
punte così elevate. Il nodo del PSU / **Mario Dezzmann** L'urbanistica dopo Agrigento

Riccardo Scrivano Diagrammi per la narrativa 1966
La letteratura è sempre uno strumento di conquista di dignità e di verità e quindi non può rinunciare ad essere se stessa per testimoniare veramente qualcosa / **Arnoldo Foà** Attori e strutture teatrali
Stabili sí e no. Intervista / **Vittorio Campanella - Gabriella Macucci** La poesia del mito nell'opera di Pavese

Altri scritti di M. Del Ministro, C. De Michelis, V. Gatteschi, E. Graziadei, G. Lauzi, A. Mango, G. Moscon, A. Mugnai, M. Raicich, G. Rosato, P. Scarpellini, M. Sperenzi, S. Tassinari

IL PONTE

Rivista mensile di politica e letteratura fondata da Piero Calamandrei



31 gennaio 1967

Umberto Segre Comunismo e socialdemocrazia in Europa Alcuni tratti di un momento di transizione del socialismo nell'Europa occidentale: le sue occasioni, le sue reticenze, il pericolo di naufragio che esso corre / **Giorgio Spini** Dimmi, che hai visto a Berkeley? Fra i giovani studenti americani in rivolta contro il «sistema» per una libertà reale di decisioni / **Fabrizio Cicchitto, Michele Giannotta, Giuseppe Morelli** Orientamenti per la lotta sindacale in Italia I problemi di fondo del movimento sindacale. Imminente un convegno organizzato da «Il Ponte» e «Questitalia» / **Enzo Enriquez Agnoletti** Tutte bugie? Forse mai, neanche in epoca degasperiana, la tattica del rinvio aveva raggiunto

LA POESIA DEL MITO NELL'OPERA DI PAVESE

I

Le pagine dei saggi pavesiani relativi al « mito » hanno solo in apparenza un carattere di discorso lineare e critico: in realtà sono un colloquio dello scrittore con se stesso.

Si tratta in gran parte di un tentativo di autodefinizione, o meglio ancora di chiarimento della propria umanità. Questa origine psicologica è evidente soprattutto nel ribadimento di alcuni concetti che si ripetono spesso nel discorso e servono di conclusione e di conferma, come se si potesse dire qualcos'altro e restasse sempre un margine di dubbio o di diversa impostazione logica. La loro sottolineatura ne supera la riserva, riducendo il ragionamento a quel nucleo di motivi umani che essi contengono.

Non sono soltanto i saggi sul mito a darci l'impressione di un colloquio: tutta l'opera di Pavese, anche indirettamente, lo sottintende. Ma, come nel Diario, così nei saggi è possibile rilevare una funzione indicativa per il complesso dell'opera, perché ce la pongono nella sua vera luce, dimostrandocene non solo l'origine ma anche, almeno in gran parte, la direzione.

Il carattere di colloquio che hanno i saggi manifesta sempre uno stato di dialettica incertezza. E il pensiero sempre sottinteso è che si debba compiere ogni tentativo per arrivare a un chiarimento di se stessi, anche passando per esplorazioni tormentose e conclusioni provvisorie.

In un tale procedimento dialettico c'è un'insuperabile ambivalenza: la vita come istinto e come riflessione, il bisogno di essere, ossia di realizzarsi, e la coscienza del suo non senso. L'ambivalenza, che si rivela in Pavese anzitutto come stato d'animo, tende qui a fissarsi come concetto, universalizzandosi nell'oggettività di un rapporto costante fra il momento autentico e istintivo del mito e il suo chiarirsi alla ragione dell'uomo moderno. (« La tua idea dell'ambivalenza [avarizia - prodigalità, pigrizia - attività, amore - odio, ecc.]

rischia di diventare una legge di tutta la vita: la stessa energia che fa un effetto si corregge nell'effetto opposto ». - *Il mestiere di vivere*, p. 264.)

Il suo tormento — e lo dichiara più volte nel Diario — è di non riuscire a possedere le cose, gli altri e se stesso, per un'attitudine esasperata a valorizzare solo i momenti introspettivi dell'esperienza. È una predisposizione ad accogliere solo quello che è inattuale, quasi una *Sehnsucht* romantica, trasferita nella mentalità moderna. (« Quante volte, specialmente i primi tempi, Stefano si era riempito gli occhi e il cuore di una scena, di un gesto, di un paesaggio, dicendosi: — Ecco, questo sarà il mio più vivo ricordo del passato; ci penserò l'ultimo giorno come al simbolo di tutta questa vita; lo godrò allora ». - *Da Il Carcere*, p. 89-90.)

Di qui deriva la concezione pavesiana del mito, in cui si riflette l'aspirazione incessante a realizzarsi, cogliendo di sé una autenticità umana che gli consenta di costruire un'arte valida, e per questo tramite uscire da uno stato di inerte isolamento. Il mito è il punto di convergenza di un tentativo di liberazione, quasi una riscoperta di sé, attraverso esperienze letterarie.

Due sono gli aspetti della concezione pavesiana del mito: quello in cui esso diventa poesia, e quello in cui è teorizzato come un fatto tipico dello spirito umano.

