



PAVESE SENZA COLLINA ASSENZA DEL MITO E INCOMPIUTEZZA ESTETICA

IURI MOSCARDI – *City University of New York*

Pavese definì la propria produzione letteraria come riduzione a chiarezza del mito, da attuare caparbiamente opera dopo opera (le «schegge del monolito»). Per lui, il mito coincide con l'immagine archetipica della collina, luogo irrazionale del sangue e del sacrificio (*Paesi tuoi, La casa in collina, La luna e i falò*). Fanno eccezione *La spiaggia* (1942), che «non è scheggia del monolito», e *Il compagno* (1947), «un *Bildung roman* politico sulla acquisizione di una coscienza comunista». A renderli diversi dal resto della produzione pavesiana è la mancata trattazione dell'elemento mitologico: in entrambi la collina è quasi assente. Con il mio saggio, vorrei mostrare come tale mancanza tolga a questi romanzi una piena compiutezza estetica, costringendoli ad appiattirsi su elementi sociali (la descrizione di un ambiente borghese e una presa di coscienza antifascista). Quando Pavese rinuncia a razionalizzare l'elemento irrazionale, la sua scrittura perde autonomia.

Pavese defined his literary production as the process of clarification of the myth, which he tried to accomplish obstinately in all his works (the so-called «fragments of the monolith»). For him, the myth coincided with the archetypal image of the hill, the dwelling place of the irrational whose blood and sacrifice are manifestations (*Paesi tuoi, La casa in collina, La luna e i falò*). The exception of this are two novels: *La spiaggia* (1942), which «is not fragment of the monolith», and *Il compagno* (1947), «a political *Bildung roman* about the rise of a communist political conscience». What make them different from the rest of Pavese's work is that they miss the mythological element: in both of these novels, hills are almost completely missing. With my essay, I would like to show how this missing element deprive the novels of a full aesthetical completeness, forcing Pavese to rely on social elements (the description of a bourgeois environment and the awareness of an antifascist conscience). When Pavese gives up his intent of clarification of the myth, his writing lacks autonomy.

I IL MONOLITO E LA MALINCONIA

In un testo datato 5 febbraio 1946 e rimasto inedito, poi raccolto nel volume dei *Saggi letterari* con il titolo *L'influsso degli eventi*, Pavese rispondeva a un'inchiesta della rivista «Aretusa» riguardo all'eventuale influsso degli eventi storici sulla sua produzione di scrittore con una lucida autoanalisi. In particolare, verso la fine egli dava forma a una vera e propria dichiarazione di poetica dopo quindici anni di lavoro sulla parola scritta:

Ho la certezza di una fondamentale e duratura unità in tutto quanto ho scritto e scriverò – e non dico unità autobiografica o di gusto, che sono sciocchezze – ma quella dei temi, degli interessi vitali, la *caparbieta monotona* di chi ha la certezza di aver toccato il primo giorno il mondo vero, il mondo eterno, e altro non può fare che aggirarsi intorno al *grosso monolito* e staccarne dei pezzi e lavorarli e studiarli sotto tutte le luci possibili.¹

¹ CESARE PAVESE, *L'influsso degli eventi*, in ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi 1968, pp. 221-224, p. 223. Corsivi miei.

Abbiamo qui il riferimento a due dei principali caposaldi della poetica paveseiana, quel *monolito* e quella *monotonia* su cui Pavese ritornerà spesso nel corso delle sue teorizzazioni.² Partendo da tale schematismo dell'autore e analizzando stile e contenuti della sua produzione romanzesca, due titoli sembrano rappresentare al riguardo una anomalia: da un lato il romanzo breve *La spiaggia*, da Pavese stesso ripudiato pubblicamente, e dall'altro il suo romanzo più manifestamente *engagé*, *Il compagno*. L'anomalia che questi due romanzi rappresentano riguarda, a mio parere, la loro valenza estetica: a differenza del resto dell'opera paveseiana, in questi due romanzi i fatti narrati acquisiscono una rilevanza che ne sottolinea il carattere oggettivo ed esteriore di fatti e accadimenti, privandoli così di quella valenza più o meno velatamente simbolica – e compiutamente estetica – che secondo Pavese sola può dare un senso alla narrazione. In altre parole, né *La spiaggia* né *Il compagno* danno spazio all'elemento paesaggistico dominante della produzione paveseiana, la collina, che nell'elaborazione paveseiana da elemento simbolico diventa la struttura portante del ritmo del suo raccontare. Per questo motivo, la loro struttura necessita di fare affidamento su elementi che percepiamo come più superficiali, slegati dalla poetica dell'immagine-simbolo: ne *La spiaggia* la descrizione di un ambiente borghese durante una vacanza estiva al mare e ne *Compagno* una narrazione piegata alla necessità extra-letteraria di trasmettere un messaggio di impegno politico. Analizzare questi due romanzi permette di fare luce su due periodi diversi della produzione romanzesca paveseiana e sulle ragioni che hanno portato il loro autore a scriverli.

2 VALORIZZARE L'IRRAZIONALE

Prima di iniziare l'analisi, è necessario innanzitutto delineare su quali presupposti Pavese abbia costruito la sua arte del racconto e il suo stile come autore e, soprattutto, con quali finalità conoscitive. Nella sua introduzione all'edizione einaudiana di *Tutti i romanzi* di Pavese, Marziano Guglielminetti identifica nel concetto dell'immagine-racconto il nucleo fondamentale del narrare paveseiano. Innanzitutto, lo studioso ci tiene a sgombrare il campo da eventuali polemiche riguardo alla definizione della scrittura paveseiana, sottolineando come fin da *Paesi tuoi*, il romanzo scritto nel 1939 e pubblicato nel 1941 che segna l'esordio di Pavese alla narrativa dopo le poesie, «Pavese [...] sembra prendere le mosse da una tecnica e da uno stile non naturalistici, già adoperati poeticamente».³ E, più avanti, egli rimarca – parlando della *Casa in collina* – la «fedeltà dello scrittore al nucleo centrale del suo prevalente non-realismo».⁴ Tale riflessione trova fondamento nel diario di Pavese: il *Mestiere di vivere* contiene infatti frequenti annotazioni riguardanti il medesimo ragionamento da parte di un Pavese ancora alla ricerca della sua personale voce di scrittore. Alcune note, in particolare, sono eloquenti riguardo alla definizione paveseiana di simbolo. Per esempio, nell'ottobre 1936 Pavese

² Basti ricordare, a solo titolo di esempio, un altro dei saggi raccolti nel volume, intitolato emblematicamente *Raccontare è monotono* e pubblicato dopo la morte di Pavese sulla rivista «Cultura e realtà».

³ MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, in CESARE PAVESE, *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi 2000, pp. IX-LXVI, p. XII.

