

La fantasia e la tecnica. Cesare Pavese poeta

Così il poeta non è l'inetto che indovina, ma la mente che incarna nella tecnica le cose che sa.

Il mestiere di vivere, 3 ottobre 1938

Il carattere più appariscente dell'opera poetica di Pavese, a uno sguardo complessivo, è la sproporzione fra edito e inedito. Vivente il poeta, a vedere le stampe furono soltanto le due edizioni, profondamente diverse, di *Lavorare stanca* del 1936 e del 1943 e la breve silloge per Bianca Garufi, *La terra e la morte*, che apparve nel 1947 sulla rivista «Le Tre Venezie» diretta da Antonio Barolini. Rimase inedito un *corpus* notevole di testi anteriori al 1930 o compresi negli anni fra il primo e il secondo *Lavorare stanca*; e inedite rimasero, inevitabilmente, anche le dieci poesie composte nella primavera del 1950 per Constance Dowling, ritrovate nella scrivania di Pavese presso la casa editrice Einaudi in una cartellina color panna recante il titolo *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* e pubblicate postume da Massimo Mila e Italo Calvino nel 1951. Questa sproporzione è l'effetto – e dunque il segno rivelatore – del metodo con cui Pavese imposta il proprio lavoro sulla poesia, cioè di una tendenza costituzionale alla selezione entro un'ampia disponibilità di materiale sperimentale in ragione di una ricerca dell'originalità e in funzione dell'unità e della coerenza dell'opera (a partire dal piano strutturale e dall'impianto numerico: quarantacinque le poesie del primo *Lavorare stanca*, settanta quelle del secondo). L'orientamento è chiaro già in una lettera al suo maestro, Augusto Monti, del 18 maggio 1928:

No, secondo me, l'arte vuole un tal lungo travaglio e maceramento dello spirito, un tale incessante calvario di tentativi che per lo più falliscono, prima di giungere al capolavoro, che si potrebbe piuttosto classificarla tra le attività anti-naturali dell'uomo.

Il libro poetico non è la tappa di un percorso aperto, ma il coronamento di un processo tecnico, elaborativo ed espressivo che porta lì per necessità intrinseca. Di qui il fatto che *Lavorare stanca* costituisca in definitiva l'unica raccolta pavesiana. È con *Lavorare stanca* che Pavese si identifica, almeno ufficialmente, come poeta: a ben vedere, le due raccolte successive, *La terra e la morte* e *Verrà la morte*, non sono che un ripullulare occasionale della poesia, difforme rispetto alla direttrice portante e fortemente condizionato, oltretutto, dalle circostanze contingenti – le relazioni con la Garufi e con la Dowling – che le ispirarono.

La fase che conduce a *Lavorare stanca* a partire dalla tarda estate del 1930 con *Frasi all'innamorata* e *I mari del Sud* è il punto di approdo di un lungo periodo di tirocinio, ma allo stesso tempo segna un netto stacco col passato. Retaggio di quel passato sono decine e decine di poesie conservate in diverse serie di carte sparse ed eterogenee dell'attuale Archivio Pavese, tutte condannate come tentativi velleitari e ripudiate dal loro autore, che al più, come ricorda Mila, le «leggeva agli amici nello studio dell'amico pittore [Mario Sturani], nei cheti caffè di via Po, nelle osterie in collina, senza mai riuscire a persuadere interamente né loro né se stesso» (C. Pavese, *Poesie*, Prefazione di M. Mila, Torino, Einaudi, 1961, p. VII). E tuttavia un'esigenza di sistemazione e di organizzazione interessa anche il materiale disperso della produzione giovanile. Molti testi, come ha ricostruito Mariarosa Masoero, sono scelti, estratti o trascritti in modo da comporre fascicoli corredati di un titolo e, talvolta, di un indice o di uno schema, i quali si

costituiscono, anche con travasi dall'uno all'altro, come raccolte o embrioni di raccolte organiche e selettive, sia pure riservate esclusivamente all'uso personale o al giudizio degli amici: *Sfoghi* (1923-1926), *Rinascita* (1928, ma riunisce poesie del 1927), *Le febbri di decadenza* (1928), *Blues della grande città* (1929).

È evidente che un movente fondamentale del lungo esercizio giovanile, spesso ridondante e ripetitivo, sia la ricerca tecnica e stilistica finalizzata all'acquisizione e al perfezionamento di uno strumento formale. E non sorprende che questa ricerca riguardi innanzi tutto il metro, specie se si considera che la svolta verso *Lavorare stanca* è ricondotta dallo stesso Pavese, nel *Mestiere di poeta*, alla scoperta di un verso nuovo e personale che risultasse adeguato alla propria concezione poetica. Nelle raccolte degli anni 1923-29 sono subito rifiutati gli schemi chiusi e la rima, ed è rifiutato il verso libero, dopo un breve sondaggio documentato dalla maggior parte delle liriche di *Rinascita*. Prevalgono, a partire da *Le febbri di decadenza*, le composizioni in gruppi strofici variabili di versi sciolti, per lo più endecasillabi e settenari, ma è una soluzione che non dà affidamento e per l'appunto sarà rigettata nelle poesie del 1930-40 insieme con ogni residuo di versificazione tradizionale (tornerà valida, questa, nelle ultime poesie del 1945-46 e del 1950, sia pure con uso esclusivo di misure brevi – senario, settenario, ottonario, novenario – e con esiti ritmici che risentono dell'impostazione ternaria e della frantumazione del verso tipiche delle esperienze del decennio precedente). Più significativo e destinato a non perdersi è il ricorso particolarmente diffuso a strumenti di coesione strutturale e compositiva come le iterazioni, le anafore, i ritorni di moduli, parole, sintagmi o versi interi, la composizione circolare o ad anello. Sotto l'aspetto formale, non c'è dubbio che sia questo il lascito più rilevante delle sperimentazioni giovanili alla poesia di

Lavorare stanca, dove ripetizioni e simmetrie interne diventano la cifra che caratterizza l'architettura testuale.

