorema* è questa.¹⁰²

Lo stile, che diventa il protagonista di questa fase, è profondamente attraversato da quel gusto per il *pastiche* e per la *contaminazione* di auerbachiana memoria in un senso ancora più decisivo rispetto al primo film.¹⁰³ Il sogno acquista una maggiore centralità perché la pellicola, adesso, è il terreno in cui Pasolini può scavare e mostrare plasticamente la permanenza di un’istanza preistorica irrazionale. Così le transizioni desertiche si fanno insistenti e determinanti in moltissimi film e sceneggiature:¹⁰⁴ esse assumono non solo il carattere dell’elemento anti-realistico o quello, simbolico, dell’opposizione al contesto urbano e borghese contro cui serpeggiano, ma rappresentano anche la confusione, le reliquie di un’antica civiltà primitiva che, sottosuolo perenne, preme sul grigiore della realtà quotidiana e riemerge come alternativa salvifica - o almeno sacrificale. In questo senso agiscono in *Teorema*, 1968, e in *Porcile*, 1969, soprattutto, dove i maiali, elemento chiave per connettere le due storie che attraversano il film, sono contemporaneamente sia il simbolo della borghesia aberrante dipinta da Grosz, sia *figura* delle sequenze barbariche girate sull’Etna, sia un rimando letterario agli *ossessi* dostoevskiani, con cui condividono il tema del *sacrificio* e del *terrore*. «Diciamolo, c’è un mondo dionisiaco: che non può essere separato nettamente e quindi accantonato»,¹⁰⁵ sostiene Pasolini. Tutto il suo cinema può infatti definirsi nei termini di una continua tensione tra ideologia e *misticismo*, ciò che non risultò sempre gradito nell’ambito del pensiero marxista più ortodosso. Fortini, anzi, gli cita proprio Pavese come esempio di un autore che aveva capito perfettamente l’impossibilità di attribuire un valore sociale alla *regressione* nel mondo contadino. Così, accusandolo d’essere *dannunziano*, gli ricorda:

¹⁰¹ P.P. PASOLINI, *Pasolini rilegge Pasolini*, cit., p. 63.

¹⁰² ID., *Per il cinema*, pp. 2962-2963.

¹⁰³ Questa l’analisi che emerge dalle pagine di A. CADONI, *Il segno della contaminazione*, cit., dove il capitolo 1 (in particolare alle pp. 33-59) analizza l’influenza del saggio di Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, nella produzione filmica pasoliniana.

¹⁰⁴ Su questo aspetto v. lo studio recente di P. LAGO, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini*, cit., dove il deserto dei film pasoliniani in definitiva è, sulla scorta della definizione di “spazio liscio” di Deleuze e Guattari (p. 8), quell’istanza barbarica e mitica che può spezzare e annullare lo “spazio striato” della città, degli ambienti borghesi, ordinati, geometrici, ben collocati nella Storia.

¹⁰⁵ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1204.

non ci si fa popolo: o lo si è o non lo si è (diceva Pavese). E farsi popolo vorrebbe dire accettare le servitù peggiori del popolo - che non sono solo quelle della miseria ma quelle del detrito ideologico delle classi dominanti, passate e presenti. E questo è impossibile.¹⁰⁶

4 IL MITO E LA REALTÀ

«Tu vagheggi la campagna, il titanismo - il *selvaggio* - ma apprezzi il buon senso, la misura, l'intelligenza chiara dei Berto, dei Pablo, dei marciapiedi»,¹⁰⁷ dice Pavese nel *Mestiere*, interrogandosi lucidamente su sé stesso e sulla natura dissociata della propria poetica. Sa di apprezzare istintivamente l'irrazionale, ma sente anche il bisogno di racchiuderlo entro una formula razionale. Da questa oscillazione è caratterizzata tutta la sua produzione. Nel saggio *Del mito, del simbolo e d'altro*, per esempio, Pavese esplicita e analizza con linguaggio più scientifico ciò che racconta nei *Dialoghi con Leucò*: in modo diverso ma in entrambe le opere, infatti, l'autore dichiara che quei luoghi antichi e misteriosi, che fanno da scenario alle conversazioni tra ninfe, eroi, dèi e semidèi, lo interessano proprio per il loro «evidente carattere di luogo sacro»,¹⁰⁸ per quell'atmosfera ancora instabile e minacciosa di riti magici appena svolti, sacrifici da poco tempo compiuti; per quella sensazione di attesa o di ricordo del passaggio di un dio. Facile comprendere allora come questo si intrecci, nella sua riflessione, alla poetica del ricordo. Così si domanda il 19 agosto 1946:

Perché a ogni sussulto mitico ti ritornano in mente i tronchi e il fiume e la collina con dietro la luna e la strada e l'odore di prato e di campo, del tuo paese?¹⁰⁹

Un'importanza decisiva ebbe in questo senso la lettura di Vico, «il primo [...] a notare e interpretare l'evidente fatto che *tutta* l'esistenza dei primitivi [...] è modellata sul mito»,¹¹⁰ con i suoi universali fantastici e quei particolari concetti di selvaggio e contadino di cui si trovano tracce ovunque nella produzione pavesiana. Tuttavia, il progetto della collana Einaudi dedicata a una serie di saggi di etno-antropologia e la collaborazione con Ernesto De Martino sono certamente l'occasione migliore, per Pavese, per ottenere nuovi strumenti - oggettivi, scientifici - per nominare e organizzare la sua ossessione privata per la collina e i suoi riti. Ecco cosa scrive, del resto, in una pagina del *Mestiere*: «Il tuo è un classicismo rustico che facilmente diventa etnografia

¹⁰⁶ FRANCO FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi 1993, p. 93. In generale l'accusa di *decadentismo* - nel senso lukácsiano utilizzato da Fortini - è piuttosto frequente in quegli anni: a tal proposito si veda l'articolo di Moravia, *Pavese decadente*, in ALBERTO MORAVIA, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani 1963, pp. 187-191.