A noi interessa soprattutto il primo, perché riguarda il nucleo dell'arte dello scrittore. L'altro ne rappresenta la chiarificazione critica.

Tuttavia è opportuno uno studio attento della definizione che egli ci dà del mito in generale, perché quello che è il "suo" nella poesia acquisti una fisionomia comprensibile e perché se ne possa ripercorrere l'evoluzione.

Nel rifugio dei colli di Cea, nel Monferrato, durante la guerra, dal 1943 al '44, Pavese compone i quattro più importanti saggi sul mito. Sono prose che scaturiscono da una riflessione elaborata nell'ambiente tipicamente adatto a suggerirne il linguaggio. Più tardi, fra il '45 e il '50, ritornerà sul tema, spesso meditando lo sviluppo.

Quello che fu in passato il « luogo sacro » per la presenza di un dio, può essere per ciascuno di noi un luogo qualsiasi, in seguito a un avvenimento che fu una rivelazione prima. L'importanza della rivelazione è tale da attribuire al luogo, al gesto, all'evento un carattere di unicità e di simbolicità: unico, perché tutti gli altri faranno pensare a quello, simbolico, perché assoluto. E assume perciò « ... una fissità non più realistica, ma appunto mitica... che si riempie di significato con l'andar del tempo ».

La definizione ci fa pensare ad alcune tendenze del romanticismo, soprattutto a quella che riguarda l'assoluto dell'idea e del sentimento; ma, mentre il romanticismo sottolinea il carattere realistico

e trascendentale del mito, nella concezione di Pavese prevale il significato psicologico. Il mito sorge sempre all'origine dell'umanità (primitivo) e dell'uomo (fanciullo). Si afferma perciò che esso è solo un momento inconscio dell'umanità, quando ancora non esiste la possibilità di fissarlo come tale, ossia come simbolo distinto da tutto il resto. Solo allo stato primitivo ha un carattere di trascendenza e può apparire miracoloso.

Particolare importanza dà Pavese al fatto che solo in un secondo momento il mito assume valore per la poesia, cioè nel riflesso rievocativo. Ma la rievocazione poetica che lo valorizza, nello stesso procedimento lo disincanta e lo supera dialetticamente.

La posizione psicologica di Pavese di fronte al mito è perciò l'espressione di un animo che ancora vorrebbe lasciarsi incantare da esso, senza tuttavia più credere alla ripetibilità del miracolo.

La relazione col « fanciullino » pascoliano qui appunto mostra lo svolgimento di una poetica da una fase a un'altra: il vecchio simbolismo non basta più, quello che si definiva nell'irrazionale, perché l'intelligenza e la fantasia equivalgono nella vita dello spirito, e specialmente la prima condiziona l'altra nella creazione poetica. (« La fantasia è l'intelligenza applicata a stabilire rapporti di analogia, di implicanza significativa, di simbolismo ». - *Il mestiere di vivere*, p. 235.)

Il momento "perenne" del Pascoli è per Pavese circoscritto in un'epoca determinata, che il senso storico dell'uomo moderno definisce e supera. Non si tratta di avere in noi lo stato primordiale, significato dal « fanciullino », nonostante gli accrescimenti razionali della nostra umanità, ma di rievocare in noi quella che fu un'epoca di ingenuità, da cui può derivare poesia e persino una direzione etica della vita, sentendone il fascino proprio per la sua irripetibilità.

Il Mollia nel suo saggio su Cesare Pavese (Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 118-119) afferma opportunamente gli aspetti essenziali di tale distinzione: « Questo reimmergersi nel mondo dell'infanzia è un *Heimweh* romantico, fortemente impregnato di freudismo, che la letteratura occidentale aveva assorbito attraverso gli studi etnologici che Freud aveva pubblicato nel 1913 per cercare quel "linguaggio dimenticato" di Fromm, cioè il primitivo riaffiorare nell'inconscio. Che è poi differente dall'altro mito, quello della fanciullezza-adolescenza, che da Vico in poi, attraverso Leopardi e Pascoli, aveva dato il secondo stadio di quel processo evolutivo dell'uomo, che i poeti volevano rendere assoluto, come esperienza unica, nel mito del ritorno... ».

Vi sono caratteri affini fra il « fanciullino » e il « mito-simbolo ». L'uno e l'altro coloriscono la realtà, astraendola per fissarla a un tipo assoluto e unico: l'uno, il fanciullino, la colorisce all'insaputa dell'uomo razionale, quasi nonostante lui; l'altro, il mito-simbolo la

colorisce prima e la lascia così al possesso disincantatore dell'intelligenza, che studia e approfondisce il fenomeno.

Ma in Pavese la poeticità delle cose non ha più niente di oggettivo e non si fonde con la loro realtà: è la proiezione consapevole del momento mitico dell'uomo, e diventa immagine. Il contenuto irrazionale e affettivo dello spirito umano diventa il passato, un giorno indefinibile, la « seconda volta », cioè la memoria di una realtà sfuggita e trasformata poi nella consapevole immaginazione dell'arte.