⁴ Ivi, p. XLI.

menziona gli effetti della lettura della *Mythologie primitive* del filosofo – ma soprattutto antropologo ed etnologo – francese Lucien Lévy-Bruhl, pubblicata nel 1935. Manifestando una curiosità e un interesse che troveranno sfogo, anni dopo, nella Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici, la cosiddetta Collana viola che Pavese curerà per Einaudi con Ernesto di Martino a partire dal 1948, Pavese annota infatti che il libro

lascia supporre che pensando la mentalità primitiva la realtà [...] come flusso perenne in cui l'uomo può diventare banano o arco o lupo e viceversa [...], la poesia (immagini) nasce come semplice descrizione di questa realtà (il dio non somiglia al pescecane, ma è pescec.) e come interesse antropocentrico. Insomma, le immagini (ciò che m'interessa!) non sarebbero gioco espressivo, ma positiva descrizione.⁵

Più esplicite sono due annotazioni del 1944: «Il tuo problema è dunque valorizzare l'irrazionale. Il tuo problema poetico è valorizzarlo senza smitizzarlo» (7 febbraio), dal momento che «l'irrazionale è l'enorme *réservoir* dello spirito, come i miti lo sono delle nazioni. Le tue creazioni le trai dall'informe, dall'irrazionale, e il problema è come portarle alla consapevolezza» (8 febbraio).⁶ Un'idea su cui, ancora nel 1949, Pavese scriverà: «Fonte della poesia è sempre un mistero, un'ispirazione, una commossa perplessità davanti a un irrazionale – terra incognita».⁷ Il poeta non ha bisogno di creare immagini, deve semplicemente identificarne alcune, sufficientemente potenti da racchiudere nella loro stessa entità fisica e materiale una seconda identità, nascosta e diversa da quella superficiale. Non tanto immagini simboliche ma immagini che sono esse stesse simbolo, sufficientemente autonome da sovrapporsi – valorizzandola – alla propria controparte presa dal mondo reale. Come scrive Tibor Wlassics, «la loro funzione non è già quella di narrare bensì quella di ritmare, imporre un battito, col loro insistito ricorrere, al flusso del racconto».⁸ Lo studioso aggiunge che si tratta qui del «nocciolo originario dell'arte di Pavese, [...] un principio prettamente *tecnico*, attinente alla costruzione e non al messaggio [:] la scoperta del valore non esplicativo ma simbolico (*non* allegorico) dell'analogia». Più dettagliatamente, «lo spunto della composizione resterà sempre il caso (racconto, trama), ma lo spunto verrà equiparato subito, e poi costantemente, ad un'altra realtà, evocata metaforicamente [...], sotterranea, subdola, in agguato».⁹ La prima realizzazione «istintiva»¹⁰ di tale procedimento risalirebbe al periodo poetico: nella poesia *Paesaggio I* l'immagine dell'eremita, scrive Pavese, non era più «traslato, [...] decorazione più o meno arbitraria sovrapposta all'oggettività narrati-

⁵ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere. Edizione condotta sull'autografo*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY, Torino, Einaudi 2000, p. 45.

⁶ *Ivi*, p. 274.

⁷ *Id.*, *Saggi letterari*, cit., p. 300.

⁸ TIBOR WCLASSICS, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Torino, Centro Studi Piemontesi 1985, p. 95.

⁹ *Ivi*, p. 70.

¹⁰ *Ibid.*, p. 70.

va» ma era «il racconto stesso».¹¹ Ma lo stesso Pavese si rese ben presto conto che tale tecnica portava a correre «rischi virtuosistici»,¹² per evitare i quali era meglio ricorrere alla prosa.

Tali immagini, per la loro caratteristica di inglobare un simbolo che è anche un processo, sono immagini che – nonostante la loro staticità – danno corpo a una situazione in svolgimento. Immagini-racconto, appunto. A tale riguardo, una nota dal *Mestiere di vivere* del 10 dicembre 1939 è significativa: in una lunga riflessione sulla natura del simbolo, Pavese sostiene che «il simbolo [...] è un legame fantastico che tende una trama sotto al discorso. Si tratta di caposaldi ricorrenti [...] che additano in uno degli elementi materiali del racconto un persistente significato immaginoso (un racconto dentro il racconto) – una realtà segreta, che affiora». Ne è un esempio emblematico la *mammella* di *Paesi tuoi*, «vero epiteto, che esprime la realtà sessuale della campagna» in quanto non «più simbolo allegorico, ma simb[olo] immaginoso – un mezzo di più per esprimere la “fantasia” (il racconto)», aggiunge Pavese. Per questo motivo, egli continua, tali simboli sono dotati di «carattere dinamico», sono «epiteti che ricompaiono nel racconto e ne sono *persone* e s’aggiungono alla piena materialità del discorso; non sostituzioni che spogliano la realtà di ogni sangue e respiro, come il simbolo statico». E conclude, con un esempio letterario, che «parallelo di questo mezzo, non è tanto l’*allegoria* quanto l’*immagine* dantesca»: nel XXIII canto del Paradiso, «tutti quei fenomeni di luce dicono la *realtà* luminosa del luogo e anche la sua *realtà segreta* di “foce di tutte le cose create” (fulmine, sole, uccelli, luna, canto, fiori, pietre preziose)». ¹³ Durante tutto il corso della sua produzione, Pavese si manterrà fedele ad alcuni archetipi del proprio mito individuale: innanzitutto le colline, ma anche l’infanzia e il rapporto città-campagna. Non «per perdersi dentro, per vivere dolentemente o furiosamente nel carcere del destino, sebbene per fissarli – chiarificarli – in una poesia che sia anche moralità, senso della vita e del suo farsi». ¹⁴

Un altro dei testi raccolti nei *Saggi letterari* ci illumina ulteriormente sul valore che il mito, e la sua manifestazione tramite il simbolo, assume per Pavese nel momento in cui si accinge a fare letteratura: si tratta del saggio dall’emblematico titolo di *Raccontare è monotono*, pubblicato postumo sulla rivista «Cultura e realtà». Qui, Pavese riassume i fondamenti su cui ha costruito la sua poetica: il testo è infatti datato sul manoscritto 6-12 agosto 1949, una decina abbondante di anni dopo le annotazioni diaristiche appena menzionate. Il discorso si fa esplicito: come configurare il simbolo «nell’arte narrativa», si chiede l’autore. Che, dopo aver distinto tra «arte e mitopeia» («cose molto diverse»), aggiunge però: «Non crediamo che si dia racconto vivo senza un fondo mitico, senza qualcosa d’inafferrabile nella sua sostanza. La ragione ultima – e prima – per cui s’induce a comporre una favola, è la smania di ridurre a chiarezza l’indistinto-irrazionale che cova in fondo alla nostra esperienza». ¹⁵ Il senso di fare letteratura, secondo Pavese, sta in questo

¹¹ C. PAVESE, *Saggi letterari*, cit., p. 130.

¹² *Ibid.*, p. 134.

¹³ ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 165.

¹⁴ GIANNI VENTURI, *Cesare Pavese*, Firenze, La Nuova Italia 1969, pp. 70-71.

¹⁵ C. PAVESE, *Saggi letterari*, cit., p. 305.

portare a chiarezza: fare uso dei simboli, questi concentrati di una realtà nascosta, individuandone tramite il linguaggio e la rappresentazione il senso celato, da riportare in superficie per essere rivissuto. Tale è l'importanza del simbolo che, secondo Pavese, deve rivestire di sé «tutto lo stile di un racconto, [...] la punteggiatura o [il] ritmo diretto-indiretto»; se ciò non accade, non di simbolo si tratta ma di «fredda e arbitraria» allegoria. Per questo i racconti «più simbolici, più intrisi di mito» apparentemente «non hanno un secondo senso che qua e là affiora, ma sono piuttosto un solido blocco di realtà, sufficiente in se stesso».¹⁶ Per questa ragione, infine, raccontare non può che essere monotono: il mito in ogni cultura e in ogni individuo «è di sua natura monocorde, ricorrente, ossessivo», dal momento che stile «è cadenza, ritmo, ritorno ossessivo del gesto e della voce, della propria posizione entro la realtà».¹⁷

Da questa premessa risulta evidente, ancora una volta, la totalità del Pavese scrittore: un intellettuale che aveva ben chiari tanto il senso quanto gli strumenti della propria scrittura. Allo stesso modo, la lettura del *Mestiere di vivere* ci mostra uno scrittore sempre attento a valutare e a giudicare la propria coerenza a tali posizioni di fondo. Sebbene «un poeta è il miglior critico di se stesso, ma talvolta è anche il peggiore, e può sviarci, conoscendo egli non solo l'arte di esprimersi con le parole, ma anche quella di nascondersi dietro le parole»¹⁸ e la critica si sia trovata «intralciata e quasi ingannata dalla vigile e tormentosa presenza autocritica dell'autore»,¹⁹ ciò non deve tuttavia portare a non prendere per buono e veritiero il senso dei giudizi che Pavese stesso espresse nei confronti dei due romanzi che mi preme analizzare, *La spiaggia* e *Il compagno*.