Quanto ai modelli, ai temi e all'intonazione, può valere il ritratto di sé come poeta che Pavese dipinge a Tullio Pinelli in una lettera del 1929 (5 settembre): «Adesso mi resta ancora il pallino della maschera da poeta decadente sì, ma titanico e quello durerà finché la fatica della vita non mi avrà ridotto buon borghese a trent'anni». In effetti i nuclei concettuali delle raccolte giovanili risalgono a una chiara matrice decadente e postromantica: il conflitto fra ideale e realtà (con immancabile naufragio dell'ideale quando si tratta di incarnarlo nella vita), l'aspirazione al sublime, alla gloria e alla bellezza – specificamente la gloria e la bellezza della poesia e del destino di poeta – e il fallimento di questa aspirazione per la propria miseria incapace di riscatto o per la miseria della società borghese in cui si è calati, l'amore come appagamento totale dei sensi e dello spirito, ma impossibile o illusorio e comunque destinato alla frustrazione, la contemplazione della propria morte e del suicidio (questo, in particolare, in liriche come *Rinascita*, *Sono andato una sera di dicembre*, *Al lento vacillare stanco* e *Mio povero vecchio*). E il titanismo di questa posizione – il destino alla sconfitta di un animo grande nella lotta per il bene e per il bello –, di per sé evidente, è denunciato apertamente in due poesie di *Le febbri di decadenza*, *O Titano fallito* e *All'alta rupe sul mare*, nelle quali Pavese assume a proprio emblema Prometeo.

In tutto questo non c'è molto di originale, ma nemmeno è agevole individuare fonti e ascendenze specifiche, salvo forse Leopardi e D'Annunzio. Il lessico, del resto, è quello tipico e convenzionale di quella vasta area poetica di riferimento, specificamente per quel che riguarda l'espressione del sentimento e delle affezioni per lo più morbose dell'anima lacerata: troviamo e ricorrono insistentemente «spasimo», «agonia», «febbre» e

«febbrile», «desiderio», «sogno», «ricordo», «tedio», «struggersi» e «struggente» e «struggimento», «palpiti» o «parole» o «stagioni» «moribondi» o «moribonde», «frutti [...] acri dalla dolcezza» che «si disfanno», «suggeriti l'anima» o «ti suggo la bocca», l'anima che «si torce e sanguina», il cuore «ridotto a carne sanguinante», dolori per lo più «atroci» e «tremendi», passioni la cui fiamma perduta vacilla e svanisce. Ne viene l'impressione che un notevole investimento di energie sia stato rivolto a misurarsi con il linguaggio della tradizione poetica, nello sforzo di assimilarlo e trascenderlo. E ad avvalorare questa impressione contribuisce l'incidenza sintomatica di termini e usi del registro aulico («plaga», «meriggio», «efimero», «tepido», «vanenti», «s'acqueta», «brama», «sugge», «anelito», «aderge», «ruggiano», «lungi», «dove», apocopi come «corron», «s'ammassan», «pe' l», «pe' i»), che sembrano dipendere più dal peso dell'eredità scolastica che da intenzioni di straniamento, ironia o parodia, e tuttavia occorre maneggiare per arrivare a scoprire – come leggiamo nel *Mestiere di poeta* – che si tratta di «un corpo cristallizzato e morto».

Uno scarto si avverte in alcune liriche di *Le febbri di decadenza* e nel *Blues della grande città*, e coinvolge significativamente i due poli dello spazio poetico e simbolico pavesiano: la campagna (le Langhe) e la città (Torino). Fin da *Sfoghi* campagna e colline sono soggetto di numerose descrizioni contemplative. In *Negli istanti di gioia più grande* (*Le febbri di decadenza*) decade ogni tratto ornamentale o descrittivo e la campagna viene a identificare il luogo in cui si è fondata nell'infanzia la base primitiva e archetipica della conoscenza di sé e della vita («Tutto ciò che ho sofferto / per conoscere in me nell'esistenza / l'ho già vissuto un giorno / dell'infanzia lontana / nella pianura in fondo alla vallata»). È insomma già, come sarà costantemente più avanti (si pensi a *Lavorare stanca*, *La notte* e all'inedita *Poetica*), il territorio del mito

e dell'intuizione poetica. E non è di poco conto che quella prima esperienza della verità – di quella verità che è il dolore della vita – sia rappresentata, agli occhi dell'adulto che si rivede bambino, dal destino di fatica di un'umanità contadina che si confonde con la terra su cui si consuma e con cui lotta. In *Lavorare stanca* la visione sarà la medesima. In più va notato che l'ultima parte della poesia mette in scena l'irruzione del treno, cioè del mezzo che porta la città in campagna e la campagna in città, nel paesaggio attonito delle colline. Anche in questo si riconosce un'anticipazione degli sviluppi che il dualismo città-campagna incontrerà nella fase più avanzata della poesia pavesiana. La campagna conserva una connotazione selvaggia e ancestrale, ma non si pone come sfera incontaminata e radicalmente dissociata dalla città. Al contrario, le due realtà si contaminano – si pensi, in *Lavorare stanca*, a un testo come *Città in campagna*, che nell'edizione del 1943 diventa anche il titolo di una sezione – e il moto dall'una all'altra delinea un percorso anzitutto esistenziale al quale nel *Mestiere di vivere* (16 febbraio 1936) si riconduce una delle possibili sintesi dell'intera raccolta:

Il caso mi ha fatto cominciare e finire *Lavorare stanca* con poesie su Torino – più precisamente, su Torino come luogo da cui si torna, e su Torino luogo dove si tornerà. Si direbbe il libro l'allargamento e la conquista di S. Stefano Belbo su Torino. Tra le molte spiegazioni del «poema» questa è una. Il paese diventa la città, la natura diventa la vita umana, il ragazzo diventa uomo. Come vedo, «da S. Stefano a Torino» è un mito di tutti i significati escogitabili per questo libro.