¹⁰⁷ C. PAVESE., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 335.

¹⁰⁸ ID., *Tutti i racconti*, cit. p. 126.

¹⁰⁹ ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 320.

¹¹⁰ ID., *Saggi letterari*, cit., p. 316.

preistorica»;¹¹¹ oppure: «Con la scoperta dell'etnologia sei giunto a storicizzare questo *selvaggio*», dice nel 1947,¹¹² e si tratta di un'analisi certamente corretta.

Con una contraddizione molto simile a quella pavesiana, che in diverse occasioni farà storcere il naso all'amico Fortini,¹¹³ anche Pasolini cerca in questi e simili testi¹¹⁴ una spiegazione a qualcosa che sente intuitivamente:¹¹⁵ come dice nel *Sogno del centauro*,

Io sono propenso [...] a una contemplazione mistica del mondo [...].
Ma questo è dovuto a una sorta [...] d'irresistibile bisogno di ammirare
la natura e gli uomini, di riconoscere la profondità, là dove altri scorgono
soltanto l'apparenza esanime, meccanica, delle cose.¹¹⁶

Se, dunque, nei testi di antropologia cerca aneddoti, squarci su realtà arcaiche, antiche e contemporanee, per comprendere la cultura popolare italiana, nei testi di religione cerca una formula per la propria visione del mondo, dal momento che, secondo quanto afferma in un'intervista del 1969, la realtà gli appare come una «ierofania»:¹¹⁷

Per l'uomo antico, per l'uomo pre-industriale, per l'uomo che vive
nella civiltà contadina, in qualunque oggetto, in qualunque
avvenimento, e a qualunque livello della sua vita, si poteva sentire la
presenza del sacro. Cioè qualsiasi apparizione terrena, a qualunque
livello della sua vita, poteva essere una ierofania. Quindi, ierofania nelle

¹¹¹ ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 255.

¹¹² Ivi, p. 335.

¹¹³ Cfr. ad esempio FRANCO FORTINI, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Torino, Bollati Boringhieri 2003, pp. 146-149.

¹¹⁴ Tra le letture pavesiane e quelle pasoliniane ci sono numerose coincidenze: recensiti in *Descrizioni di descrizioni*, infatti, si trovano *Antropologia religiosa* di Alfonso Di Nola, studioso che - come Wittgenstein - si oppone a Frazer e che Pasolini ammira moltissimo; *Thalassa* di Ferenczi, poi citato anche nella lista di autori fondamentali per la stesura di *Petrolio* e, in particolare, per alcune scene della serie intitolata *Epochè* (per cui cfr. A. MAGGI, *The Resurrection of the Body*, cit., cap. 3 "A Diluted Reel of Film in My Brain": *To Preach a New "Word of Abjuration" in Petrolio*, pp. 157-255); *Mito e realtà* di Eliade, autore per lui di un'imprescindibile raccolta di materiali sulle classi popolari europee. Interessante notare, anzi, a questo proposito, che nel *Sogno del centauro* Pasolini racconta con entusiasmo la scoperta in Eliade del termine *ierofania* in un senso simile a quello che lui stesso aveva usato (cfr. P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1480). Per quanto riguarda De Martino, infine, è indubbio che Pasolini lo conosca e abbia letto (più o meno approfonditamente) i testi pubblicati prima del novembre 1975: del resto, utilizza con scioltezza alcune sue formule ben note (su tutte, quella della *perdita della presenza*) per spiegare il «razzismo fascista popolare» dei contadini americani (ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1434).

¹¹⁵ Per una trattazione completa si veda CATERINA VERBARO, *Pasolini nel recinto del sacro*, cit.

¹¹⁶ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1421-1422.

¹¹⁷ ID., *Pasolini rilegge Pasolini*, cit., p. 49.

pietre, negli alberi, nei vicini di casa, in certe parole; tutto poteva essere ierofania, cioè rappresentante del sacro.¹¹⁸

Anche se, dunque, si dichiara marxista, ateo, agnostico di fronte al problema della definizione di Dio e cresciuto e formato in un contesto «industriale, quindi dominato dalla ragione»,¹¹⁹ e anche se il mondo contadino a cui fa riferimento è senz'alcun dubbio crollato, tuttavia Pasolini continua a osservare la realtà come se fosse un'apparizione del divino. Tanto che le cose rappresentate nelle sue opere non sono mai solo e soltanto sé stesse: «le borgate romane mi appaiono appunto come un'apparizione», dice, «un sogno, un sogno stilistico, come un sacrario del sottoproletariato, come un mondo concluso»;¹²⁰ come un feticcio.