3 LA SPIAGGIA: ANALISI DI UN AMBIENTE BORGHESE

La spiaggia è un romanzo breve, composto – stando al manoscritto – tra il 6 novembre 1940 e il 18 gennaio 1941.²⁰ La vicenda editoriale del romanziere prende il via su impulso di Giambattista Vicari, direttore della rivista romana «Lettere d'oggi»: nel giugno 1941 scrive a Pavese – di cui ha apprezzato l'esordio narrativo di *Paesi tuoi* – con la richiesta di qualche breve racconto. Pavese acconsente inviando la *Spiaggia* ma poi, come preso dallo scrupolo che il testo non sia adatto,²¹ chiede all'editore la sua sostituzione con *La bella estate*. Ma è troppo tardi, e i primi cinque capitoli vedono la luce nei fascicoli della rivista di agosto, settembre e ottobre-novembre del 1941. Dopodiché, Vicari decide per la pubblicazione integrale del testo per le edizioni di «Let-

¹⁶ Ivi, p. 306.

¹⁷ Ivi, p. 308.

¹⁸ CARLO MUSCETTA, *La letteratura militante*, Firenze, Parenti 1953, pp. 120-121.

¹⁹ PIO FONTANA, *Il primo Pavese: da «Lavorare stanca» a «La Spiaggia»*, «Aevum», XXXII (settembre-dicembre 1958), pp. 462-503, p. 463.

²⁰ Per le indicazioni sulle date di composizione e sulla vita editoriale di tutti i romanzi pavesiani sono fondamentali le *Notizie sui testi e note* in appendice a C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., pp. 899-1111. La datazione della *Spiaggia* si trova a p. 923.

²¹ Ivi, pp. 935-936.

tere d'oggi» in un volume uscito nel marzo 1942. Nei confronti di questo romanzo, Pavese «non nascose mai un certo disagio»: ²² nella corrispondenza con Vicari è così titubante riguardo alla ricezione del suo lavoro, che definisce «romanzetto», da proporre dapprima la sua sostituzione con *La bella estate* e poi l'aggiunta del sottotitolo «saggio d'un romanzo e d'uno stile per Pavese nuovi» alla stampa dei primi fascicoli; ²³ in una lettera del novembre 1941 a Mario Alicata si schernisce scrivendo che *La spiaggia* è «un vecchio studio di un ambiente che non è il mio»; ²⁴ infine, nel già citato *L'influsso degli eventi*, datato 1946, ne darà la definizione più perentoriamente negativa, definendolo «romanzetto non brutale, non proletario e non americano – che pochi per fortuna hanno letto, [che] non è scheggia del monolito [ma] rappresenta una mia distrazione, anche umana, e insomma, se valesse la pena, me ne vergognerei. È quello che si chiama una franca ricerca di stile». ²⁵ Pavese sembra manifestare un certo disagio nei confronti di qualcosa che sente estraneo al suo monolito: come scrive Laura Nay, mostra «la difficoltà [...] nel scegliere per le proprie opere 'ambienti' che non hanno nulla in comune con le Langhe o con Torino» e si giustifica esprimendo «un rifiuto» nei confronti dell'opera, «come se quelle parole non gli appartenessero». ²⁶ Insomma, si chiede la studiosa, come possiamo giudicare «un romanzo del quale abbiamo [...] solo delle indicazioni al negativo»? ²⁷ A mio parere, tale consapevole negatività si può spiegare con la mancanza, nel romanzetto, dell'immagine-simbolo della collina. Come ha scritto Franco Mollia, infatti, «la collina è la terra con cui l'uomo si identifica, ritrovando in sé quegli istinti e quelle forze ferine che lo portano a rudi espressioni di sana vitalità». ²⁸ Una collina che, nel caso de *La spiaggia*, vedremo essere presentata solamente come uno sfondo scialbo e incolore: non più immagine-racconto ma sterile simbolo.

A spiazzare i critici, quando il romanzetto uscì, fu la sua radicale differenza dal precedente *Paesi tuoi* (1941), che era stato salutato con grande favore. Basti, per tutti, il giudizio di Gianfranco Contini, che scrisse: «Cesare Pavese [...] si squalifica leggermente con la troppo più modesta apparizione della

²² Ivi, p. 941.

²³ *Ibid.*.

²⁴ *Ibid.*.

²⁵ C. PAVESE, *Saggi letterari*, cit., p. 224. A tale riguardo, Pio Fontana scrive che «distrazione il libro doveva apparirgli soprattutto nel '46, quando stava per tirare le somme (con *Feria d'agosto* e *Dialoghi con Leucò*) di un mondo che metteva le prime radici nell'infanzia (e che si riacciava quindi a *Lavorare stanca*, che gli sembrerà poi sempre il suo libro più importante, dopo i *Dialoghi con Leucò*)» (PIO FONTANA, *Il primo Pavese*, cit., pp. 467-8). Aggiunge Sergio Pautasso che «interven[nero] nel pensiero di Pavese suggestioni di carattere contingente e politico a spingere le sue preferenze verso [...] un'idea letteraria di maggior impegno sulla realtà, per cui il vagabondare sulle colline o le conversazioni distaccate delle vacanze al mare avevano un sapore di frivolezza e di evasione ormai inaccettabili al Pavese impegnato dell'immediato dopoguerra», SERGIO PAUTASSO, *Due sondaggi pavesiani*, «Il Bimestre», IV (gennaio-aprile 1972), n. 18-19, pp. 47-50, p. 47.

²⁶ C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 941.

²⁷ Ivi, p. 942.

²⁸ FRANCO MOLLIA, *Cesare Pavese. Saggio su tutte le opere*, Firenze, La Nuova Italia 1963, p. 164. Poco prima, Mollia scrive: «Pavese vorrebbe identificare la sua adesione poetica ai temi città-campagna col l'argomentazione, di impronta freudiana, secondo cui essi farebbero parte di miti e di esperienze dell'infanzia», ivi, p. 163.