Nel *Blues* il secondo polo del dualismo diventa l'oggetto esclusivo della poesia, forse anche per emulazione dei *Tableaux parisiens* nelle *Fleurs du mal* di Baudelaire e delle *Città del silenzio* dannunziane (*Elettra*). I modi della rappresentazione incorporano già molti

elementi canonici del paesaggio urbano di *Lavorare stanca*: le luci, i lampioni, i viali, la folla che passeggia, la città come gigantesco organismo vivente, l'orchestra che suona, il cielo tra le case. Ma il punto essenziale è, anche in questo caso, la relazione dell'io con lo spazio rappresentato. L'isolamento titanico si trasforma in uno sguardo dai margini – in genere dalla penombra sull'orlo della luce della grande città – che esprime perfettamente il senso dello straniamento e della alienazione. E dai margini della società, per rafforzare questo senso, Pavese convoca sulla scena figure come quella del mendicante, del vecchio e della prostituta (*Le febbri luminose-II*, *La nausea da bordello*), cioè quelle figure che di lì a poco, per l'appunto in *Lavorare stanca*, saranno in numerose occasioni i soggetti caratteristici, gli eroi e i prestanome del poeta.

Resta il fatto che, come ne scriveva Mila, la produzione anteriore al 1930 non riesce a salire «oltre lo stadio della confessione» e lo sfogo dell'interiorità. Cardine assoluto è l'io lirico. Ed è un io che si appoggia abitualmente al dialogo con un tu: ora la propria anima o un doppio di sé suscitato dalla coscienza, ora una ragazza a cui si rivolge un amore adolescenziale nato per essere perduto, personificato spesso nell'immagine della ballerina, oggetto del desiderio di per sé irraggiungibile, puro nel suo vitalismo e allo stesso tempo impuro, in tutto predisposto a essere trasfigurato e sublimato nei versi.

* * *

Abbiamo già osservato che la svolta del 1930 coincide con l'invenzione di un verso nuovo, un verso lungo a cadenza uniforme, basato su un piede ternario di tipo anapestico (sul quale si veda la *Nota metrica*). Pavese, nella nota *Il mestiere di poeta* del novembre 1934 (poi in appendice alla seconda edizione di *Lavorare stanca*),

lo presenta come il risultato di un processo istintivo, come la liberazione di un ritmo interiore che risale dalla profondità delle letture infantili, ma riconosce anche che questo nuovo metro – tutt’altro che essere libero – possiede leggi intrinseche e norme costanti e precise. Non c’è dubbio che lavorare nello stesso periodo sulla poesia di Walt Whitman per la tesi di laurea abbia favorito la riflessione e l’elaborazione di uno schema metrico innovativo che scalzasse e sostituisse le forme tradizionali – per quanto, a ben vedere, ben poco dei ritmi fantastici delle *Leaves of Grass*, estremamente vari e flessibili, rientri nella più uniforme e regolare prosodia pavesiana. Ma la conquista tecnica non è che l’esito sul piano della versificazione di un più ampio processo di emancipazione proprio dalla tirannia dell’io poetico e di superamento del soggettivismo lirico. Su questa base Pavese fonda la propria originalità e punta a distinguersi nel panorama della lirica italiana di quegli anni dall’ermetismo che lo domina. La vera conquista, dunque, è lo «stile oggettivo» e l’idea di «poesia-racconto» (così nel *Mestiere di poeta*), alla quale il nuovo verso di carattere essenzialmente epico-narrativo (e non a caso ricondotto, più plausibilmente che a Whitman, al modello dell’esametro “barbaro” pascoliano) è perfettamente funzionale.

Alle ragioni e ai principi di questa poetica sono dedicate le riflessioni teoriche svolte *a posteriori*, quando il primo ciclo produttivo è in via di chiusura o si è chiuso, e contenute nel *Mestiere di poeta* e negli appunti dei primi anni del diario (1935-37), in particolare nelle pagine del *Secretum professionale*. Bisogna avvertire che, se la separazione dal lirismo, dall’ideale di purezza dell’ermetismo e dalla magniloquenza dannunziana è netta, altrettanto esplicito è il rifiuto del naturalismo. Non devono ingannare i personaggi “popolari”, gli ambienti urbani o rurali determinati sempre nella loro evidenza concreta e reale, il generale abbassamento di registro rispetto alle prove

giovanili, l'uso del parlato e del dialetto, il linguaggio dimesso delle piccole cose borghesi che è forse il segno più tangibile dell'influsso di Gozzano. Asse portante della poetica di *Lavorare stanca* è il concetto di immagine-racconto, e per immagine-racconto Pavese intende lo svolgersi del pensiero di un personaggio – il «ragazzo», il «vecchione» o il «vecchio deluso», la «donna», il «meccanico», Deola, Gella, l'«uomo solo» – che può essere ma non sempre è necessariamente l'*alter ego* o il portavoce dell'autore, e nemmeno è il semplice oggetto la cui realtà si rappresenta davanti a lui come davanti a uno spettatore, ma entra nella coscienza del poeta e si realizza come forma e significato elaborati da quella coscienza a partire da un fondamentale nucleo ritmico e da un'invenzione anzitutto tecnica:

Sia caso, non sia, spiegando il mio modo ho lasciato da parte l'immagine-racconto. Parlo di una situazione suggestiva: di nuclei, di sangue, di complesso, ritmici. E dico che ogni nucleo è un'immagine nel racconto. Di qui si vede chiaro che l'immagine racconto non è stato altro che un tentativo di interpretazione tecnica della mia poesia; probabilmente un traslato esso stesso [...]. Che le varie immagini, che «si scambiano e s'illuminano», siano il *progressus* di ciascuna poesia è uno stato di fatto, e lascia intentata la questione se la poesia sia racconto di immagini o non piuttosto gioco di immagini asservite a un nucleo primitivo d'importanza etica e ritmica. Non ci sarebbe piuttosto da svolgere una ricerca sulla sentenziosità (etica e ritmo) di queste poesie? È un fatto che più sovente una mia pagina balza di immagine in immagine, si ubriaca di mugolio ritmico, gioca, per concludere poi (non importa se al fondo materiale) in una sentenza, in un proverbio che getta luce sul tutto. Se i gangli della composizione fossero i *sayings*, e non i miti; per esempio, se nell'ultimo *Paesaggio* il punto non fosse sui cavalli o sullo scappato di casa, ma sul verso conclusivo?