In questo panorama si collocano le loro riflessioni attorno al concetto di mito che, nonostante partano da alcune letture in comune, si svolgono con approcci e risvolti differenti. Come nota Marco Antonio Bazzocchi, infatti, «Fra gli scrittori italiani prima di Pasolini forse solo Pavese ha affrontato con intenzioni cognitive forti il discorso sul mito, ma se Pasolini sembra sfiorare temi pavesiani, manifesta anche verso di lui un disaccordo e un fastidio non conciliabili».¹²¹ Per Pavese, infatti, il mito è «una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte»;¹²² un avvenimento che può essere dichiarato, proprio per questo, «fuori dal tempo» e vera e propria «rivelazione». Se all'altezza di *Lavorare stanca* parla della ricerca di un'immagine-racconto, in seguito alla sua crisi artistica (quella enunciata nelle prime pagine del *Diario*) si muoverà in un'altra direzione. Nel febbraio 1936 scrive infatti di aver compreso che il significato costruttivo di certe parole chiave (come avviene, per esempio, negli epiteti formulari omerici o, a un livello strutturale, nelle ossessioni e nei sogni - cioè, nell'inconscio)¹²³ costituisce un'unità più convincente e insieme più sottile e pervasiva nella pagina: «ci vuole la ricchezza d'esperienze del realismo e la profondità di sensi del simbolismo»,¹²⁴ scrive il 14 dicembre 1939. Poche settimane più tardi torna a tormentarsi sull'unità dell'opera d'arte e inizia a parlare di un «periodo assoluto o metafisico che si dica»¹²⁵ che poi, in *Feria d'agosto*, definirà più chiaramente in relazione al mito. Questo procedimento si comprende bene nei *Dialoghi con Leucò*, dove l'autore scava nel mito classico, patrimonio culturale comune, alla ricerca di qualcosa di attuale e universale da raccontare: più in generale esso è, per lui, anche l'informe, l'irrazionale (ciò che viene dalla propria interiorità o dalle origini delle civiltà) reso universale. Un esempio su tutti, probabilmente, può

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹²⁰ *Ivi*, p. 47.

¹²¹ M.A. BAZZOCCHI, *Pasolini e il mito*, cit..

¹²² C. PAVESE, *Tutti i racconti*, cit., p. 127.

¹²³ *Id.*, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 26-30.

¹²⁴ *Ivi*, p. 166.

¹²⁵ *Ivi*, p. 177.

essere considerata l'immagine della collina-mammella, tanto ricorrente da risultare vero e proprio *topos*: la si ritrova, infatti, in *Paesi tuoi*, tra le fantasie pittoriche simboliste di Guido nella *Bella estate*, in *Feria d'agosto* (per esempio nelle sezioni *Storia segreta* e *La vigna*) e in più di un passo del *Mestiere*. Qui l'autore scrive:

Chi descrive la campagna, le cose, colori e forme, finezze e sensazioni, non si vede perché non descriva allo stesso modo anche corpi di donna - colore, sodezza, peluzzi, incavature, sesso,¹²⁶

In questa proposta di femminilizzazione del paesaggio naturale (e viceversa) si intuisce bene il lavoro sotterraneo che Pavese compie attorno ai testi classici (Macrobio, Lucrezio, Virgilio ed Esiodo tra gli altri), a quelli di etnoantropologia (Frazer, Eliade e Kérenyi soprattutto) e alla propria esperienza personale. D'altronde è lo stesso Pavese a sostenere che ogni uomo scava nella propria esistenza sempre alla ricerca ossessiva delle stesse immagini; del ricordo, cioè, di oggetti simbolici che incontrò da ragazzo: e se «ognuno di noi possiede una mitologia personale»,¹²⁷ che è l'eco sfocata di quella istintiva infantile, allora «la vita di ogni artista e di ogni uomo è come quella dei popoli un incessante sforzo per ridurre a chiarezza i suoi miti».¹²⁸

Il mito pasoliniano è, invece, un enigma e/o un mistero (a seconda che sia possibile comprenderlo, oppure no) che fa parte della realtà e la accompagna continuamente forgiandola, riscrivendola, commentandola; occuparsene, per lui, significa tentare gramscianamente di ridescrivere la realtà: «Solo chi è mitico è realistico e solo chi è realistico è mitico», dice Chirone in *Medea*; e altrove: «è realista solo chi crede nel mito».¹²⁹ Basti pensare, a tal proposito, all'uso che di questi testi antropologici farà nelle descrizioni del Potere neocapitalistico e della società borghese nelle sue ultime opere. Come l'America è, insomma, per entrambi una riserva di eroi, ma per il primo è una terra salvifica in quanto lontana, miraggio di libertà e democrazia, mentre per il secondo è il luogo politicizzato, miracolosamente abitato da manifestazioni e lotte di giovani contro il razzismo e la guerra nel Vietnam, allo stesso modo accade per quanto riguarda le letture etno-antropologiche e la loro riflessione attorno al concetto di mito. Per Pavese esso è prima di tutto qualcosa che risale all'infanzia, alla prima personale conoscenza del mondo e, in secondo luogo, a un discorso universale (vichiano) attorno all'esistenza;¹³⁰ per Pasolini, invece, è qualcosa che ha a che fare già intrinsecamente e materialisticamente con la realtà, che non potrà mai essere definito *fuori dalla vita o fuori dalla storia*:

¹²⁶ Ivi, p. 351.

¹²⁷ Ivi, p. 129.

¹²⁸ ID., *Tutti i racconti*, cit., p. 130.

¹²⁹ P.P. PASOLINI., *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1461-1462.

¹³⁰ Ma anche nichilistico: cfr. L. MONDO, *Pavese lettore di Nietzsche*, cit., e DANIELE SUARDI, *La religio mortis di Cesare Pavese*, «Doppiozero», 19 novembre 2012, url https://www.doppiozero.com/dossier/cultura-di-destra/la-religio-mortis-di-cesare-pavese#_edn1 (consultato il 24/10/2020).