Proprio per questo la poesia si distingue dal mito, come coscienza di invenzione. « La vita di ogni artista e di ogni uomo è, come quella dei popoli, un incessante sforzo per ridurre a chiarezza i suoi miti. Ma non si può fare che in essi non sia il foco vitale, la ratio ultima perché inconsapevole della vita interiore » (*Del Mito, del simbolo e d'altro*, p. 303). Che è poi nel poeta l'ispirazione. Ma questa si chiarisce necessariamente attraverso un'elaborazione formale che la distrugge come tale.

« Soltanto ciò che ne rimarrà dopo questo sforzo (e qualcosa può non rimanere sempre, se è vero che lo spirito è inesauribile), potrà valere come fonte di vita » (*ivi*). Anche qui si avverte la differenza fra Pavese e Pascoli: chiarire per il secondo è tradire, negare; per l'altro è inevitabile. Perché la poesia rinverginisca, rifacendosi al simbolo del mito, non basta un atto di volontà. La poesia « ricalca le forme del mito e del simbolo, sperando che in esse torni a battere magicamente il cuore. Ma dimentica che essa sa di inventare, e che il mito vive invece di fede ». (*ivi*)

D'altra parte queste affermazioni presuppongono il bisogno di definire la spontaneità del momento ispirativo, anche al di là del processo di costruzione intellettuale: che la volontà insista su questo costruire e inventare poetico significa proprio la presenza di un fattore vitale, di un'esigenza profonda, senza cui non avrebbe scopo scrivere una poesia. Questo travaglio riflette una costante presenza nell'animo di un'immagine e ispirazione centrale, a cui « torna come a qualcosa di unico che simboleggia tutta la sua esperienza » (*ivi*, p. 304). Non possiamo dire attraverso quali fasi siamo giunti alla scelta tra le varie situazioni primordiali. Ma essa permette di orientare la nostra vita e perciò diventa un fatto etico. « Qui ciascuno non ha che a scomporre i suoi più elaborati sogni di vita, e, se sarà fortunato, gli resterà nel crogiolo, irriducibile e forse inatteso, qualcosa di cui potrà riconoscere la sua verità » (*Stato di grazia*, p. 309). Prospettiva ambivalente dello sviluppo del mito, che il Mollia sembra non aver colto, quando mette in risalto solo l'aspetto della dissoluzione definitiva di esso nella coscienza: « ... un processo interiore che porta Pavese a rivedere se stesso nella riscoperta della vigna, della collina, che, fuori del tempo e dello spazio, riassumono la prospettiva di un'infanzia che non è nostalgia, o proustiana *recherche*

X du temps perdu che si placa poi nella contemplazione del temps reutrouvé, ma identificazione istintiva con una attualità vissuta nella tragica consapevolezza di non poter mai essere se stessi se non quando il mito, diventando coscienza, si dissolverà, e sarà sostituito dalla piena moralità umana, che è storia... » (op. cit., p. 117).

X → Così, proprio per questa ambivalenza, l'aspirazione di Pavese a realizzare la propria umanità va oltre il travaglio della coscienza: l'oggettivazione del mito distrugge il soggetto di questo processo, alienandolo; ed esso tende a recuperare, in un margine di residue possibilità mitiche, il senso della propria realtà.

Si può pensare a Sartre. Anche Sartre, in *L'Être et le néant*, esamina il processo di decomposizione dell'io, nel fatto di coscienza: l'« in-sé » (realtà precoscienza) attraverso il « per-sé » (coscienza) tende a scoprirsi in una proiezione obbiettiva. Non ci riesce, ma è inevitabile che compia questo sforzo. Così il mito di Pavese allo stato primitivo si chiarisce attraverso un interminabile processo di coscienza, per riservare un nucleo essenziale di vita, che si salvi dall'autodistruzione. È un processo infinito, e quindi la salvezza un'utopia. L'ipotetica liberazione si origina nella rievocazione delle età mitiche.

Interessante a questo proposito la posizione di Pavese di fronte alla filosofia del Vico, che non avrebbe scoperto l'attività estetica dello spirito, bensì avrebbe delineato il ciclico sviluppo della civiltà, cogliendo il momento poetico all'inizio, cioè identificandolo con lo stato primitivo. Il giudizio critico sul Vico tende a superare il criterio di complementarità seguito dal Croce, e al Vico si rifà Pavese per evitare l'insufficienza logica dell'estetica di tipo crociano. Egli ricolloca il pensiero vichiano nella sfera di un più categorico storicismo: il mito, l'infanzia, l'inconscio simbolo poetico, è un fatto ben distinto e non può essere revocabile, se non nella memoria. Il momento "classico" dell'arte, per il Croce esplicitazione formale di un implicito contenuto psicologico, è per Pavese quello in cui il poeta « sa di inventare ». I due momenti per il Croce sono condizionati fra loro e componenti di un unico effetto. Qui invece la continuità e il condizionamento, pur ammessi necessariamente, appaiono trasferiti dal piano estetico a quello storico, ossia sono un prima e un poi in antitesi fra loro. La poesia come contenuto spirituale mitico trova sí la sua costruzione oggettiva, ma al tempo stesso il suo limite nella poesia come fattura e linguaggio.

X Ribadire la "storicità" dei due momenti, rivalutando il Vico, significa avvertire un contrasto psicologico destinato a non risolversi mai. È un riflesso anche questo dell'ambivalenza del mondo poetico di Pavese. Distruggere l'ingenuo nel conscio è necessaria sconfitta dello spirito: da essa si origina il bisogno della ricostruzione, del ricupero totale o parziale di quel momento mitico incon-

sciamente vissuto, che è l'unico a dare un orientativo senso di verità all'uomo poeta.