(Il mestiere di vivere, 16 dicembre 1935)

Se vogliamo, la sostanza dell'innovazione è l'acquisto al linguaggio poetico del modulo narrativo del monologo interiore e dello *stream of consciousness* (fatto salvo il precedente costituito dall'*Antologia di Spoon River* di Lee Masters). La trama di ripetizioni e simmetrie strutturali che caratterizza la composizione in misura sempre più rilevante, fino a diventare la regola nelle poesie del 1935-40, riproduce le associazioni mentali e i processi analogici del pensiero ed è un mezzo per ricondurre ogni immagine al nucleo psicologico da cui dirama. Con un corollario essenziale: che quel nucleo è anche il centro meccanico dell'elaborazione e che la materia della poesia è costituita tanto dall'esperienza del personaggio quanto dall'esplicarsi del processo tecnico in una rete di rapporti fantastici:

La parola o la frase ripetuta non è altro che il nerbo di quest'impalcatura, costruito da cima a fondo come un'impalcatura, il perno per cui la fantasia gira su se stessa e si sostiene appunto come un giroscopio che esiste solo *nel presente*, in azione, e poi cade e diventa un ferro qualunque.

(*Il mestiere di vivere*, 9 novembre 1937)

Il metodo di queste poesie è un compromesso tra la posizione del personaggio e la logica fantastica della materia che li costruisce. Non racconto soltanto la loro essenza e non racconto soltanto il mio fantasticare. È sempre ambiguo se essi pensino o io li pensi. M'interessano insieme le loro esperienze e la mia logica fantastica.

(*Il mestiere di vivere*, 20 novembre 1937)

Il rigetto del naturalismo, l'aspirazione a sostituirsi alla realtà più che a rappresentarla, l'enfasi posta sui procedimenti fantastici, tecnico-compositivi e stilistici come costituenti in sé del significato

hanno per conseguenza una curvatura sempre più accentuata verso una connotazione mitico-simbolica. Non per nulla l'approdo ultimo, nella seconda appendice teorica, del 1941, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, è la negazione della stessa poesia-racconto e il progetto di un nuovo canzoniere in cui «i fatti avverranno – se avverranno – non perché così vuole la realtà, ma perché così decide l'intelligenza».

Il primo nucleo della raccolta era già costituito nel 1933 e fu proposto per il tramite di Leone Ginzburg al direttore della rivista fiorentina «Solaria» Alberto Carocci. Dopo una lunga trattativa, rallentata dall'arresto di Ginzburg, il volume fu approvato, si arrivò alle bozze (febbraio 1935) e le bozze furono sottoposte all'Ufficio Censura Prefettizia di Firenze, che decretò l'esclusione di quattro poesie (*Pensieri di Dina*, *Il dio-caprone*, *Balletto*, *Paternità*). Nell'autunno del 1935, ormai al confino, Pavese provvide all'ultima sistemazione, aggiungendo otto nuove poesie che aveva steso proprio in quei mesi a Brancaleone. *Lavorare stanca*, che perveniva così alla quota di quarantacinque componimenti, uscì nel gennaio 1936.

Si dice generalmente di questo primo *Lavorare stanca* che l'idea centrale è il percorso di formazione di un personaggio-tipo, il «ragazzo scappato di casa», svolto seguendo il paradigma del *nótos* ulisseo. È una lettura autorizzata dallo stesso autore, in ricapitolazioni come quella che abbiamo già riportato o come questa tracciata nel diario al 10 novembre 1935:

Se figura c'è nelle mie poesie, è la figura dello scappato di casa che ritorna con gioia al paesello, dopo averne passate d'ogni colore e tutte pittoresche, pochissima voglia di lavorare, molto godendo di semplicissime cose, sempre largo e bonario e reciso nei suoi giudizi, incapace di soffrire a fondo, contento di seguir la natura e godere una

donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato, pronto ogni mattino a ricominciare: i *Mari del Sud* insomma.

Né del resto è senza significato che agli estremi si collocassero testi come *I mari del Sud* e *Paesaggio VI*: il primo imperniato su un duplice ritorno al paese – del giovane che è stato in città e del cugino che ha girato il mondo –, il secondo chiuso dalla sentenza emblematica «Val la pena tornare, magari diverso», che è la morale, il sugo di tutta la storia ricavato proprio dal «ragazzo scappato di casa».

È vero però che in *Paesaggio VI* tornare può soltanto servire per dimenticare «tutta la vita, / le miserie, la fame e le fedì tradite». E bisogna considerare che la poesia fu scritta nel 1935 a Brancaleone. Il ragazzo è dunque Pavese, la fuga da casa il confino, e con questo si chiarisce quale valore abbia qui il mito del viaggio e del ritorno: che è in primo luogo contingente e autobiografico, e risiede più che altro nella fine e nella compensazione dell'esperienza del male, con la speranza, al massimo, di uscirne fortificati. Ma anche più in generale è da osservare che l'itinerario dell'eroe pavesiano è segnato da una forte componente regressiva e che la mèta non si pone positivamente e volitivamente in avanti, ma è il ritorno impossibile e utopico a un originario paradiso perduto. Si può parlare di crescita, non di formazione e maturazione, e in ogni caso mai accade che l'esperienza valga ad attrezzare alla vita o porti a integrarsi nel sistema delle relazioni sociali. Il ragazzo diventato adulto è comunque uno sradicato sia nella città dove non è nato, sia nella campagna a cui fa ritorno diverso, come è Gella in *Gente che non capisce* e come in fondo è ancora Anguilla in *La luna e i falò*. È quanto Pavese constata nell'ultima sintesi fornita, in *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, dove, definendo «*Lavorare stanca* come l'avventura dell'adolescente che,

orgoglioso della sua campagna, immagina consimile la città, ma vi trova la solitudine e vi rimedia col sesso e la passione che servono soltanto a sradicarlo e gettarlo lontano da campagna e città, in una più tragica solitudine che è la fine dell'adolescenza», chiude una volta per sempre i conti con il tema e l'idea strutturante del percorso di formazione.