Il mito è, diciamo così, un prodotto della storia umana; ma essendo diventato mito è diventato un assoluto, non è più caratteristico di questo o quel periodo storico; piuttosto appartiene, per così dire, a tutta la storia. Forse ho sbagliato a dire che è storico: è metastorico.¹³¹

Non a caso il suo discorso sul mito si intreccia spesso a quello sul cinema, inteso come quell'esperienza che Pasolini intraprende per «vivere fisicamente sempre al livello della realtà, senza l'interruzione magico-simbolica del sistema di segni linguistico».¹³² Una delle più evidenti differenze, in effetti, tra Pasolini e Pavese risiede nel fatto che «Il Mito di per sé non interessa a Pasolini. Anzi il Mito di per sé porta direttamente a una visione decadente, al limite fascista», mentre Pavese «cerca nella realtà le tracce mnemoniche primordiali che corrispondono al mito, e pensa che la letteratura possa farle affiorare quindi dominare».¹³³

Proprio qui si potrebbe scorgere uno dei motivi che portano Pasolini a non apprezzare Pavese, forse il più profondo: come riferisce criticando Hugo e confrontandolo con Dostoevskij, suo autore prediletto, dal suo punto di vista uno scrittore non dovrebbe mai stare «“sopra” la realtà, a ordinarla con olimpiche leggi retoriche», ma starvi «sempre “dentro” [...], a inventare incessantemente il modo di comunicarla, di esserle pari, di non lasciarla sfuggire».¹³⁴ Per Pavese, invece, scopo dello scrittore è proprio quello di *ordinare* la propria materia, trovare un equilibrio «*vivente* [...] fra la logica naturalistica dei fatti che si svolgono sotto la penna, e la nozione presupposta, e ricordata, di una logica interiore che domina come una mèta».¹³⁵

Lo scrittore «filtra» i fatti di quella ch'gli stesso, nell'*Intervista alla radio*, definisce «realtà rugosa» attraverso la sua «logica interiore», cioè l'analisi razionale, cogliendone così il significato simbolico, il «significato ultimo dell'esistenza umana», che si configura come «destino».¹³⁶

La sintesi che Pavese trova tra i poli della sua *vitale contraddizione*¹³⁷ sono per Pasolini impensabili: per lui la realtà è un *magma*, «non si divide, da una parte, nella società conformista [...] e nell'altra parte, in coloro che si oppongono a questo attraverso la lotta di classe: la realtà comprende e integra tutte due queste parti».¹³⁸ L'*enigmatico grigiore* della letteratura pavesiana - che, in

¹³¹ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1366.

¹³² ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1554.

¹³³ M.A. BAZZOCCHI, *Pasolini e il mito*, cit.

¹³⁴ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 963-964.

¹³⁵ C. PAVESE., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 181.

¹³⁶ ANTONIO CATALFAMO, *Cesare Pavese. La dialettica vitale delle contraddizioni*, Roma, Aracne 2006, p. 290.

¹³⁷ Questa la tesi di fondo di Catalfamo2006.

¹³⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Romanzi e racconti*, cit., vol. 2, pp. 1650-51.

questo senso, in *Descrizioni di descrizioni* è paragonata a quella di Fenoglio¹³⁹ - è ciò che disturba Pasolini: uno scrittore non dovrebbe mai essere oracolare e basta, a suo giudizio, ma *gettare il proprio corpo nella lotta*.¹⁴⁰ Quella rivelazione di un ulteriore senso, rispetto a quello reale, che per Pavese un oggetto porta sempre in sé come trascendenza, permette all'uomo (al poeta) di coltivare una «*doppia vista*»¹⁴¹ con cui muoversi dal familiare al divino; e così anche per Pasolini in un certo senso si può parlare di una *doppia vista*. Si è già detto in che termini questo sia immediatamente esperibile nel cinema, dove un sottosuolo barbarico - il deserto, la landa desolata, l'Africa, il mito - sembra sempre corrodere la storia da dentro e mostrare un'alternativa alla vita dei suoi personaggi. A partire dalla metà degli anni Sessanta, in realtà, quella di una duplicità di istanze in relazione a un evento, un personaggio, un testo, è un'idea continuamente teorizzata e discussa da Pasolini: dalle due *serie* combinate di *Scritti corsari* alle tecniche per la scoperta di nuovi colori (un motivo autobiografico che si vede nelle lastre di vetro sovrapposte del giovane di *Teorema*); dai due *strati di scrittura* che attraversano molti dei romanzi che recensisce (su tutti, quelli dell'amico Volponi) e quelli che scrive lui stesso (*Petrolio*, in modo particolare, con i due blocchi *Mistero e Progetto*). E si potrebbero trovare molti altri esempi. Tuttavia, contrariamente a quanto accade in Pavese, nessuna di queste doppie visioni si risolve mai in un'unitarietà di forme e contenuti: ciò che, per esempio, in *Scritti corsari* e in *Petrolio* è dichiaratamente (provocatoriamente) delegato al lettore. Quello che confessa a Jean DufLOT, nell'intervista *Il sogno del centauro*, è a questo proposito rivelatore di un punto di partenza piuttosto simile a quello pavesiano, che tuttavia si sconfessa sul finale, in quanto non si risolve mai in un punto d'arrivo analitico e, forse, a suo modo di vedere, consolatorio. «Può darsi che io abbia compiuto, come tutti, migliaia di superamenti successivi, ma i dati della mia sessualità (infantile) sono rimasti là, dentro di me, tali quali», dice infatti, salvo poi continuare:

Accanto a questi dati originari ho posto altri dati, che ne costituiscono il superamento senza però cancellarli. Sono, anzi, talmente metafisico, mitico, talmente mitologico [...] da non arrischiarmi a dire che il dato che supera il precedente, lo incorpori, lo assimili. Dico che si giustappongo.¹⁴²

Non per nulla ebbe molto successo critico la nota figura retorica che Fortini gli attribuì, quella della *sineciosi*, e di cui lo stesso Pasolini si servì per spiegare meglio la propria poetica. Il sacro e il desaccralizzato, l'infanzia e la maturità, così come il femminile e il maschile, il passato barbarico e la modernità, il Potere e il Sesso, la poesia e l'afasia, la rivolta e il conformismo sono così tutte

¹³⁹ ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 1951.