« Far poesia significa portare a evidenza e compiutezza fantastica un germe mitico. Ma significa anche, dando una corposa figura a questo germe, ridurlo a materia contemplativa, staccarlo dalla materna penombra della memoria, e in definitiva abituarsi a non crederci più, come a un mistero che non è più tale ». (*Del mito, del simbolo e d'altro*, p. 350.)

Il Fernandez sottolinea questa dialetticità: « Non si dirà mai abbastanza: il mito pavesiano è valido solo nel suo rapporto dialettico con una forza che cerchi di distruggerlo... » (*Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Milano, Lerici, 1960, p. 142.)

II

Come si oggettiva nell'arte di Pavese la concezione mitica che egli ha teorizzato?

Egli stesso nell'introduzione ai *Dialoghi con Leucò* ha definito sinteticamente il carattere etico e poetico del "suo" mito: « ... siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo — cioè non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene, come a tutti i linguaggi, una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere. ... Non abbiamo nulla in comune coi viaggiatori, gli sperimentatori, gli avventurieri. Sappiamo che il più sicuro — e più rapido — modo di stupirsi è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento questo oggetto ci sembrerà — miracoloso — di non averlo visto mai... ».

X X Il mito di Pavese, nell'immagine poetica che lo realizza, non è il simbolo per se stesso, è invece il tormentoso passaggio da un fatto autentico e inconscio, troppo breve nel tempo, a un fatto di riflessione. È soprattutto il travaglio cosciente per ridurre a cosa seria una necessaria finzione.

C'è in Pavese lo stesso tormentoso tentativo di riscoprire un momento ingenuo di umanità che, in altro campo, si era manifestato nell'arte di Pirandello. Pirandello distrugge, o scompone, tutto ciò che è categoricamente postulato nell'uomo: gli si apre davanti un vuoto, dove non ci sarebbe posto neppure per la desolata parola del rimpianto. Eppure, fra queste rovine intellettuali, si insinua il sentimento dell'umanità sofferente e del suo credersi ancora viva e intera nell'atto stesso in cui si dissolve come realtà. Quel notomizzare apre ferite profonde, e nel sentirle Pirandello è poeta. Anche Pavese è poeta in un senso negativo, come questo: l'originarsi del-

l'invenzione lirica che disincanta il mito, dà origine al risentimento del suo animo e produce il vero momento della sua arte.

Nel Diario ricorre spesso l'accento a un travaglio intellettuale per realizzare uno stile. « Se il vederle per la prima volta (le cose) bastava a contentare (stupore, estasi fantastica), ora richiedono un altro significato. Quale? » (*Il mestiere di vivere*, p. 237) — (« La ragione ultima — e prima — per cui ci si induce a comporre una favola, è la mania di ridurre a chiarezza l'indistinto irrazionale che cova in fondo alla nostra esperienza ». (*Raccontare è monologo*, p. 335.)

Il punto di riferimento è la natura del paesaggio natale, che racchiude tutte le esperienze mitiche. E la prima fase poetica è quella della « poesia-racconto » e poi dell'« immagine-racconto », svolta in *Lavorare stanca*.

« Ognuno di questi versi — un verso iniziale, nodo generatore del poema — è un modo di porre davanti a sé la campagna, i campi, le colline, di tenerli d'occhio come punti di riferimento fissi durante tutto il poema ». (Fernandez, *op. cit.*, p. 123.)

Il mito si sviluppa attraverso le liriche, la cui costruzione è stata elaborata appunto perché assumesse un carattere di chiarificazione progressiva.

Dapprima è il lavoro dei contadini (*Antenati*) contrapposto al « selvaggio » per la sua ostinata lotta contro la natura, da cui nasce il campo e la vigna, che segretamente, di notte, riacquistano quel loro aspetto primitivo, come per una rivincita sull'uomo. Ma da questo costante inselvaticarsi della natura sgorga una perenne radice di significato. Solo il vagabondo si nasconde con la terra notturna, e il contadino lo ignora, considerandolo natura, e si volge alla sua opera. Il dramma scoppia sempre tra la natura e l'uomo. Domina sul mondo dei contadini la vetta bruciata della collina, restia ad ogni opera, terra dell'eremita: altro punto di arrivo del « selvaggio », estraneo al contadino, che pure trae inconsapevolmente il senso della vita da questo e lo trasfonde nell'opera. Ed ecco la donna (*Dopo*), riconosciuta come parte della natura, dell'alba sulle colline, il momento limite fra il mondo selvaggio notturno e il mondo del giorno dove si opera e si chiariscono i rapporti. La donna seguita il mistero della notte, ma il proposito che le vive negli occhi è un altro mistero. Il poeta, angosciato da questo urto misterioso, si chiude anche davanti alla natura, nel cui quadro armonioso c'è un insopprimibile bisogno di stare con gli altri.

Immagini queste che si chiudono in una visione ritmica già distaccata dalla loro originaria realtà naturalistica, e sono presenti solo ad una meditazione che le interiorizza.