Di qui la scelta, accanto al ragazzo che scappa, di personaggi ai margini della società come mendicanti, ubriachi, vagabondi, prostitute o l'eremita, e la predilezione per ore liminari come alba e tramonto. E di qui il titolo, ovviamente ironico, *Lavorare stanca*, che è il motto degli sfaccendati, di chi ha «pochissima voglia di lavorare», di chi è senza mestiere – ed è felice di esserlo perché così si gode la vita – nel mondo di chi lavora. C'è in questo, più in profondo, la consapevolezza che la personalità si determina in rapporto alla professione e alla funzione sociale e che questa costruzione, in realtà, non è che una maschera dell'io e un tradimento dell'identità più autentica:

Qualunque professione, qualunque figura sociale, appare al giovane remota e irraggiungibile, fino che a poco a poco egli non ha creato la sua particolare figura e professione – inconfondibili, nella loro lenta e interiore sostanza, col mito grossolano che s'era proposto e che aveva temuto. Ma allora è un uomo.

(Il mestiere di vivere, 5 marzo 1939)

Sfaccendati e vagabondi, sottraendosi al lavoro, che è la fine della libertà infantile e adolescenziale, si conservano in una condizione di autenticità edenica. Senza contare che essi incarnano l'ideale dell'*otium* contemplativo, ossia il polo della tradizionale dicotomia vita attiva-vita contemplativa che Pavese si sente chiamato a rappresentare con la propria figura e con la propria opera in una

lotta anacronistica contro le convenzioni del suo secolo e forse contro se stesso:

La vita attiva è virtù femminile; quella contemplativa, maschile. [...] Un significato della mia presenza in questo secolo potrebbe essere la missione di sfatare il leopardiano-nietzschiano mito che la vita attiva sia superiore alla contemplativa. Dimostrare che la dignità del grand'uomo consiste nel *non* consentire al lavoro, alla socialità, al *bourrage*.

(*Il mestiere di vivere*, 23 ottobre 1940)

In questione è il ruolo dell'intellettuale nella società; o meglio, il disagio, il senso di contraddizione e di straniamento che Pavese, intellettuale costantemente alla ricerca di un "mestiere", concepisce rispetto al proprio ruolo sociale.

L'inchiesta teorica condotta sul primo *Lavorare stanca* ha come obiettivo – accanto alla definizione del concetto di immagine e di «poesia-racconto» – la verifica della possibilità di realizzare un libro di poesia sul modello di «canzonieri costruiti» (*Il mestiere di poeta*) come *Les Fleurs du mal*, *Leaves of Grass* di Whitman o *Alcyone* di D'Annunzio, e la risposta è negativa. Negli anni che seguono la prospettiva si rovescia. Pavese continua a sondare la vena, scrive altre poesie e scopre che un principio di unità esiste ed è la coerenza formale assicurata dalla tecnica dell'immagine e dal ritmo generale della composizione, in quanto sostrato sul quale i personaggi del racconto si realizzano non come oggetto e nemmeno come parola, ma come emanazione della vita fantastica del poeta. Su questa base è possibile costruire un canzoniere. E a un canzoniere così concepito è intesa la nuova sistemazione della raccolta che porta all'edizione Einaudi del 1943. Il vago filo narrativo sotteso al libro del '36 – cioè il cammino di crescita dell'adolescente dalla campagna alla città, che oltretutto è fallimentare perché non salva

dalla sconfitta e dall'alienazione – viene abbandonato. Al suo posto un impianto, se vogliamo didascalico, per sezioni tematiche, sei, nelle quali le poesie si sistemano in ragione dell'attinenza a una serie di fondamentali questioni etiche, antropologiche ed esistenziali: il dramma del destino come eredità ancestrale e il condizionamento esercitato dalle esperienze dell'infanzia nella formazione del carattere, l'amore, il sesso, l'alienazione del lavoro e della vita urbana (che penetra nella campagna e la campagna non riscatta), il rapporto uomo-donna in funzione del ciclo riproduttivo, persino la politica (nella sezione *Legna verde*), vista peraltro come una manifestazione della violenza dei cicli della storia o del destino o della natura, non certo da una prospettiva di critica ideologica e di impegno.

Torniamo ancora all'adolescente pavesiano. Decaduta l'idea della formazione, sarà piuttosto il caso di parlare di rito di passaggio o di iniziazione che fallisce il suo scopo. Come nell'antichità primitiva che Pavese conosce attraverso letture etnologiche sempre più assidue, l'attraversamento del sesso e della morte è il tramite per entrare nel mondo degli adulti (*Il dio-caprone, Rivelazione, La puttana contadina, Atavismo, Avventure*). Il rito continua a essere officiato, ma è vuoto, non serve più, non fonda l'identità in modo da garantire all'uomo l'integrazione nella società e nella natura: non conduce all'iniziazione ai misteri, ma semplicemente alla fine dell'innocenza e della libertà. Il sesso non è compimento o espansione dionisiaca di sé: è alienazione, sopraffazione, incoercibile e misera pulsione biologica o desiderio che rende schiavi. La terra continua a reclamare sacrifici cruenti (*Luna d'agosto, Gente che c'è stata*), ma nessun sacrificio restituisce l'armonia originaria con la natura e con i suoi cicli stagionali, che vogliono la morte per la rinascita e la rigenerazione.

È evidente che sull'uomo e sulla donna di *Lavorare stanca*

grava la condanna della *Genesi* (3, 16-19): per l'uomo alla fatica del lavoro, per la donna alla sottomissione e a essere, con dolore, lo strumento della generazione. La tragedia umana è la caduta dall'Eden: tragedia originaria, ma anche schema che si ripete nella vita di ognuno, quando il ragazzo diventa uomo. Questo è il mito raccontato nella poesia omonima, scritta a Brancalione nel 1935 ma inserita solo nell'edizione del '43, che comincia «Verrà il giorno che il giovane dio sarà uomo» e continua su una via scopertamente simbolica, lungo la quale si fondono riferimenti biblici e mitologici, descrivendo quel giorno come la morte dell'estate e insieme come la perdita del paradiso. Disceso al tempo lineare, l'uomo si trova nella realtà di una prigione dove nulla ritorna, mentre i cicli naturali si ripercuotono su di lui come condanna del destino o condizionamento atavico. E allo stesso modo di chi è in prigione, ciò che gli resta è soltanto il senso della propria esclusione e della propria solitudine (*Poggio Reale, Semplicità, Lo steddazzu*).