Spiaggia. Tanto più modesta, non solo di oggettivo peso ma proprio di violenza aggressiva nel programma e di mordente linguistico, da fare addirittura supporre che possa essere un fondo antico di cassetto». ²⁹ La differenza era infatti notevole, e riguardava ogni aspetto del testo. È Marziano Guglielminetti a notare che, ne *La spiaggia*, Pavese prova a «portare la tecnica delle “immagini-racconto”, anche là dove il “goffo” e la “mammella” non allignano di necessità, ma anzi, se vi appaiono, sono gestiti da chi appartiene al “civile”, e non al rustico o che dir si voglia». ³⁰ Ed è proprio per questo che l’immagine-simbolo della collina viene «relegat[a] e depotenziat[a]» ³¹ a una circostanza specifica: una scappata di Doro al suo paese, sulle colline, accompagnato dall’amico di un tempo, l’anonimo narratore, perché la moglie Clelia – con cui ci sono tensioni latenti – non lo ha voluto accompagnare. ³² Anche Berto, il co-protagonista *cittadino* insieme al *goffo* Talino dei *Paesi tuoi*, non appartiene per origine e cultura alla civiltà contadina per cui la collina è richiamo ancestrale a una realtà mitologica. Ma Berto rimane pur sempre un *civile* solo per provenienza geografica: dal punto di vista dell’estrazione socio-culturale, non si distanzia troppo dalla famiglia di Talino. Per questo avverte – anche se indirettamente – le oscure influenze dell’ambiente. Diversa e marcata è invece l’estraneità di Doro e del narratore: sebbene il primo sia nato in un paese sulle colline, da tempo ha abbandonato le sue origini (emblematico che la casa di famiglia sia stata venduta al momento del matrimonio, a cui è seguito il trasferimento a Genova). Soprattutto, entrambi hanno acquisito, tramite l’istruzione, un tipo di cultura diversa rispetto ai contadini: Doro è un ingegnere, nonché pittore dilettante, e il narratore un professore. I due protagonisti non aderiscono alla natura allo stesso modo in cui vi aderiscono i contadini: la loro adesione «non è [...] più ritorno alle origini [...] ma piuttosto ritorno a se stessa, almeno per un istante, di una società convenzionale, borghese». ³³ Nonostante Leone Piccioni definisca «felicamente» ³⁴ il ritorno alle colline, tale ritorno non assume il senso di (ri)scoperta che aveva per il Berto dei *Paesi tuoi* e che avrà per l’Anguilla de *La luna e i falò*. Al contrario, il viaggio qui si configura solamente come una vacanza: Doro invita l’amico a un breve soggiorno in collina, ³⁵ così come lo inviterà poi al mare. Per questo, Doro e l’amico narratore giudicano i contadini «in chiave comica, come abitanti di un mondo felice». ³⁶

²⁹ GIANFRANCO CONTINI, *Frammenti di un bilancio. Quarantadue*, «Letteratura», VII, n. 25 (maggio-agosto 1943), pp. 26-46, p. 33.

³⁰ M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., pp. XX-XXI.

³¹ Ivi, p. XXI.

³² Quanto diversi e lontani i significati e il senso di appartenenza di questo ritorno, se paragonati al protagonista de *La luna e i falò*.

³³ P. FONTANA, *Il primo Pavese*, cit., p. 500.

³⁴ LEONE PICCIONI, *Lettura leopardiana e altri saggi*, Firenze, Vallecchi 1952, p. 351.

³⁵ Doro esplicita tali situazioni dicendo all’amico: «Che ti credi? Che io faccia il ritorno alle origini? Quello che importa ce l’ho nel sangue e nessuno me lo toglie. Sono qui per bere un po’ del mio vino e cantare una volta con chi so io. Mi prendo uno svago e basta». Cfr. C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 95.

³⁶ P. FONTANA, *Il primo Pavese*, cit., p. 500.

Tuttavia, la collina sembra mantenere una certa rilevanza dal momento che occupa interamente il secondo capitolo, che risalta rispetto al resto della narrazione per due motivi: è il capitolo più lungo e denso di avvenimenti (spostamento geografico, incontri con personaggi secondari, rivelazioni di Doro al protagonista) di tutto il libro; inoltre, è anche l'unico capitolo a non essere ambientato sulla riviera ligure. Questi due elementi, anomali rispetto al resto, sembrerebbero enfatizzarne la rilevanza. Per questo, sono al centro delle riflessioni di Francesca Gibson nel suo articolo *Sex, Lies, and Narrative Technique: A Re-Reading of Pavese's La Spiaggia*. La studiosa si è chiesta quale può essere il senso – in un romanzo dal titolo e dall'ambientazione marini – del ritorno alle colline: in altre parole, perché trattare una vicenda irrilevante ai fini della narrazione in un capitolo così lungo e articolato? Alcuni critici, spiega la studiosa, hanno interpretato la vicenda come il ritorno di Doro alle sue origini: ma tale spiegazione non regge. Se accettassimo che Doro sia tornato per riconnettersi alle sue origini, dovremmo interpretare questo viaggio «on a metaphorical level as a kind of journey of self-discovery». ³⁷ Ma, se fosse così, perché Pavese avrebbe scelto di presentarci «such a personal theme, the search for the self no less, from the perspective of another character, namely the narrator, who cannot but remain essentially a detached observer»? ³⁸ Il secondo capitolo rappresenta il ritorno dei personaggi al passato: non al momento mitico di scoperta per eccellenza, che per Pavese è l'infanzia, ma all'adolescenza. ³⁹ Invece che con la natura, il narratore ricerca la comunione con Doro, a cui la natura aveva solamente fornito il pretesto di un viaggio in gioventù. Tuttavia, dopo avergli inizialmente mentito, proprio sulla vetta di una delle colline più alte Doro confessa al narratore di essere già venuto con Clelia in quei luoghi: questa è la conferma del tradimento della loro amicizia e, per il narratore, «the country can no longer be the special place that symbolizes Doro's pre-marriage days, where the two friends can be *ragazzi* again, free from the intrusive and disruptive presence of women». ⁴⁰ Il narratore comprende così «the futility of such a venture»: ⁴¹ in mancanza di un'adesione al senso nascosto della vita delle colline, e di fronte all'impossibilità di rivivere il passato che entrambi vi avevano sperimentato, l'unica cosa sensata è tornare al proprio presente.

Anche Antonino Musumeci, nel suo libro dal significativo titolo *L'impossibile ritorno*, si è soffermato sul senso del secondo capitolo. Le colline di Doro «sono termini di esplorazione, piuttosto che luoghi di univocità! Perciò non sono veramente luoghi mitici e ne consegue che un ipotetico ritorno ad essi non può essere considerato come un'azione mitica». ⁴² La vicenda è «una parodia del tema del ritorno, [...] l'unica volta che Pavese guarda ironi-

³⁷ FRANCESCA GIBSON, *Sex, Lies, and Narrative Technique: A Re-Reading of Pavese's La Spiaggia*, «The Italianist», XIII (1993), pp. 160-179, p. 161.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Tale ricerca proseguirà nei successivi nove capitoli 'marittimi', che configurano il romanzetto come «the narrator's 'recherche du temps perdu'» (ivi, p. 162).

⁴⁰ Ivi, p. 169.

⁴¹ Ivi, p. 175.

⁴² ANTONINO MUSUMECI, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, Longo 1980, p. 49.

camente, piuttosto che “tragicamente”, alle sue immagini»: ⁴³ lo mostrano le spie linguistiche che definiscono tale esperienza (scappata, svago, gita, ragazzata), lontani da qualsiasi «intento miticizzante». ⁴⁴ In sostanza, l’episodio è «un baccanale goliardico, che si conclude non nell’esperienza di una comunione superiore, ma nello spirito di una vera commedia di errori», ⁴⁵ emblematizzata dalla pioggia di immondizie buttate sopra agli ubriachi e dalla fucilata che riporta tutto alla calma. «La notte è per dormire, non per baccanali!», conclude Musumeci. «Il ritorno alle colline è tutt’altro che terapeutico [...], neppure attualizzabile, eccetto forse che come “svago”, perché s’è rotta la continuità con il passato». ⁴⁶ La collina, ne *La spiaggia*, rimane perciò lo sfondo per una gita frivola: privata di ogni valore conoscitivo, perde il suo valore di immagine-simbolo capace di dare un ritmo al racconto. L’unico significato del suo apparire è «un furioso tentativo di far tornare il passato, l’esperimento di una ripetizione nel senso di Kierkegaard», ⁴⁷ tanto desiderato quanto superficiale. Sebbene sembri esercitare sui due *civili* un fascino sinistro, la collina rimane estranea e impenetrabile a entrambi. Emblematico della frustrazione dovuta all’incomunicabilità tra personaggi e collina è l’urlo che, ormai ubriaco, Doro caccia nel silenzio della notte. Ai misteri dell’immagine-simbolo, questa volta, Pavese decide di non concedere accesso: il tentativo di «calarsi nel simbolo», caratteristico del narrare pavese, questa volta «non può riuscire compiutamente». ⁴⁸

4 LA SMACCATA BILDUNG POLITICA DI UN IMPOLITICO

Molte sono le differenze editoriali tra *La spiaggia* e *Il compagno*. Composto, secondo il manoscritto, tra il 4 ottobre e il 27 dicembre 1946, venne subito pubblicato da Einaudi nel giugno 1947. ⁴⁹ Per la seconda edizione del 1948 Pavese scrisse questa presentazione: «Il presente libro [...] è la storia di un’educazione e di una scoperta. Come i giovani delle classi colte borghesi maturassero alla vita e alla storia negli ultimi anni del fascismo, ci è stato raccontato da molti. Resta a tutt’oggi da indagare come ci siano arrivati gli altri – i proletari e gli incolti». ⁵⁰ È evidente il taglio *sociale* – inteso a mostrare più che

⁴³ Ivi, p. 54.