¹⁴⁰ Ivi, vol. 1, p. 1432.

¹⁴¹ A. CEVOLINI, *Pavese mistico*, cit., p. 520.

¹⁴² P.P. PASOLINI, *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., pp. 1473-4.

istanze mobili¹⁴³ e compresenti nella realtà (e in un'opera) senza possibilità di sintesi: sono, dunque, *opposizioni*. Come si legge nello stesso brano, poco dopo, nelle righe che riportano una poesia di Pasolini, *Maria Callas*:

... La tesi
e l'antitesi convivono con la sintesi: ecco
la vera trinità dell'uomo né prelogico né logico,
ma reale.

Anche l'*Iconografia ingiallita* della *Divina mimesis* mostra un movimento simile di *opposizione*: la vicinanza di due oggetti molto diversi tra di loro nelle pagine del libro testimonia lo scardinamento sia del pensiero marxista (dunque di uno studio della realtà e del tempo inteso come lineare) sia di quello irrazionale, che per Pasolini si accompagna a una visione circolare della vita. In questo senso, nel trattamento che entrambi fanno del mito di Edipo può trovarsi l'emblema di quanto si è detto finora. Per Pavese, che nei *Dialoghi con Leucò* mette in scena Edipo per due volte, nel dialogo con Tiresia (*I ciechi*) e in quello con un mendicante (*La strada*), il destino è una forza ironica e ineluttabile, l'amara sintesi tra due istanze, l'uomo e la storia, la persona e la collettività, che travalica la volontà di Edipo e lo schiaccia in un cortocircuito tragico. Nel primo dei *Dialoghi* viene rappresentato come il fortunato sovrano di Tebe, ignaro del futuro e superbo nei confronti di Tiresia e del proprio destino; nel secondo ha già scoperto tutto, è cieco e in rovina e soffre non tanto per la propria sorte quanto per averla subita pur pensando di sfuggirle: Pavese non racconta, cioè, l'incontro con la madre o con il padre, ma solo quello del personaggio con sé stesso, nelle vesti di Tiresia prima e del mendicante poi. All'opposto, nel film di Pasolini, *Edipo Re* (1967), il mito non è più traducibile nei termini di una riscrittura lineare della storia sofoclea: è tutto incentrato sull'incontro-scontro con il padre e con la madre, che sono chiaramente incarnazioni dell'autorità e della realtà; infatti, Edipo è un Figlio che uccide consapevolmente il Padre e la sua vita inizia e finisce con un moto circolare all'insegna della Madre, per un desiderio di regressione (o reinfetazione) di perfetta simbiosi con la realtà dell'infanzia (quella delle scene iniziali e finali del film, appunto). Il mito di Pasolini, che nella cornice autobiografica come nell'ambientazione antica si sviluppa nella lotta, contiene la possibilità di un riscatto e di una salvezza che in Pavese, venendo a mancare l'opposizione tra l'ordine del Figlio e quello del Padre, non è data.

Se, perciò, è vero che inizialmente dichiararsi antipavesiano è per Pasolini «un pretesto per attaccare con virulenza il quadro culturale del tempo, i primi anni '70, il persistere del provincialismo nella borghesia italiana (le élites)»,¹⁴⁴ nonché, più nel dettaglio, intellettuali come Sanguineti e Calvino che non avevano mai fatto mistero della propria ammirazione per l'autore della *Luna e i falò*, tuttavia sempre di più il piemontese diventa per lui lo spettro di un'*anti-letteratura*. È l'autore che *non solleva problemi* e che, proprio per questo, è divenuto popolare, un autore da esibire come *distintivo* per non sfigurare nei salotti borghesi e provinciali. A partire dall'insuccesso di

¹⁴³Anche qui si nota un'altra differenza, dal momento che la *doppia vista* di Pavese è ben stigmatizzabile in due poli e le loro coerenti ramificazioni, mentre in Pasolini *ogni cosa* è doppia, visione e realtà insieme.

¹⁴⁴ R. CHIESI, «*Uno scrittore che non suscita grandi problemi*», cit., p. 59.

Teorema (1968) e all'altezza della teorizzazione di un cinema *elitario*, di una poesia *inconsumabile*, il successo intramontabile di Pavese (che, invece, sopravvive anche al Sessantotto)¹⁴⁵ è per lui sempre più consapevolmente *sintomo* della società di massa. Suo malgrado, dunque, Pavese finisce per incarnare l'atroce eventualità del fallimento di Pasolini e della ragione di chi, come Fortini, vedeva nella sua spinta *verso il popolo* una posa o, più semplicemente, un errore; il sospetto che il suo pubblico non sia più *quel* popolo a cui si era rivolto, verso cui era letterariamente regredito e per cui aveva lottato, ma l'indistinta massa amorfa e alienata degli italiani. Pasolini incolpa il *suo* Pavese di essere rimasto intrappolato tanto in un antifascismo generico, tipico sbiadimento dei principi della Resistenza degli anni del secondo conflitto mondiale, quanto in un gergo d'infanzia privo di invenzione e di rabbia, cioè di passione; ma si potrebbe sostenere che in realtà lo tratti come temeva di essere trattato lui per primo, ossia da *arrabbiato* caduto nel conformismo, autore di cataloghi consumabili destinati a sublimarsi in un santino. Pasolini era infatti tormentato dalla possibilità che anche la sua rivolta contro il fascismo, la borghesia o la società del benessere, diventasse (più che una *norma*) una *normalizzazione*, spegnendosi in quello stesso vischioso atteggiamento moralista, oracolare, di quel «severo salotto pedemontano»¹⁴⁶ che lo infastidiva tanto. Pavese fu dunque forse un fantasma della sua ossessione.