Che la vita fantastica di *Lavorare stanca* e la visione del mondo che prospetta dipendano da una concezione mitologica ed epico-ancestrale è dato ormai acquisito. Si può solo aggiungere che proprio su questo piano si misurano i fattori di avanzamento rispetto alle prove giovanili più significativi in relazione alla ricerca di coerenza ideologica e formale. Le iterazioni, per esempio, sono anche un modo per riprodurre la composizione formulare tipica dell'*epos* omerico («Altro punto interessante in Omero sono gli appellativi e i versi ritornanti: tutto ciò, insomma che costituisce in ciascun caso un nervo lirico di indiscutibile valore, e ogni volta viene trascritto, uguale o press'a poco, senza darsi pena di rivedere la primitiva intuizione. [...] Concludendo, un modo per ottenere l'unità, è la ricorrenza di certe formule liriche che ricreino il vocabolario, trasformando un appellativo o frase in semplice parola», *Il mestiere di vivere*, 17 febbraio 1936). E certamente si

spiega come mimèsi della mentalità mitico-simbolica la tendenza marcata e costante all'uso della personificazione, in particolare per quel che riguarda gli elementi atmosferici e del paesaggio e i fenomeni della vita interiore.

Quanto ai temi, in questo quadro, liberi dal peso dell'io, trovano una sistemazione organica e oggettiva che li giustifica l'isolamento, l'esclusione, la delusione e il crollo dell'ideale giovanile, l'insofferenza per la propria condizione e l'incertezza sul proprio ruolo nella società borghese, la visione dell'amore divisa fra sensualismo, rinuncia e sublimazione. In più, in questa sistemazione entra e diventa centrale il sesso. Di nuovo è necessario fare riferimento al mito biblico dell'Eden. Quando mangiano il frutto della conoscenza, Adamo ed Eva si accorgono di essere nudi, si vergognano e si coprono con una cintura di foglie di fico (*Genesi* 3, 7); e cacciandoli dal paradiso Dio li riveste con tuniche di pelli (3, 21). Anche il sesso, dunque, almeno come liberazione e come mezzo di conoscenza e di contatto con le forze più profonde della natura, dove sangue e seme, eros e violenza si compongono, appartiene all'originaria armonia perduta. È esperienza del selvaggio, come vediamo nel *Dio-caprone* o in *Paesaggio I*, dove fra l'altro sono evidenti i richiami dionisiaci; ma il selvaggio è una percezione della coscienza, una razionalizzazione operata dal progresso dello spirito della civiltà: come la coscienza avverte e percepisce il selvaggio, se ne distacca, e ciò che in quella sfera avveniva in modo libero e naturale viene coperto o rimosso – insegnano gli antropologi e Freud – con il tabù.

Non mancano poesie in cui ricorre il tema del nudismo – si pensi a *Donne appassionate* e *Atavismo* –, e in tutte si avvertono distintamente sia la nostalgia per la nudità edenica ormai impossibile sia il senso del proibito. Altrettanto nostalgico è il tema della compenetrazione pànica con la natura, che contraddistingue

certi personaggi e certe situazioni (*Mania di solitudine*, *Grappa a settembre*, *Pensieri di Dina*, quest'ultima presente nell'edizione del 1936 e scartata nel '43) e che – è stato detto – sarebbe da assegnare all'influenza dannunziana: a ben vedere non è se non, per l'appunto, una mania, un invasamento momentaneo, una tensione, che resta tale e non conduce ad alcun effetto, a ricomporre l'unità perduta. L'ora di Pan è quella in cui la gente che lavora deve ritirarsi e nascondersi, perché vedere il dio rende folli (*Casa in costruzione*).

Accade così, e non deve sorprendere né far pensare superficialmente a una reativa misoginia caratteriale, che il rapporto uomo-donna in *Lavorare stanca* sia caratterizzato da un radicale antagonismo. Il fatto è che il sesso è la catena che, come la condanna del destino, vincola l'uomo e la donna al rispettivo ruolo biologico e sociale dopo la cacciata dal paradiso, e proprio questo ruolo li distingue e li contrappone – la donna, in particolare, condannata a essere lo strumento del maschio nella generazione e a generare con dolore. Reazione a questo condizionamento è la «rabbia sessuale» (così in *A proposito di certe poesie non ancora scritte*), che Pavese esplora in numerose poesie (*Balletto*, *Maternità*, *La moglie del barcaiolo*, *La vecchia ubriaca*, *Paternità*) insistendo sul tema dell'autosufficienza maschile o femminile nella generazione, cioè sui miti della partenogenesi e dell'androgenesi.

Nel secondo *Lavorare stanca*, sparse fra le sezioni *Dopo* e *Maternità*, sono raccolte anche alcune poesie d'amore scritte per Tina Pizzardo e per Fernanda Pivano. Di quelle per Tina, tre confluiscono in *Maternità*, che è il gruppo della «rabbia sessuale», e ad esse si collegano, come una sorta di satellite, le undici *Poesie del disamore*, riunite da Pavese in un fascicoletto dattiloscritto con quel titolo nel frontespizio e scartate verosimilmente per evitare l'inflazione del tema e per prendere le distanze dalla propria vicenda personale, cioè dal dolore e dalla devastazione