⁴⁴ Ivi, p. 55.

⁴⁵ Ivi, p. 56.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 56. Donald Heiney scrive, a proposito di questo capitolo, che esso “is devoted to a somewhat ironic account of this rustic orgy”; cfr. DONALD HEINEY, *Three Italian Novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1968, p. 120.

⁴⁷ LIENHARD BERGEL, *L’estetica di Cesare Pavese*, «Lo spettatore italiano», VIII, 8 (1955), pp. 407-421, p. 420.

⁴⁸ S. PAUTASSO, *Due sondaggi pavesiani*, cit., p. 48.

⁴⁹ Insieme a *È stato così* di Natalia Ginzburg e *Un figlio ella disse* di Silvio Micheli, *Il compagno* inaugurò la nuova collana einaudiana dei “Coralli”, nata per stampare i migliori narratori contemporanei, sia italiani che stranieri.

⁵⁰ C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 956. Emblematica al riguardo la menzione di una lettera di Maria Bellonci che, rallegrandosi con Pavese per la vittoria del Premio Salento con questo romanzo, gli scrive: «abbiamo imposto il Suo libro ad un coro di feroci reazionari». (*ibid.*).

a raccontare – del romanzo, alle spalle del quale «vi è un lungo percorso di consapevolezza politico-sociale» che porta l'autore a «acquisire adesso, nei confronti della classe proletaria, una coscienza, che a quanto egli stesso afferma [...] renderà meno urgente, per le opere future, la costruzione della “macchina narrativa”». ⁵¹ Un percorso che, conclusa la guerra (durante la quale Pavese non ha partecipato alla lotta partigiana), sfocia nella sua volontà di adesione al rinnovamento culturale e sociale del Dopoguerra attraverso l'iscrizione al Partito Comunista e una serie di interventi e di scritti. In quest'ottica, «*Il compagno* rappresenterebbe un atto volontaristico di riparazione», ⁵² secondo Giuseppe Zaccaria, e «il parziale tentativo di Pavese di “aderire alle cose”, di fare opera *utile e celebrativa*, senza immettere l'agiografia figurativa di un Guttuso, ma con alcuni sacrifici tematici e stilistici ai quali poi non si sentirà più di consentire».⁵³

Il richiamo mitico alla collina non trova spazio in una tale rinnovata atmosfera, e viene nuovamente accantonato;⁵⁴ ne sarà consapevole lo stesso Pavese quando, in una nota del *Mestiere di vivere*, in data 26 novembre 1949, raggrupperà *Il compagno* insieme ai *Dialoghi con Leucò* sotto l'etichetta de «gli estremi: naturalismo e simbolo staccati». ⁵⁵ Ciò è innanzitutto reso palese dalla scelta dell'ambientazione: il «*Bildung roman [sic] politico*»⁵⁶ di Pavese si snoda tra i due poli di Torino e di Roma. Il passaggio dalla prima alla seconda città segna, insieme alla struttura del libro (che dedica lo stesso numero di capitoli – undici – a entrambe), anche «il passaggio dal disimpegno all'impegno»,⁵⁷ vero fulcro della narrazione (che si chiude circolarmente con il ritorno, non narrato, del protagonista Pablo a Torino). Fare del centro della narrazione Roma significa allontanarsi da quell'ambiente geografico piemontese

⁵¹ Ivi, p. 957.

⁵² Ivi, p. 963. E Doug Thompson aggiunge, al riguardo, che «much criticism of *Il compagno* has implied just such a standpoint by suggesting that the novel was written merely out of a sense of duty and possibly even of guilt». DOUG THOMPSON, *Cesare Pavese: A Study of the Major Novels and Poems*, Cambridge-New York, Cambridge University Press 1982, pp. 149-150.

⁵³ FULVIA AIROLDI NAMER, *Il compagno di Cesare Pavese*, «Critica letteraria», XV, n. 54 (1987), pp. 91-101, p. 92. Corsivi miei. La stessa studiosa nota poi come le poesie del gruppo *Legna Verde* di *Lavorare stanca* «costituiscono il primo saggio di letteratura autenticamente impegnata di Pavese che le compose in memoria dell'eccidio di San Paolo [avvenuto nel 1922 a Torino, provocò la morte di 14 uomini come rappresaglia dell'uccisione di due militanti fascisti, ndr]. Per quegli anni, si trattò di un'esperienza eccezionale da parte dello scrittore che allora si teneva abbastanza in disparte rispetto alla politica attiva» (ivi, p. 96).

⁵⁴ Tornando brevemente a *La spiaggia*, tale clima di rinnovamento e impegno ha sicuramente influito nel tremendo giudizio negativo espresso da Pavese riguardo al suo romanzetto («non brutale, non proletario e non americano – che pochi per fortuna hanno letto [,] non è scheggia del monolito [ma] una mia distrazione, anche umana, e insomma, se valesse la pena, me ne vergognerei») nel già citato *L'influsso degli eventi* che risale al 1946, lo stesso anno in cui scrisse *Il compagno*.

⁵⁵ C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 377-378. Notazione ancor più significativa dal momento che viene introdotta da un ricordo del 1942, stimolato dalla successiva lettura di *Se questo è un uomo* di Primo Levi, secondo cui «i “ricordi” sono i momenti in cui ci si è sentiti contrapposti alle cose, agli altri, in cui ci si è individuati. Ecco la ragione dell'estasi del ricordo: si ritrovano gli istanti di risveglio, di conoscenza del mondo».

⁵⁶ Così l'autore in una lettera ad Aldo Garosci del 1° settembre 1947; cfr. C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 957.

⁵⁷ Così Giuseppe Zaccaria, cit. in C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 961.

tese e langarolo di cui la collina è per Pavese l'immagine-simbolo per eccellenza. Come scrive Giuseppe Zaccaria, «la strutturazione stessa della vicenda, con la circolarità concentrica delle sue corrispondenze significanti e con l'insistenza sulle motivazioni ideologico-esistenziali, sottolinea la volontà di esecuzione di un disegno che distingue questo romanzo dalle altre opere pavesiane». ⁵⁸ Da questo punto di vista, la scelta dello schema del romanzo di formazione obbliga Pavese a fare i conti con «le esigenze di una narrazione impegnata, in linea con le direttive dell'*engagement* sartriano e con le diffuse istanze neorealistiche». ⁵⁹ Più diretto è Marziano Guglielminetti che, nell'introduzione già menzionata a *Tutti i romanzi*, parlando del *Compagno* scrive che tale romanzo «rinuncia quasi per intero alle immagini ed ai simboli». ⁶⁰ Soprattutto, Guglielminetti connette tale rinuncia alle motivazioni extra-letterarie che abbiamo appena sottolineato: il romanzo spiega

la formazione di un militante comunista negli anni della guerra di Spagna [attraverso] una rimozione nel tempo e, parzialmente, nello spazio: la collina langarola è provvisoriamente abbandonata, la città di Torino è vissuta come un luogo di emarginazione sociale, mentre Roma appare come il luogo dove si può vivere e cominciare a combattere, con operazioni non militari ma di propaganda, contro il regime mussoliniano. ⁶¹