Il poeta sente a questo punto il bisogno vendicativo di astinenza orgogliosa. Vuole bastare a se stesso, sentire le cose scorrere

nel suo sangue e trarre pace da ciò. Comincia come un presentimento il suo accorgersi di essere un « uomo solo », che ricorda la rivelazione duplice dell'infanzia davanti alla donna, come madre sommessamente e come qualcosa di profondamente diverso da lui. Rivelazione della condanna che già fanciullo lo faceva piangere per quell'angoscioso segreto del rapporto tra l'uomo e la donna. Il mattino sul mare è come la fronte della donna, pura e indifferente, che non può essere conosciuta con la familiarità con cui si conosce un pezzo di strada o il fianco della collina, ma continuamente si ricrea uguale e diversa da se stessa con dei riflessi di luce sfuggente a ogni ricordo. Il viso della donna si sovrappone al paesaggio sulle colline, ma non vi si concilia. Ritorna decisa l'accettazione della solitudine. Qualcosa di irreparabile è avvenuto, per cui l'uomo non è più se stesso, ma pur vive, con forza, mutilato.

Ormai la campagna è stata abbandonata, l'uomo si aggira solo per le strade della città, in un paesaggio estraneo, ma affascinante per la sua appariscenza. Le donne camminano per le strade, vestite di vivaci colori e fanno all'amore. Donne che non sono più in fondo un mistero, ma portano anche loro l'acre ferita dell'infanzia.

In città, nella notte, il mondo è della gente sola; si cerca un incontro per riscaldarsi. Le vie della città, le vetrine, le luci prendono un senso soltanto nell'aver una compagna. C'è un riferimento diretto tra queste liriche e la prosa intitolata *La selva*, in cui si dichiara che l'aspetto confuso e inaccessibile, il vero selvatico, non è la campagna, ma la città. « Qui è il selvatico vero. La solitudine in un bosco, in un campo di grano, può essere paurosa, può uccidere, ma non ci spaventa né uccide come uomini, come volontà appassionate. Solamente gli altri fanno questo — gli altri, il prossimo, le donne, i compagni, i nostri figli » (*La selva*, p. 322). In altre liriche (*Città in campagna*) Pavese tenta di riscoprire la campagna nella città: il mito di fronte al contro-mito.

Ma il vecchio mendicante ha un'aria troppo umile e disfatta in confronto al vagabondo selvaggio che viveva della roba di tutti. Vivere in città senza appartenervi, cioè senza avere né casa né famiglia, genera angoscia, incomprendimento anche della terra e del lavoro dei campi. Il desiderio della terra non è più ora desiderio di operare, ma di inselvaticarsi nel non far nulla, dato che « nulla serve a nessuno ». È il dramma di chi non ha radici. Cerca nella periferia, dove le costruzioni si confondono con i campi. Il ragazzo « scappato di casa » è l'adolescente che vaga, prima dell'alba, per la periferia, per trovare un senso alle cose, e che alza gli occhi come per una ritrovata radice di sé, ma li china durante il giorno davanti all'assurdità delle case. Non vale ritornare sulle colline che appaiono ora insensibili e vuote. Bisognerebbe ritrovare le nere radici, il senso di un mistero che ha un significato ereditato e vissuto,

X il « mito » appunto, per poter ridare agli uomini e alle cose il loro valore logico. E non è più possibile dimenticare la donna, come « altro » necessario. Passa avida per le strade, col suo gusto di cose e contatti (*Maternità*), e ha racchiusa in sé la tragedia di essere madre. Col cedere se stessa fa precipitare il suo destino di miracolo per dei figli che ripeteranno il cerchio della vita estranei da lei. Ma essa può essere posseduta solo con dei figli.

Ora l'incontro con la città si fa più profondo. S'apre il mondo sociale delle fabbriche, il duro lavoro senza scopo per un pezzetto di vita ben determinato e invalicabile: un lavoro fatto in silenzio e con trabocchi di rabbia, con le mani legate (*Legna verde*). Si svela la vita segreta della città: scoppia il dramma degli uomini in contrapposizione al dramma fra uomo e natura. La città mostra l'origine della sua vuota inquietudine: uomini sordamente legati da altri uomini. Il loro sonno è malato di paura; non camminano, si sparpagliano per le strade come mosche, corrono, e nel fosso giace l'ucciso. È lontana la fiducia nella natura del vagabondo che dormiva sotto le stelle.

E l'uomo che esce dalla prigione sente ad un tratto l'odore della terra distesa nel sole. E sente che gli uomini di campagna trono rancori più sani che scompaiono davanti alla gioia dell'opera. È un ricordo ormai quel fresco abbandono di una volta alle cose reali: animali, donne; quella fresca ubriacatura di qualcosa che deve accadere.

Il tentativo di saldare un legame con gli altri, « mediante l'assunzione di una precisa responsabilità politica, nella comunione fraterna e operosa con chi ha già vinto la solitudine: " i compagni " » (Lorenzo Mondo, *Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1963, p. 37), è fallito anch'esso.

Il ritorno è deludente (*Paternità*): bisogna guardare dal vetro ciò che una volta era la nostra essenza. Il giovane dio è diventato uomo: ignorava la morte e bastava che sorrisse per muovere piante e colline di una vita sua. Ma non si può scordare la prigione.