per l'illusorio ritorno di fiamma del 1937-38 («IL 4 LUGLIO È RITORNATA TINA» annunciava Cesare nel *Mestiere di vivere*, a caratteri stampatelli, nell'estate del '37). A dar conto del disamore bastavano in sostanza i versi di *La voce* e la collocazione dei testi nella struttura della raccolta. Nelle poesie per la Pivano, scritte nel 1940 ma inserite *in extremis* (Pavese le richiede per lettera alla destinataria il 9 maggio 1943: «Lei non ha mica sottomano le *tre poesie* che scrissi in Suo onore nei tempi che facevo poesie? Io sto preparando la 2^a ed. di *Lavorare stanca* e voglio chiederLe se *desidera* che le *Sue* cose entrino nel mazzo»), la donna ritorna il «tu» di tante poesie giovanili, cioè l'interlocutrice dell'io lirico che si esplicita. Il dettaglio, come si vedrà, è spia di un'evoluzione. Ma per intanto il punto davvero significativo è che molti aspetti della rappresentazione si corrispondano nell'una e nell'altra serie, e fra questi, in particolare, la tendenza a identificare la donna con la terra e con gli elementi naturali: a renderla cioè l'oggetto irraggiungibile della tensione all'unità di sé nell'armonia con la natura, del sogno regressivo di un ritorno a un paradiso – o al selvaggio non più sentito come tale – dal quale si è per sempre esclusi. Pare chiaro in ciò lo sforzo di oggettivare nel nuovo quadro antropologico e simbolico la visione giovanile dell'amore come perdita, come desiderio irrealizzabile e sempre frustrato, come illusione caduca, verificandola ora nell'antagonismo uomo-donna. Si potrà discutere se le vicende biografiche, con la loro sequela di immancabili delusioni sentimentali, siano servite a portare prove e conferme a questa concezione, o se invece siano state la personalità e l'attitudine intellettuale di Pavese a far sì che le sue storie finissero immancabilmente nello stesso modo (a far sì, se così si può dire, che scegliesse donne che lo avrebbero attratto e respinto e che, dopo averlo respinto, lo avrebbero legato in lunghe relazioni platoniche). Ma questo è un altro discorso.

Ciò che importa è che, chiusa programmaticamente nel 1943 l'esperienza poetica e stilistica di *Lavorare stanca* (un appunto datato 8 aprile '40 e posto in testa al materiale predisposto per la nuova edizione recita: «È questa la forma definitiva che dovrà avere *Lavorare Stanca* se mai sarà pubblicato una seconda volta», Archivio Gozzano-Pavese AP.III.4.4), le brevi raccolte degli anni successivi si muoveranno comunque nella direzione segnata da queste poesie per Tina e per Fernanda.

* * *

Poesie d'amore e poesie per una destinataria sono sia *La terra e la morte* sia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Come abbiamo già osservato, è difficile leggerle senza tenere conto della loro occasionalità, svincolandole cioè dagli episodi che le determinarono e dal momento spirituale ed esistenziale a cui sono collegate e in cui si inseriscono. Di *La terra e la morte* Pavese parla nel *Mestiere di vivere* come di un «poemetto» che «fu l'esplosione di energie creative bloccate da anni ('41-'45), non saziati dai "pezzetti" di *Feria d'ag.* [osto] ed eccitate dalle scoperte di questo diarietto dalla tensione degli anni di guerra e di campagna (Crea!) che ti ridiedero una verginità passionale (attraverso la religione, il distacco, la virilità) e colsero l'occasione mista di donna, Roma, politica e turgore Leucò» (17 dicembre 1949). E così lo rievoca Bianca Garufi, la destinataria, in una pagina del suo diario riportata da Mariarosa Masoero in margine all'edizione del carteggio con lo scrittore (*Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi [1945-1950]*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschki, 2011, p. 85):

Oggi ho ricevuto da Filippo Santoni, il libro delle poesie postume di Pavese. C'è il gruppo del 1945, dell'autunno 1945, poesie che lui scrisse

per l'amore e per il dolore di me. Ricordo scrisse la prima sulla poltrona nella mia camera da letto; io ero sul letto e dormivo. Poi mi svegliai e lui lesse: «Terra rossa, terra nera – tu vieni dal mare – dal verde riarso dove sono parole antiche e fatica sanguigna [...]». Mi piacque tanto e forse lo amai poeta quel giorno. Io ero allora, davvero, buia come la terra. Povero Pavese, morto per Tina, per Fernanda, per Bianca e per Costanza. Quale di queste donne poteva salvarlo?

Dall'occasione sembrano dipendere in primo luogo i caratteri stilistici che distinguono il piccolo canzoniere per Bianca (e poi distingueranno *Verrà la morte*) da *Lavorare stanca*, ossia il dialogo io-tu, l'orientamento lirico e il ritorno alla versificazione tradizionale e di misura breve. E poi c'è Leucò. In quello scorcio del 1945, proprio a ridosso della stesura di *La terra e la morte* (dal 27 ottobre al 3 dicembre), inizia la lavorazione dei *Dialoghi con Leucò*. La Garufi vi è fortemente coinvolta: Pavese le invia i dialoghi a mano a mano che li scrive e i due si scambiano impressioni e giudizi. Non solo: Bianca è coinvolta anche, più profondamente, nel codice mitologico dell'opera ed è identificata con diversi protagonisti femminili: è Leucò innanzi tutto, la Bianca, ma anche Circe e Mèlita, come già era stata Afrodite-Astarte – cioè la Grande Madre, la dea mediterranea della fertilità e della generazione – l'alba che seguì la notte del disinganno:

È venuto la terza volta, quel giorno. È l'alba, un'alba di nebbia diffusa, viola fresco. [...]

Ho visto l'alba, non è molto, dalle sue finestre della parete accanto. Era la nebbia, era il palazzo, era la vita, era il calore umano.

Dorme Astarte-Afrodite-Mèlita. Si sveglierà scontenta. Per la terza volta è venuto il mio giorno.

(Il mestiere di vivere, 27 novembre 1945)

Lo stesso gioco di trasfigurazione mitico-simbolica è alla base della raccolta, dove, fin dai versi iniziali della prima poesia, *Terra rossa terra nera*, la donna, come colei che viene dal mare e appunto come madre terra, è associata ad Afrodite. Dato questo fondamentale centro d'irraggiamento, è quasi naturale che la composizione ricalchi nella maggior parte dei casi le movenze dell'inno omerico (e, come suggerisce Marziano Guglielminetti, del *Cantico dei cantici*), snodandosi su strutture ripetitive e circolari come giustapposizione paratattica di verso in verso degli epiteti, degli attributi e delle prerogative della divinità. C'è un componimento, *Tu non sai le colline*, che apparentemente dev'è dall'asse portante dell'innografia erotica per l'evidente riferimento alla lotta partigiana. Ma a ben vedere l'immagine con cui si conclude della donna che «aspetta alle colline» – chiaramente la donna-collina della terza lirica – ne fa una rivisitazione del mito di Ulisse, e in ogni caso sarà anch'esso da ascrivere al classicismo pavese per la ripresa di un celebre spunto di Orazio a cui il poeta affida la confessione della propria irriducibile lontananza dalla dimensione eroica.