Decisamente significativo è il cambio di segno che Torino viene ad assumere: in questa nuova ottica *impegnata*, Pablo – che corrisponde esattamente al tipico personaggio pavesiano dello scappato di casa – ⁶² deve acquisire una coscienza politica. Perciò, la città delle sue origini, Torino, viene etichettata in maniera decisamente negativa come città dei «perdigiorno che si consumano in attività di poco conto», ⁶³ acquistando nelle pagine del *Compagno* una nitida concretezza che i romanzi precedenti non le avevano dedicato, limitandosi a identificarla come il luogo della *civiltà* opposta all'irrazionalità del mondo contadino. Al contrario, la topografia cittadina viene qui descritta con precisione dal momento che tutto ciò è funzionale al senso della narrazione: i luoghi reali vengono menzionati proprio per valorizzarne la rilevanza simbolica nella vicenda narrata. Non si tratta però di immagini-simbolo ma di quelle che Pavese avrebbe definito come fredde allegorie: ⁶⁴ valgano, come

⁵⁸ Ivi, p. 962.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., p. XXVII.

⁶¹ *Ibid.*, p. XXVII. Che prosegue interpretando *Il compagno* come “anticipata autodifesa” da parte di un Pavese incapace di “adeguarsi alla resistenza degli intellettuali torinesi”, resa palese da “un taccuino del '42-44, edito da Mondo” in cui si potrebbe leggere “addirittura la formulazione di un atto di riconoscimento nei valori dei fascisti e nazisti”. Per il testo del ‘taccuino segreto’, cfr. LORENZO MONDO, *Pavese. Il taccuino segreto*, «La Stampa», 8 agosto 1990, p. 15 e ID. (acd), *Il tormento di Pavese, prima che il gallo canti*, «La Stampa», 8 agosto 1990, pp. 16-17.

⁶² C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 960.

⁶³ M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., p. XXVII.

⁶⁴ C. PAVESE, *Saggi letterari*, cit., p. 308.

esempio, piazza Castello, l'unico indirizzo possibile per la borghese e *disimpegnata* Linda; la Torre Littoria, che nel nome stesso rende manifesto il clima politico del romanzo, dove non a caso risiede Lubrani, cinico impresario che non si oppone al regime; le Carceri Nuove, quasi un preludio del futuro incarceramento romano di Pablo. Nonostante ciò, tuttavia, su Torino permane una certa stilizzazione retorica, che svuota i luoghi della loro essenza reale per farne simboli: come scrive Fulvia Airoidi Namer, «Pablo potrebbe essere una sorta di incarnazione positiva del non-eroe di Cain senza che accanto a lui avvenga uno di quegli oscuri delitti che fecondano di solito la collina pavese col sangue di antichi miti». ⁶⁵ E questo nonostante il ritorno finale a Torino, non narrato, venga richiamato dal riferimento nella sibillina frase di Pablo («Non mi resta che buttarmi nel Po») al fiume, che «scorre lento e verde in tutta la narrativa pavese, specchio della collina densa di mistero». ⁶⁶

A questa Torino così negativa (non a caso, questi capitoli sono tutti ambientati d'inverno), fa da contraltare Roma, la città dove non solo – come Carletto prospetta a Pablo – la gente vive in un continuo clima di festa reso possibile dall'abbondanza di cibo, ricchezza, bel tempo, ma soprattutto «dove il socialismo ed il comunismo godono di qualche libertà, e soprattutto non deformano caratteri ed abitudini di persone alla fin fine più umili ed operative». ⁶⁷ Sappiamo bene la rilevanza che il paesaggio riveste per la scrittura di Pavese ma, a differenza del suo solito *modus operandi* in base al quale il paesaggio influisce sui personaggi, a essere qui raffigurato è un paesaggio che perde la sua naturalezza di immagine per divenire una artificiosa allegoria di altro. Come riassume efficacemente Leone Piccioni, la netta divisione del libro nelle due parti le configura come

una “pars destruens” e una “pars costruens”: prima l'oziosa gioventù senza coscienza morale, senza scopo, giorni da passare svagato dietro a suoni di chitarra, dietro a ragazze piene di fascino, aspettando le ore della notte per andare in collina a ballare; poi una diversa responsabilità e consapevolezza politico-sociale, un impegno da mantenere, altre amicizie, rischio, ed affermazione di una personalità. ⁶⁸

Non è un caso che a Roma «la collina è diversa, addomesticata e priva di mistero, [...] non sente risorgere le antiche divinità ctonie di una campagna lontana». ⁶⁹ A Roma, i sette colli «si sono appiattiti sotto le costruzioni, hanno perso la forma tondeggiante di mammelle, irrorate dal rosso vino-sangue di cui si nutrono gli uomini radicati nelle Langhe». ⁷⁰ Le costruzioni, ovvero la *civiltà*, hanno nascosto le colline, impedendo qualsiasi contatto con il

⁶⁵ F. AIROLDI NAMER, *Il compagno di Cesare Pavese*, cit., p. 93.

⁶⁶ Ivi, p. 98.

⁶⁷ M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., p. XXVII.

⁶⁸ L. PICCIONI, *Lettura leopardiana e altri saggi*, cit., n. II, pp. 370-371.

⁶⁹ F. AIROLDI NAMER, *Il compagno di Cesare Pavese*, cit., p. 92.

⁷⁰ Ivi, p. 97.

protagonista – di suo impegnato in una vicenda calata nella Storia e priva della necessità di riferimenti mitologici e arcaizzanti.

A ciò si collega quanto notava Leone Piccioni, ovvero che è solo la prima parte del libro a ottenere un «risultato poetico».⁷¹ Il mancato risultato *poetico* della seconda parte sarebbe dovuto alla mancanza di autenticità che la vicenda romana acquisisce: dietro all'architettura dei personaggi, delle loro azioni e dei loro incontri sembra insomma apparire in maniera più scoperta un'intenzione autoriale che non mira a un obiettivo estetico, ma piuttosto a piegare l'estetica verso un'altra direzione. Nelle parole di Piccioni, la «luminosa periferia» romana si rivela presto ambiente falsato: «Le figure a contatto con quel paesaggio non reagiscono più come prima, non fanno spicco. Per quanto fedele possa essere il ritratto di Roma, [...] si noterà sempre un'attrazione curiosa, uno sforzo di adeguamento alla realtà diversa dalla sua, una certa fatica, insomma, e ne risente la fusione, la scioltezza dei movimenti».⁷² Emblematico, al riguardo, è il protagonista Pablo, che per molti critici incarna l'emblema del ravvedimento politico. Franco Mollia fa notare, per esempio, come già il suo nome nasconderebbe un rimando indiretto allo svolgimento della vicenda: il libro si apre infatti con la dichiarazione del protagonista «Mi dicevano Pablo perché suonavo la chitarra».⁷³ La correlazione tra il nome e la sua specialità artistica sarebbe uno «scorcio intuitivo» che si comprenderà solo quando Pablo incontrerà il personaggio di Gino Scarpa, che ha combattuto nella Guerra Civile spagnola dal lato dei repubblicani e che gli chiede se il suo nome sia il nome di battaglia assunto «laggiù», in quella Spagna dove si stava combattendo la battaglia della libertà repubblicana. Il destino di combattente dalla parte giusta sembra dunque segnare Pablo fin dal nome: «La chitarra, il nome, la terra e la passione politica vengono così perfettamente fusi in questo protagonista che non sa di portare in sé il fermento di una verità che lentamente si farà strada», conclude Mollia.⁷⁴ Mentre Dough Thompson sottolinea come Pablo sia un personaggio poco persuasivo perché troppo costruito, artificioso: «The fundamental weakness of *Il compagno* lies in the contradictions surrounding its hero, who belongs to the lower classes and yet who, in his thoughts and actions, strongly reflects the middle-class intellect which created him».⁷⁵ Secondo Leone Piccioni, il cambiamento di Pablo risulta troppo repentino: nella seconda parte del libro «si pone pienamente la nuova polemica» di Pavese dopo quella stilistica di *Paesi tuoi*, che si risolve «nel ritardare, nel compromettere ancora l'illimpimento della sua ispirazione e dei suoi risultati».⁷⁶ Piccioni precisa di basarsi solo su «risultati stilistici, poetici» senza mirare «al fine sociale, politico, agli

⁷¹ L. PICCIONI, *Lettura leopardiana e altri saggi*, cit., n. II, pp. 370-371.