Rimane l'istinto: misera parola umana, di ciò che una volta era divino. Uomini, donne e bambini vivono una vita reciproca nelle case. Ora, nel suo desiderio di paternità, capisce la donna come madre. Ma ormai è chiara la sua realtà di uomo solo, dopo l'incontro con la natura, la donna, la società. Niente più accadrà. Anche il ricordo appare inutile come il mare.

La terra e la morte e Verrà la morte e avrà i tuoi occhi sono l'ultimo approdo poetico del mito di Pavese. Anche se scritte a distanza di tempo, formano nella loro unità tematica e stilistica una sola opera. Rispetto a *Lavorare stanca* il verso, che Pavese chiamò « il ritmo del suo fantasticare » è qui spezzato in due, più affannoso,

rassegnato e compiaciuto. Manca necessariamente la trama, l'oggettivazione della prima raccolta.

Il Solmi, a proposito dell'ultima raccolta lirica, dice: « In *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* le strutture ciniche sono ormai cadute a pezzi e non rimane che un accento disarmato, quello del puro lamento e un disegno di labile metrica. Lo stesso schema metrico, che ci riporta ad una delle primissime puerili impressioni letterarie, la *Laus vitae* di D'Annunzio... ci testimonia della scarsa elaborazione formale, del rassegnato abbandono infantile all'onda della morte ». (Sergio Solmi, *Pavese postumo*, « Lo spettatore italiano », marzo 1953.)

Parlare così significa giudicare da un punto di vista formale e tradizionalista, senza centrare la necessità logica di questo approdo. Piuttosto ci sembra accettabile il giudizio dello Squarotti (*Astrazione e realtà*, Milano 1960) che « la limitazione della validità dei versi di Pavese è sempre stata compiuta da un punto di vista esterno, di genere letterario, non in considerazione del grado di adeguazione all'interna forma da cui hanno origine e che li regge ».

Sembra che dopo l'approfondimento degli elementi mitici, nei racconti e nei romanzi, che lo aveva portato a cercare nuovi valori sui temi fondamentali: la terra (selvaggio, radice), la donna (creatura di squilibrio e di equilibrio), la società (problema dei rapporti tra uomini soli), il poeta giaccia respinto all'ultimo arrivo di *Lavorare stanca*: la solitudine e l'impossibilità di un'integrazione qualsiasi.

Manca quasi del tutto nelle ultime raccolte il tema della società. Già nelle poesie del '45 l'unico rapporto con la realtà esterna è il vagheggiamento della terra-mito, che si confonde con la donna. Ma tutte e due queste figure mitiche sono concepite ormai come silenzio, inquieta accettazione di un mistero.

In *La terra e la morte*:

— « Tu sei come una terra / che nessuno ha mai detto. »

— « Tu non dici parole... »

— « Sei un chiuso silenzio / che non cede, sei labbra / e occhi bui. Sei la vigna ».

— « Come la roccia e l'erba, / come terra, sei chiusa... »

— « La parola non c'è / che ti può possedere / o fermare... »

Anche nelle liriche di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, in cui ad un tratto il passaggio della donna sembra ridare una voce alle cose, essa è vista come:

— « ... germogliante silenzio... »

E ancora:

— « ... I tuoi occhi / saranno una vana parola, / un grido taciuto, un silenzio... »

La sua tenace volontà di mitizzare s'è infranta davanti al silenzio della terra. La terra e la donna sono accomunate nel silenzio che parla al cuore e ai sensi, ma il cui significato rimane impenetrabile. La recente tradizione simbolistica ha acquistato una serietà morale: non solo la parola, ma anche la volontà di lottare, è sconfitta davanti all'ultimo mistero. Di qui si profila l'ultimo mito di questa poesia: la morte. La morte non è il finire della vita, ma è appunto l'urto dell'uomo con essa.

— « Se tu od io cede all'urto, / segue una notte lunga / che non è pace o tregua / e non è morte vera... »

Cedere all'urto significa stagnare nella vita "inautentica" in termini esistenzialistici. Alla fine l'uomo cederà e la vita continuerà il suo assurdo movimento di gesti e parole.

L'urto tra la vita e la morte è dato proprio dall'antitesi inconciliabile fra l'inquietitudine del sangue che cerca e la vanità del cercare, poiché l'uomo non sa niente del suo principio, delle radici troppo oscure di ereditarietà che si perdono nel silenzio della terra.

Dalla poesia alla narrativa la concezione poetica del mito si viene articolando in una serie di esperienze e di ambienti, approfondito il rapporto, implicito nella poesia, tra la realtà umana e il suo simbolo. Raccontando Pavese ricerca il ritmo dello svolgersi e del chiarirsi di esso; « ... e la narrazione presupponeva il mito, seppure non dichiarato ma soltanto termine di analogia, e al mito ritornava quasi a cerchio, implicando nel cerchio tracciato la visione della vita di oggi, la vita contemporanea accolta dallo scrittore a tema ». (A. Pellegrini, *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese*, « Belfagor », settembre 1955.)