4 CONCLUSIONI

In un'intervista del 1990 sulle pagine de «L'Unità», Sebastiano Vassalli sostiene che Pavese e Pasolini siano «gli unici scrittori del Novecento ad avere la consapevolezza che chi scrive non appartiene a un'ideologia, ma ad una lingua, ad una comunità di parlanti».¹⁴⁷ Se, infatti, da una parte il mito pavese inteso come archetipo conduce l'autore verso un realismo che giustamente è stato definito *simbolico*, dall'altra la sua scrittura non è affatto disancorata dalla realtà storica o dal pensiero del futuro: anzi, proprio sulla scorta di quella stessa oscillazione tra irrazionale e *logos*, la sua scrittura è sinceramente simbolica e naturalista insieme. Molto interessante, a tal proposito, è un passo del *Mestiere* in cui Pavese si domanda se un giorno accadrà mai che l'universo della campagna venga inglobato nel tessuto urbano.

Che dire se un giorno le cose naturali - fonti, boschi, vigne, campagna - saranno assorbite dalla città e dileguate, e s'incontreranno in frasi antiche? Ci faranno l'effetto dei *theoi*, delle ninfe, del sacro naturale che emerge in qualche verso greco. Allora la semplice frase «c'era una fonte» commuoverà.¹⁴⁸

¹⁴⁵ A proposito di quel diciannovenne di provincia che usa il nome di Pavese come marcatore sociale, è impossibile non notare il disprezzo ambiguo con cui Pasolini ne parla nell'intervista del 1972.

¹⁴⁶ P.P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2326.

¹⁴⁷ V. BINETTI, *Cesare Pavese. Una vita imperfetta*, cit., p. 144.

¹⁴⁸ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 301-302.

Si tratta di un brano che prefigura il fenomeno dell'urbanizzazione con un acume notevole (anche se la questione si trova posta già allora in certa letteratura americana), e che parrebbe ipotizzare una coincidenza totale tra tutti i vari *momenti mitici* cari a Pavese. Come nei *Dialoghi con Leucò* ogni personaggio vive muovendosi confusamente tra due tempi - uno prima degli dèi e uno presente, più caotico -, così sembra che qui l'autore suggerisca una simile coincidenza anche tra il tempo assoluto, della campagna, quello dell'America, dell'infanzia e di tutte le sue *prime e seconde volte*. Come se le sue ossessioni private avessero finalmente raggiunto un grado universale, simbolico, e potessero coesistere nell'immaginario non solo letterario, ma anche concreto, *reale*. Allo stesso modo capita nella *Luna e i falò*: il protagonista, dopo un periodo di tempo trascorso in America, torna nel paesino delle Langhe in cui aveva vissuto l'infanzia e si trova spaesato di fronte ai cambiamenti che lo hanno sconvolto.

M'ero sempre aspettato qualcosa di simile, o magari che il casotto fosse crollato [...]. Ma non mi ero aspettato di non trovare più i noccioli. Voleva dire ch'era tutto finito.¹⁴⁹

Dove i noccioli sono evidentemente simbolo poetico essenziale dell'esperienza conoscitiva del protagonista, ma anche sintomo di un cambiamento epocale nel paesaggio e nella società. Emblematici sono il destino di Santa (che svela gli aspetti più controversi della Resistenza) e, soprattutto, quello della cascina Gaminella, un tempo appartenuta alla famiglia adottiva del protagonista e poi data alle fiamme dal nuovo padrone, povero e ignorante. Ecco che, allora, quei paesaggi che un tempo avevano rappresentato il suo orizzonte domestico sono come una «di quelle stanze di città dove si affitta, si vive un giorno o degli anni, e poi quando si trasloca restano gusci vuoti, disponibili, morti».¹⁵⁰ A queste considerazioni si aggiungono poi i modi con cui il protagonista riflette sulle ragioni del suo attaccamento al paese d'origine: esse, infatti, finiscono per essere non tanto delle ragioni affettive quanto delle vere e proprie annotazioni sociologiche.

M'accorsi allora che tutto era cambiato. Canelli mi piaceva per se stessa, come la valle e le colline e le rive che ci sbucavano. Mi piaceva perché qui tutto finiva, perché era l'ultimo paese dove le stagioni non gli anni s'avvicinano.¹⁵¹

A questa stessa istanza, del resto, fanno vagamente riferimento i toni malinconici e distanti con cui il narratore del *Diavolo sulle colline* descrive la parabola di Poli, il ricco possidente che torna sul Greppio solo per un senso di vergogna (che prova il padre, ma anche lui stesso) e che, con la sua malattia - fisica ma anche morale e sociale - finisce per tingere il tempo del romanzo e lo spazio delle colline di un macabro presentimento. Allora è chiaro che cosa è avvenuto: a poco a poco Pavese si è accorto sulla propria pelle che la campa-

¹⁴⁹ ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 783.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ivi*, p. 816.

gna così come l'aveva conosciuta e amata da bambino andava morendo, con una sensibilità e per una sofferenza che sente intimamente legate alla propria individualità, ai propri miti e luoghi personali, e che tuttavia in seguito si rivelano non più *fantasia poetica* ma specchio della realtà. Descrivendola, dunque, attraverso la categoria di mito, Pavese avrebbe elaborato a modo suo, ben prima di Pasolini e con un'ansia privata lacerante, l'idea di una mutazione antropologica. Determinante che questa intuizione trovi spazio in Pavese in termini più chiari nella *Luna e i falò*, là dove il mito muore e non si può più *tornare davvero a rivedere le cose una seconda volta*:¹⁵² quando il ricordo e la fantasia non bastano più, quando non si può più parlare di destino e la Storia e il futuro entrano di prepotenza nelle sue pagine, Pavese trova la nostalgia, il tempo che passa e l'attitudine che lo avrebbe avvicinato un po' di più alla sensibilità di Pasolini.