⁷² Ivi, p. 373.

⁷³ C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 149.

⁷⁴ F. MOLLIA, *Cesare Pavese*, cit., p. 67.

⁷⁵ D. THOMPSON, *Cesare Pavese*, cit., p. 150. Quanta differenza con la *Casa in collina*, che trova in Corrado il suo elemento «most persuasive». Le esitazioni di Corrado furono condivise, per Thompson, da molti altri italiani, intellettuali come il personaggio e non: «In this sense, *La casa in collina* probably spoke for a far greater number of Italians than did *Il compagno* [...]. It conveys a sense of historical authenticity».

⁷⁶ L. PICCIONI, *Lettura leopardiana e altri saggi*, cit., p. 373.

effetti che si possono ottenere, come fossero (sono) risultati di propaganda».77 E aggiunge come «è chiaro, costruttivamente, che la posizione umana del personaggio nella seconda parte del volume [...], è preferibile, comunque *più utile ed edificante*: tuttavia i risultati raggiunti da Pavese sono di *intensità minore*, c'è un'altra *freddezza*, una *minore spontaneità*».78 In sostanza, lo studioso evidenzia l'estraneità di fondo di Pavese alla vicenda che sta narrando. Sebbene fosse esperto di Torino e anche di Roma per avere vissuto e lavorato in entrambe, sebbene in tempi diversi, le due città risultano nel romanzo falsificate, piegate a necessità extra-estetiche. Non voglio affermare che Pavese abbia passivamente accettato la contingenza storica per aderire acriticamente a idee che non gli appartenevano, nonostante le ripetute dichiarazioni di estraneità alla politica; ma, come scrive ancora Piccioni, è indubbio riconoscere che «per natura, per temperamento, Pavese non era fatto per questo; seppure vi aderisse con entusiasmo, gli avveniva di scrivere come un "pezzo d'obbligo" o di bravura».79 I suoi interessi andavano in tutt'altra direzione, quella di una narrativa che nasceva dal «"fissare imperterriti" [...] le sue colline o Torino, le figure incontrate e non ancora pienamente penetrate, seguire a frugarle, rivedere l'infanzia, i paesaggi della memoria». Come dimostreranno *I dialoghi con Leucò* o *Paesi tuoi*, il «miracolo» della letteratura avviene in Pavese a partire dall'osservazione di «consuetissime cose: un soggetto si trasformava poeticamente in lui quando gli poteva risultare intensamente familiare, quando era riuscito a costituire, sia pure con tanta riservatezza e senza decantazione, una sorta di flusso magnetico, un alone risonante, una indistinta musica tra sé e l'oggetto della sua attenta contemplazione, della sua ricerca mai quieta».80 E appare quantomai evidente che l'ambiente dell'antifascismo romano clandestino non costituì oggetto della contemplazione pavesiana. Gli rimane il merito, con *Il compagno*, di avere sperimentato – ancora una volta – la descrizione di un ambiente che non era e che non sarebbe mai stato il suo. Tuttavia, come sottolinea Tibor Wlassics, *Il compagno* soffre di un difetto paradossale, tanto «un *eccesso* di stilizzazione [che] una *insufficienza* del lirismo, della stilizzazione: l'*eccesso* di realtà non tradotta in sogno». La sostanza poetica del romanzo, sebbene presente, risente della «natura aggiuntiva e posticcia» della dimensione politico-sociale, che rimane «il grande difetto del romanzo»81 decretandone il fallimento.82

5 CONCLUSIONE

Da quanto ho brevemente riassunto e schematizzato nei paragrafi precedenti emerge come la letteratura per Pavese fosse il tentativo di portare i miti a chiarezza. Si tratta di un processo razionale ma anche conoscitivo: Pavese identifica alcune immagini ancestrali – una su tutte, quella della collina – che

77 Ivi, p. 374.

78 *Ibid.*, p. 374.

79 Ivi, p. 375.

80 Ivi, p. 370.

81 T. WCLASSICS, *Pavese falso e vero*, cit., p. 147.

82 Ivi, p. 142.

racchiudono un significato particolare. Tale significato è mitico, rimanda al momento dell'infanzia – l'unico, per Pavese, capace di ridarci sempre il senso dell'esistenza perché corrisponde nella memoria di tutti al primo disvelamento della realtà –, in cui l'individuo scopre per la prima volta la forza di quella immagine come veicolo di conoscenza e quindi di contatto tra il singolo e il mondo. Per questo motivo lo specifico paesaggio della collina piemontese e langarola per Pavese è così importante: è lo spazio sacro dove ha scoperto per la prima volta queste immagini, che gli hanno poi trasmesso il senso dell'esistenza, che egli ha poi profondamente legato al concetto di destino immutabile. Per questo, nonostante il suo carattere individuale, il mito in Pavese acquista una dimensione etica:

Il mito diventa eticità, quando, partendo da esso lo si distrugge volontariamente per ritrovare la coscienza di sé e degli altri; spiegare il mito non significa rifugiarsi in esso, poiché la ricerca pavesiana non è contemplazione elegiaca di un passato che è sostanza e carne della nostra psiche [...]. C'è in Pavese, non il piacere d'inebriarsi nella discesa nel pozzo del passato, ma la necessità di crearsi, attraverso il mito, la possibilità di una vita di valori.⁸³

Così scrive Gianni Venturi, aggiungendo: «La teoria del mito serve più come suscitatrice di situazioni poetiche che come condotta di vita, anche se quest'ultima non è mai disgiunta dalla ricerca artistica».⁸⁴ In questa equivalenza sta il senso ultimo del lavoro e della vita di Pavese: l'adesione al PCI può quindi essere spiegata perché Pavese identificò le proposte comuniste miranti al riscatto del valore della vita umana, soprattutto degli sfruttati, con il suo tentativo di affidarsi «[a]ll'altissima coscienza della poesia chiarificatrice ed ordinatrice [per] illumina[re] il mondo del caos [e] ristabilire il circolo con gli altri».⁸⁵ Pavese aderì al PCI spinto da questo anelito di comunanza umana; ma, per sua natura, era totalmente digiuno degli aspetti meno astratti e più pratici che l'adesione a qualsiasi partito comporta. In altre parole, Pavese «dimostra la sua insofferenza per le etichette»: se gli stavano strette quelle che gli venivano affibbate per i suoi meriti di traduttore, poeta e romanziere, a maggior ragione rifiutò quelle legate alla politica, «tratteggi[ando] se stesso come scrittore, meglio come poeta, al di là della politica».⁸⁶ Una posizione che l'irrigidimento ideologico verificatosi nell'immediato Dopoguerra, con la rottura dell'unità del fronte antifascista e l'isolamento dei comunisti causato dalla Guerra Fredda, non poteva accettare a cuor leggero. Sebbene spinto da motivazioni comunitarie, Pavese si ritrovò presto isolato e impossibilitato a dialogare. E ritornò, sulla scorta delle esperienze intellettuali che visse durante la Seconda Guerra Mondiale, ad approfondire i miti del ritorno e della collina in romanzi come *Il diavolo sulle colline* e *La luna e i falò*, o nei *Dialoghi con Leucò*.