È importante rilevare quello che Pavese intende per racconto in *Raccontare è come ballare* e in *Raccontare è monotono*, due saggi rispettivamente del '48 e '49. « Soprattutto insistiamo sui mille esempi qui evidenti di quella che nelle altre arti si chiama stilizzazione, la ricerca cioè di un ritmo, di simmetrie, di cadenze, sotto le cose e i fatti della realtà esterna ». (*Raccontare è come ballare*, p. 327) — « ... muoversi nel senso della realtà col ritmo di chi eseguisce una danza ». (ivi)

C'è in ogni racconto un'apparenza di movimento, e cioè di svolgimento di fatti, che si riduce a pura variazione concentrica degli stessi motivi. « Si tratta di vedere come la stessa circolazione di sangue mitico può nutrire i tessuti di una complessa narrativa contemporanea » (*Raccontare è monotono*, p. 337). Ciò avviene quando la poesia si fa sentire nel racconto come tensione mitica. Tensione significa certezza di una più ricca realtà sotto la realtà oggettiva. Da questo punto di vista neppure il realismo è esente dal simbolo (come mito collettivo). Senza mito non c'è poesia, e « raccontare

vorrà dire lottare per tutta una vita contro la resistenza di quel mistero ». (ivi, p. 338)

Di qui deriva quel tanto di statico e di non svolto che si rileva nel raccontare paveseano. Ciò che si muove è appunto il poetico senso del mito, una dinamica interna all'animo del narratore, quel ritrovare insomma i contrasegni sempre ricorrenti del senso mitico delle cose nella loro varietà e mobilità apparenti.

Gianni Grana ha sintetizzato il procedere simbolistico e immobile di questa narrativa: « Di questo si deve tener conto quando si parla del "realismo" di Pavese: egli rifiuta decisamente il documentarismo, una mimesi volgare, e riconosce la povertà e l'insufficienza del realismo di tipo naturalistico e psicologico, persuaso che raccontare sia "un ripensare avvenimenti", cioè non una fredda analisi di fatti, ma una "rappresentazione", una "trasformazione dei fatti in parole", la "costruzione" intelligente di una realtà diversa e qualitativamente più ricca, appunto una realtà non naturalistica ma simbolica ». (G. Grana, *Cesare Pavese*, Milano, Marzorati, 1965, p. 1566.)

Nel personaggio si viene oggettivando l'intuizione che nella poesia si definisce solo come immagine. Vi è nella tipizzazione dei personaggi qualcosa che, pur scaturito dalla natura dei luoghi conosciuti, ne resta tuttavia in gran parte estranea come per definire un profilo generale di umanità. Il provincialismo è solo apparente. È la prima istantanea: si coglie nel colore e nell'atmosfera, ma poi svanisce in un carattere diverso, come di ripensata umanità di tutti i luoghi. A quelle figure lo scrittore si avvicina con una predisposta capacità di sintesi che supera il realismo e lo trasforma o in un concetto (Concia, Talino) oppure in un'impressione lirica, il cui movimento narrativo è tutt'altro che definito (Elena, Ginia, Nuto, Gabriella).

Il mito si viene precisando in forma diversa nei romanzi, ma soprattutto raggiunge la sua compiutezza nell'ultimo, *La luna e i falò*.

L'arrivo del personaggio principale di ritorno dall'America è senza traccia di circostanze determinanti. Ciò produce l'atmosfera assorta e statica in cui può svilupparsi il motivo delle rievocazioni, delle impressioni diverse di allora, risorte ora nell'animo in presenza di quei luoghi. Quella quiete che si fa intorno, per non esserci neppure un accenno di avvenimento attuale, tranne appunto il ritorno di lui, dilata in una trama di particolari ambientali il senso del ricordo.

Una circostanza che spiega l'unica vicenda — quel ritorno — sarà detta per incidenza, solo quando impressioni di luoghi e di persone daranno spunto a retrospizioni più recenti, caratterizzando qua e là i contrasti fra due diversi ambienti: l'America e il Pie-

monte, la dispersione e il ritrovamento, l'esperienza avventizia e il mito. « C'erano donne, c'era terra, c'era denari. Ma nessuno ne aveva abbastanza, nessuno per quanto ne avesse si fermava, e le campagne, anche le vigne, sembravano giardini pubblici, aiuole finte come quelle delle stazioni, oppure incolti, terre bruciate, montagne di ferraccio. Non era un paese che uno potesse rassegnarsi, posare la testa e dire agli altri: "per male che vada mi conoscete. Per male che vada lasciatemi vivere". — Era questo che faceva paura... Allora cominciai a pensare che potevo ripassare le montagne ». (pp. 395-396) X

In un simile confronto la terra ritrovata acquista rilievi nuovi, come se nulla fosse accaduto dopo la sua partenza. « Fa un sole su questi bricchi, un riverbero di grillaia e di tufi che mi ero dimenticato. Qui il caldo piú che scendere dal cielo esce da sotto — dalla terra, dal fondo fra le viti che sembra si sia mangiato ogni verde per andare tutto in tralcio. È un caldo che mi piace, sa un odore: ci sono dentro anch'io a questo odore, ci sono dentro tante vendemmie e fienagioni e sfogliature, tanti sapori e tante voglie che non sapevo piú d'averle addosso ». (p. 400)