Se è vero, dunque, che «l'irrazionale è l'enorme *réservoir* dello spirito, come i miti lo sono delle nazioni»,¹⁵³ ecco che Pavese è riuscito a percorrere l'idea romantica di un «simbolo magicamente o carismaticamente efficace»; ad *ascoltare* il mistero delle proprie ossessioni e, «dall'informe, dall'irrazionale», sollevarlo «al tutti, all'universale». Ecco perché le parole che adopera per descrivere Whitman nella sua tesi di laurea possono essergli parimenti rivolte: come lui, infatti, questi «non solo ha testimoniato per primo con la sua opera questa tendenza della cultura nazionale, ma altresì l'ha scoperta dentro di sé e formulata con una maggior chiarezza critica che non sia stata quella di parecchi suoi commentatori». ¹⁵⁴ È forse questo l'aspetto che, in fin dei conti, lo accomuna di più a Pasolini, lungimirante poeta delle contraddizioni, il cui ingiusto parere si deve non tanto all'ideologia (che, peraltro, condividono e osservano da posizioni piuttosto problematiche), quanto a una progressiva amarezza per la politica e la cultura italiana: entrambi hanno trasfigurato una mitologia privata in una lingua condivisibile, arricchendo della propria esperienza un immaginario collettivo (inteso, appunto, come deposito e forza poetica di miti e interpretazioni della realtà); creando, insomma, per usare una formula pienamente pavesiana, un *bene comune*. Perché, al di là delle loro contestualizzabili distanze, se è vero che «sono rari i creatori che sanno far coincidere la profonda esigenza formale implicita nell'impronta del loro più remoto contatto col mondo e i mezzi espressivi forniti a tutta una generazione dalla cultura»,¹⁵⁵ che sanno, cioè, poetare mediando, in un equilibrio precario, tra ingenuità e cultura, ricordo e fantasia, è indubbio che Pavese e Pasolini siano stati due di quei *rari* casi.

¹⁵² Su questo aspetto, cfr. U. ROELLO, (a cura di), *Pavese e le Langhe di ieri e di oggi*, cit., in particolare gli articoli di Mariarosa Masoero e Giuseppe Zaccaria, di Lorenzo Mondo e, infine, di Bruno Quaranta. Cfr. anche GIUSTO TRAINA, «Allora la semplice frase "c'era una fonte" commuoverà». *Paesaggio e memoria dell'antico in Pavese*, in *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, a cura di ELEONORA CAVALLINI, Bologna, D.U.Press 2014, pp. 25-33, che analizza questi interessi pavesiani in relazione alla figura di Emilio Sereni.

¹⁵³ C. PAVESE., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 274.

¹⁵⁴ ID., *Saggi letterari*, cit., p. 133.

¹⁵⁵ ID., *Tutti i racconti*, cit., p. 131.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTONELLI, CLAUDIO, *Pavese, Vittorini e gli americanisti: il mito dell'America*, Bagno a Ripoli (Firenze), Edar 2008.
- ANTONICELLI, FRANCO, *Ritratto di Pavese*, in «Italice», vol. 88, n. 3 (2008), pp. 309-316.
- BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese*, «Cuadernos de Filología Italiana», n. straordinario (2011), pp. 49-60.
- ID., *Pasolini e il mito*, «Doppiozero», 21 novembre 2011, url <https://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/pasolini-e-il-mito> (consultato il 24/10/2020).
- BERTINI MALGARINI, PATRIZIA, NICOLA MEROLA E CATERINA VERBARO (a cura di), *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD, Lumsa-Roma, 10-13 giugno 2014*, Edizioni ETS.
- BINETTI, VINCENZO, *Cesare Pavese. Una vita imperfetta. La crisi dell'intellettuale nell'Italia del dopoguerra*, Ravenna, Longo Editore 1998.
- BROGI, DANIELA, *Tra letteratura e cinema. Pavese, Visconti e la funzione Cain'*, «Allegoria», n. 2 (2011), pp. 295-314.
- CADEL, FRANCESCA, *Pasolini e l'America*, in «Oltreoceano», «Pier Paolo Pasolini nelle Americhe», vol. 10 (2015), pp. 133-141.
- CADONI, ALESSANDRO, *Il segno della contaminazione. Il film tra critica e letteratura in Pasolini*, Milano-Udine, Mimesis 2015.
- CATALFAMO, ANTONIO (a cura di), *Cesare Pavese. Il mito, la donna e le due Americhe*, Terza rassegna di saggi internazionali di critica paveseana, Santo Stefano Belbo (Cuneo), CE.PA.M. 2003.
- ID., *Cesare Pavese. La dialettica vitale delle contraddizioni*, Roma, Aracne 2006.
- CEVOLINI, ALBERTO, *Pavese mistico*, «Belfagor», vol. 64, n. 5 (2009), pp. 519-532.
- CHIARCOSSI, GRAZIELLA, e FRANCO ZABAGLI (a cura di), *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, Firenze, Olschki 2017.
- CHIESI, ROBERTO, «Uno scrittore che non suscita grandi problemi». *Pavese secondo Pasolini nell'intervista di Dominique Fernandez e Franco Contini del 1972*, «Studi Pasoliniani», n. 12 (2018), pp. 53-60.
- CHIRUMBOLO, PAOLO, *Pavese e il cinema: lo stato attuale della critica*, in ANTONIO CATALFAMO (a cura di), *Cesare Pavese: il mito classico e i miti moderni*. Tredicesima rassegna di saggi internazionali di critica paveseana, Catania, C.U.E.C.M. 2013, pp. 97-108.
- DI NUNZIO, NOVELLA, *Furio Jesi e Cesare Pavese. Dalla teoria del mito alla teoria della creazione letteraria*, «Mythos», n. 13 (2019), doi <https://doi.org/10.4000/mythos.1331> (consultato il 09/10/2020).
- FASANO, PINO, *Il mito americano di Cesare Pavese*, in «Italice», vol. 85, n. 2-3 (2008), pp. 295-310.
- FERME, VALERIO, *Il giovane Pavese e il cinema americano*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2001, pp. 15-40.
- FORTINI, FRANCO, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi 1993.
- ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori 2003.
- ID., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Torino, Bollati Boringhieri 2003.