⁸³ G. VENTURI, *Cesare Pavese*, cit., p. 70.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 957.

Con questo saggio ho cercato di individuare un motivo estetico che accomuna il «romanzetto» de *La spiaggia* e il «*Bildung roman* [sic]» de *Il compagno* nella loro estraneità al resto della produzione pavese. Come hanno scritto Pio Fontana, Francesca Gibson e Gianni Venturi,⁸⁷ *La spiaggia* è tutt'altro che una distrazione ma, al contrario, rappresenta una fase precisa della maturazione stilistica pavese e della sua ricerca di uno stile e una voce. Per questo motivo, come sottolineato da Laura Nay, a dispetto della scarsa importanza che più volte esplicitamente gli attribui, Pavese curò scrupolosamente il romanzo nella revisione delle bozze, nella scelta della copertina e in altri dettagli.⁸⁸ Vicenda diversa per *Il compagno*, libro che Vincenzo Binetti ha definito «opera letteraria realizzata [...] come messaggio di divulgazione strettamente ideologica attraverso il quale l'autore sembra voler comunicare al lettore, in maniera esplicita, il proprio punto di vista rispetto alla questione, attualissima a quei tempi, del rapporto difficile tra intellettuali e problematica sociale».⁸⁹ Ad accomunarli è la mancanza, in entrambi, dell'elemento della collina. Ne *La spiaggia* la collina rimane uno sfondo asettico, con il quale i due protagonisti non possono entrare in comunione; ne *Il compagno* l'azione si sposta a Roma, togliendo ogni possibilità di (ri)utilizzo delle colline piemontesi, che non avevano nessuna funzione estetico-conoscitiva nemmeno nella parte torinese del romanzo. Questa mancanza mi è parsa significativa perché accomuna due romanzi, entrambi giudicati negativamente dallo stesso autore come opere estranee alla sua *monotona* produzione. Anche non considerando tali giudizi pavesiani per forza di cose negativi, è indubbio che segnalino una certa consapevolezza da parte del loro autore. Tralasciare l'elemento collinare ha significato sperimentare ambienti sociali che sfuggono all'influenza da esso esercitata, ma ha anche obbligato Pavese a costruire architetture narrative sprovviste dell'unico elemento capace per lui di dare un senso al raccontare. *La spiaggia* risente di tale mancanza, malgrado la presenza delle colline nel secondo capitolo, e si risolve in una narrazione che cerca di interpretare la superficie delle vicende senza mai penetrarla del tutto; *Il compagno* a sua volta costruisce la narrazione solamente in funzione della trasmissione di un messaggio di carattere politico, togliendo autonomia all'invenzione. Al contrario di queste, le prove migliori di Pavese rimangono invece quelle in cui l'orizzonte della scrittura trova senso, sostegno e realizzazione solamente nella favola, senza dover fare ricorso a elementi esteriori.

⁸⁷ PIO FONTANA, *Il primo Pavese*, cit., pp. 502-503; F. GIBSON, *Sex, Lies, and Narrative Techniques*, cit., pp. 163, 165 e 177; GIANNI VENTURI, *Cesare Pavese*, cit., p. 67.

⁸⁸ Cfr. C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 941.

⁸⁹ VINCENZO BINETTI, *Dal Compagno ai Dialoghi col compagno: asertività e incoerenze di un "discorso" politico-ideologico*, «Rivista di studi italiani», XI (dicembre 1993), pp. 13-30, p. 20.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AIROLDI NAMER, FULVIA, Il compagno di Cesare Pavese, «Critica letteraria», XV, n. 54 (1987), pp. 91-101.
- BERGEL, LIENHARD, *L'estetica di Cesare Pavese*, «Lo spettatore italiano», VIII, 8 (1955), pp. 407-421.
- BINETTI, VINCENZO, Dal Compagno ai Dialoghi col compagno: assertività e incoerenze di un "discorso" politico-ideologico, «Rivista di studi italiani», XI (dicembre 1993), pp. 13-30.
- CONTINI, GIANFRANCO, *Frammenti di un bilancio. Quarantadue*, «Letteratura», VII, 25 (maggio-agosto 1943), p. 26-46.
- FONTANA, PIO, *Il primo Pavese: da «Lavorare stanca» a «La Spiaggia»*, «Aevum», XXXII (settembre-dicembre 1958), pp. 462-503.
- GIBSON, FRANCESCA, Sex, Lies, and Narrative Technique: A Re-Reading of Pavese's *La Spiaggia*, «The Italianist», XIII (1993), pp. 160-179.
- GUGLIELMINETTI, MARZIANO, *Cesare Pavese romanziere*, introduzione a CESARE PAVESE, *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi-Gallimard 2000, pp. IX-LXVI.
- HEINEY, DONALD, *Three Italian Novelists: Moravia, Pavese, Vittorini*, Ann Arbor, University of Michigan Press 1968.
- MOLLIA, FRANCO, *Cesare Pavese. Saggio su tutte le opere*, Firenze, La Nuova Italia 1963.
- MONDO, LORENZO, *Pavese. Il taccuino segreto*, in «La Stampa», 8 agosto 1990, p. 15.
- ID. (a cura di), *Il tormento di Pavese, prima che il gallo canti*, in «La Stampa», 8 agosto 1990, pp. 16-17.
- MUSCETTA, CARLO, *La letteratura militante*, Firenze, Parenti 1953.
- MUSUMECI, ANTONINO, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, Longo 1980.
- PAUTASSO, SERGIO, *Due sondaggi pavesiani*, «Il Bimestre», IV (gennaio-aprile 1972), n. 18-19, pp. 47-50.
- PAVESE, CESARE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi 1968.
- Id., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi-Gallimard 2000.
- Id., *Il mestiere di vivere. Edizione condotta sull'autografo*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi 2000.
- PICCIONI, LEONE, *Lettura leopardiana e altri saggi*, Firenze, Vallecchi 1952.
- THOMPSON, DOUG, *Cesare Pavese: A Study of the Major Novels and Poems*, Cambridge-New York, Cambridge University Press 1982.
- VENTURI, GIANNI, *Cesare Pavese*, Firenze, La Nuova Italia 1969.
- WLASSICS, TIBOR, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Torino, Centro Studi Piemontesi 1985.



PAROLE CHIAVE

Cesare Pavese; *La spiaggia*; *Il compagno*; mito; colline; impegno; politica; letteratura



NOTIZIE DELL'AUTORE

Iuri Moscardi è dottorando in Letterature comperate (specializzazione in Italiano) presso il Graduate Center della City University New York (CUNY), negli Stati Uniti. La sua ricerca è incentrata su Cesare Pavese, le Digital Humanities e la teoria della ricezione del testo letterario. Ha vinto il Premio Pavese 2012 nella sezione tesi di laurea con la sua tesi di Laurea Magistrale, *Cesare Pavese e la traduzione di Spoon River di Fernanda Pivano* (relatore prof. E. Esposito, correlatore prof. M. Marazzi). Collabora con la Fondazione Cesare Pavese come responsabile della rubrica online "Dialoghi con Pavese".

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IURI MOSCARDI, *Pavese senza collina. Assenza del mito e incompiutezza estetica*, 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.