Lo spazio di *Lavorare stanca* – la città, la collina, la vigna, la stanza, la *topia* – perde qualsiasi individuazione geografica o sociale e si dissolve nel simbolo e nel mito. Resta l'identificazione donna-terra, ricondotta tuttavia al suo referente mitico, e alla terra si unisce la morte. Per questa riproposizione del binomio tradizionale amore e morte Pavese sicuramente mette a frutto le letture fatte in quegli anni, in particolare Nietzsche e Jung. Com'è noto, nella *Nascita della tragedia* (letta e fittamente annotata dallo scrittore nei primi anni '40) Nietzsche concepisce il dionisiaco come scatenamento del selvaggio e ricerca della fusione con la natura, come orgiastico annientamento di sé, del *principium individuationis*, nella tensione a ricongiungersi con la primordiale unità metafisica che è la radice dell'essere. La donna-terra, insomma, è il Tutto indistinto, ed è

anche l'annientamento dionisiaco – la morte – che permette, se non di ritornarvi, di sperimentare l'illusoria possibilità di farlo. Per questo, però, c'è bisogno di un passaggio ulteriore.

Nel *Mestiere di vivere*, in una nota del 1941 (22 maggio), Pavese svolge una piccola *summa* delle diramazioni e delle fonti di questa grande corrente del pensiero europeo otto-novecentesco, e fra queste comprende anche Carl Gustav Jung:

Béguin, L'âme romantique et le rêve.

idea che si ritroverà in Schubert, Carus, Schopenhauer e Jung C. G. Il gusto di K. P. Moritz per i RICORDI D'INFANZIA è un modo di ritrovare testimonianze di uno stato anteriore alla vita che nell'infanzia è ancora fresco e lascia tracce. Rappresenta cioè la fuga non soltanto dal reale contemporaneo, ma dal reale in blocco. Aspirazione tipica del proromanticismo. Così desiderano trasformarsi in oggetti naturali (Shelley-Leopardi). Così si intravede nella NATURA (la nuvola, il tuono, l'onda, di Sh. e Leop.) l'appiglio per partecipare di una vita che non è più la condizione umana. Così si cercano i SOGNI non soltanto come fuga dalla realtà diurna, ma come appiglio a una prenatale esperienza. Così si anela a immedesimarsi NEL TUTTO che appare come realtà prenatale.

Per Jung – come si legge anche nell'*Io e l'inconscio*, pubblicato da Pavese nel 1947 per l'einaudiana «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» – il punto è l'identificazione dell'io con la psiche collettiva, sentita come «connessione con i fondamenti primordiali della vita» e come assorbimento della persona che cede all'invito «a sposare quest'abisso e a dissolversi privi di memorie» (pp. 68-70). Si tratta di una «bramosia regressiva», e chi vi si abbandona affronta «il pericolo di essere inghiottito dal mostro materno primordiale» (a cui sembra indirizzare

specificamente, nella raccolta, il simbolismo di *Hai visto di pietra scolpita*). L'eroe del mito uccide il mostro e conquista il tesoro, il talismano, l'arma invincibile nella lotta della vita. Chi invece si lascia sprofondare e si risolve interamente nella psiche collettiva, sedotto da una promessa in realtà ingannevole di rinnovamento e trasformazione della propria vita, pregiudica l'autonomia e la forza dell'individualità. Questa illusione regressiva e insieme distruttiva può essere personificata in una figura femminile superindividuale come la donna fatale, la dea-belva o la Grande Madre: da lei si è attratti irresistibilmente, ma per tornare a lei, cioè alla realtà prenatale o all'indistinto originario e collettivo, è necessario lasciarsi possedere, annullarsi e morire.

Se è questa la donna di *La terra e la morte*, e se dunque è qui la radice della componente simbolica della raccolta, bisognerà apprezzare il gioco intellettuale e allusivo di Pavese, che trasfonde una ricca vena junghiana nei versi dedicati all'amica che a Roma dal 1944 frequentava Ernst Bernhard e altri analisti della scuola junghiana e che nel 1951 si laureerà proprio con una tesi su Jung. È vero però che un'immagine siffatta della donna – questa estrema idealizzazione e concomitante demonizzazione – è una via senza uscita, è un *cliché* assoluto e universale che non può cambiare, perché in fondo non consiste che di una proiezione di sé. E difatti non cambierà né per T. né per Connie, e tale resterà il modulo figurale nelle due poesie inedite del 1946 per Teresa Motta e in quelle del 1950 per l'attrice americana. *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* è il canto di una rifioritura primaverile della natura e dell'amore, l'una e l'altro parimenti caduchi, tra Cervinia, Torino e i pini e le fontane di una Roma dannunziana. Ma se in questa primavera si risveglia eros e si risveglia l'impulso alla creazione poetica («il torrente del cuore»), anche ritorna inesorabilmente la donna-natura, la dea-belva, la Grande Madre che è «la terra che

aspetta» e insieme «la vita e la morte», la «speranza» e il «dolore». Pavese si trova di nuovo a lottare con i mostri del suo inconscio, a dipendere da una proiezione di sé mai rimossa o superata:

Certo in lei non c'è soltanto lei, ma tutta la *mia* vita passata, la inconsapevole preparazione – l'America, il ritegno ascetico, l'insofferenza delle piccole cose, il mio mestiere. Lei è la poesia, nel più letterale dei sensi. Possibile che non l'abbia sentito?

(Il mestiere di vivere, 26 aprile 1950)

Si può solo aspettare che, richiusa la porta, ritorni l'indifferenza, che la tempesta passi portando con sé quello slancio mortale e lasciando al suo posto – perché questo è il prezzo – la noia stanca per «i costumi smessi / delle feste di ieri». Il mistero resterà senza risposta. Ma a quel punto la risposta sarà cosa che non preme più e non riguarda il poeta: «The cats will know».

Giovanni Barberi Squarotti
Monforte d'Alba, 16 giugno 2021