- FUSILLO, MASSIMO, «Credo nelle chiacchiere dei barbari». *Il tema della barbarie in Elsa Morante e in Pier Paolo Pasolini*, «Studi novecenteschi», 47-48 (1994), pp. 97-129.
- ID., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia 1996.
- JESI, FURIO, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 1981.
- LAGO, PAOLO, *Lo spazio e il deserto nel cinema di Pasolini*. Edipo re, Teorema, Porcile, Medea, Milano-Udine, Mimesis 2020.
- LIPPOLIS, ORESTE, *La forma del mito, i segni della storia nell'opera di Pier Paolo Pasolini*, «Francofonia», n. 65 (2013), pp. 97-115.
- LOMBARDO, ANNA, *Pier Paolo Pasolini: l'America vista da New York*, «Oltreoceano», "Pier Paolo Pasolini nelle Americhe", vol 10 (2015), pp. 143-154.
- MAGGI, ARMANDO, *The resurrection of the body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago, University of Chicago Press 2009.
- MONDO, LORENZO, *Pavese lettore di Nietzsche*, in MARGHERITA CAMPANELLO (a cura di), *Cesare Pavese. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Torino, Santo Stefano Belbo, 2-27 ottobre 2001*, Firenze, Olschki 2005, pp. 13-18.
- MORAVIA, ALBERTO, *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani 1963.
- MUTTERLE, ANCO MARZIO, *Morire a Carnevale*, in Margherita Campanello (a cura di), *Cesare Pavese. Atti del Convegno Internazionale di Studi*, cit., pp. 19-42.
- PAPPALARDO LA ROSA, FRANCO, *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso 2003.
- PASOLINI, PIER PAOLO, *Lettere 1955-1975*, Einaudi, Torino 1988.
- ID., *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1998.
- ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999.
- ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999.
- ID., *Per il cinema*, Mondadori, Milano 2001.
- ID., *Teatro*, Mondadori, Milano 2001.
- ID., *Pasolini rilegge Pasolini. Intervista con Giuseppe Cardillo*, a cura di Luigi Fontanella, Milano, Archinto 2005.
- PAUTASSO, SERGIO, *Cesare Pavese oltre il mito. Il mestiere di scrivere come mestiere di vivere*, Genova, Marietti 2000.
- PAVESE, CESARE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi 1968.
- ID., *Lettere*, Einaudi, Torino 1968.
- ID., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY, Torino, Einaudi 1990.
- ID., *Tutti i romanzi*, Einaudi, Torino 2000.
- ID., *Tutti i racconti*, Einaudi, Torino 2002.
- ID., *Il serpente e la colomba. Scritti e soggetti cinematografici*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Torino, Einaudi 2009.
- PERRELLA, ETTORE, *Dittico: Pavese, Pasolini*, Milano, SugarCo 1979.
- PIETRALUNGA, MARK, *Pavese traduttore di Sinclair Lewis*, in *Ritorno a Pavese*, a cura di ROBERTO MOSENA, Roma, EdiLet 2010, pp. 131-160.

ROELLO, UGO, (a cura di), *Pavese e le Langhe di ieri e di oggi: tra mito e storia*, Soveria Mannelli, Rubettino 2009.

SITI, WALTER, *Pasolini, l'Iliade e i giovani eroi*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini, Atti del Convegno 24-26 ottobre 2002*, a cura di ELENA FABBRO, Udine, Forum Editrice 2004.

ID., *Il mito Pasolini*, in «Micromega», n. 6 (2005), pp. 135-139.

SUARDI, DANIELE, *La religio mortis di Cesare Pavese*, «Doppiozero», 19 novembre 2015, url https://www.doppiozero.com/dossier/cultura-di-destra/la-religio-mortis-di-cesare-pavese#_edni (consultato il 24/10/2020).

TRAINA, GIUSTO, «Allora la semplice frase "c'era una fonte" commuoverà». *Paesaggio e memoria dell'antico in Pavese*, in *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, a cura di ELEONORA CAVALLINI, Bologna, D.U.Press 2014, pp. 25-33.

TRICOMI, ANTONIO, *Due Pasolini*, «Laboratorio di politica ed economia», n. 1 (2001).

VERBARO, CATERINA, *Pasolini nel recinto del sacro*, Roma, Giulio Perrone 2017.



PAROLE CHIAVE

Pavese; Pasolini; America; cinema; mito



NOTIZIE DELL'AUTORE

Lavinia Mannelli ha conseguito la laurea in Filologia Moderna presso l'Università di Pisa. La sua tesi magistrale, «*Due esseri astratti su un aerostato. Pasolini e Dostoevskij*», ha vinto la XXXIII edizione del Premio Pier Paolo Pasolini per le tesi di laurea e di dottorato organizzato dal Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini di Bologna. I suoi attuali interessi di ricerca concernono soprattutto la ricezione dell'opera di Dostoevskij nella cultura letteraria italiana del secondo dopoguerra.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LAVINIA MANNELLI, *Pavese e Pasolini. Due mitologie a confronto*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 15 (2021)



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.