Coesistono nel romanzo la prospettiva della diversità cronologica, il sottinteso canto fermo della contemplazione dell'ambiente, fatta di vecchie sensazioni radicali che risalgono istantaneamente alla superficie, e la dimensione intravista dell'umanità dei personaggi, non descritti né svolti mai con diretto rilievo. X

La diversità cronologica suscita l'interesse mitico di ogni particolare ritrovato, perché fa rievocare qualcosa che pareva giacere a lungo in un silenzio di dimenticanza, e risulta fuso con le impressioni dell'infanzia, che crebbero nell'animo e vi si fissarono in modo stabile. Due momenti continuamente confrontati: quello di ora, troppo occasionale per avere un carattere, e quello di allora, che è di sempre, perché caratterizza e condiziona tutti gli altri. Da questo continuo confronto nasce il rilievo e il movimento, cioè un ritmo narrativo.

L'atmosfera del paese si allarga sempre di piú, ma in una dimensione retrospettiva. Dalla terra scaturiscono figure ed eventi nuovi che succedono ai vecchi: la guerra, la lotta partigiana, le passioni politiche, sono fasi diverse di variazioni apparenti del quadro, che per l'uomo che lo ha fissato nella memoria resta sempre quello, coi suoi contrasegni misteriosamente significativi. La vita vera è in quell'ideale valore che conserva per lui la terra, liberata dall'ingombro di un'oggettiva realtà che non basta a caratterizzargliela. « Mentre parlava io mi vedevo Gaminella in faccia, che a quell'altezza sembrava piú grossa ancora, una collina come un pianeta, e di qui si distinguevano pianori, alberetti, stradine che non avevo mai viste... » (p. 433)

Lo sviluppo del motivo iniziale ha qualcosa di "necessario": diviene il senso stesso dell'altra realtà, del mondo che si dovrebbe inquadrare in quella misura. È un cercar di conservare, celebrandola con mezze parole, sottintesi e prolungati silenzi, la suggestiva realtà che possedeva tutto "prima" di allora e dovrebbe poter seguitare anche "dopo". Non è senso di caducità: è presenza cosciente di se stessi, in quel trasformarsi di tutto, per poter credere che di mutato non ci sia altro che l'età dell'uomo: « ... le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano piú. Da un pezzo non c'erano piú. Quel che restava era come una piazza l'indomani della fiera, una vigna dopo la vendemmia, il tornar solo in trattoria quando qualcuno ti ha piantato. Nuto, l'unico che restava, era cambiato, era un uomo come me. Per dire tutto in una volta, ero un uomo anch'io, ero un altro... » (p. 435)

X Il mito si sfata. È ricordare è il soffermarsi estatico davanti ad un incontro mancato. Il discorso discontinuo dei personaggi rivela un fondo psicologico che si perde con l'inafferrabile della terra, e perciò col "simbolo".

« ... ti ricordi quando Irene e Silvia non volevano uscire con la matrigna per non sfigurare? Ebbene Santa era piú bella di loro due e della madre insieme.

— Ma come, è sparita? non si sa cos'ha fatto?

Nuto disse: — Sì sa. La cagnetta.

— Che cosa c'è di cosí brutto?

— La cagnetta e la spia.

— L'hanno ammazzata?

— Andiamo a casa, — disse Nuto. — Volevo svagarmi ma neanche con te non posso... » (p. 434)

Fraasi allusive, e tutto il resto che si indovina dietro; ma è come se un destino di fissità e di uniformità impedisca di prendere un'aperta posizione dinanzi alle disavventure e al mistero degli altri.

Il silenzio a cui si riduce l'uomo solo, sfatato il mito, ha qui uno spessore di piú realistica desolazione che nelle liriche. I ricordi, che rinfrescano il momento vivo di quella natura-simbolo sono il contrario di un processo di sviluppo narrativo.

X Resta l'ingenua favola della luna e i falò, a cui l'uomo d'oggi, piú che non crederci, pensa di non averci mai creduto, e che invece gli ritorna alla memoria improvvisa come un residuo superstizioso. « Anche la storia della luna e i falò la sapevo. Soltanto, m'ero accorto, che non sapevo piú di saperla ». (p. 418)

Come si esprime poeticamente dunque il mito di Pavese?

Con un caratteristico incanto gioioso e doloroso insieme che comincia ad agire sulla fantasia poetica al momento in cui ne resta il rimpianto. È il vuoto che esso lascia, piú che la pienezza di fede

che gli era conforme, sofferto con un abbandono talora compiaciuto, che farebbe pensare al decadentismo, se egli non ponesse severamente l'accento su questo vuoto.

Il carattere poeticamente positivo si concentra nel motivo dell'assenza. È una favola eternamente necessaria, che l'epoca moderna non riesce più a trasformare in un costume di pensiero e in un ideale operante. Ciò che per i romantici fu l'assoluto, come termine di confronto, è per Pavese l'irrepetibilità di un valore possibile, intuito e perduto subito, a un primo possesso razionale della coscienza.

L'immobilità è la testimonianza più generosa del dolore, a causa di questa intelligenza disincantatrice che rivela il primitivo simbolo a se stessa, più per tormentarsi che per riceverne sprone. La poesia traduce in immagini di solitudine e di silenzio questa forma di prigionia.

VITTORIO CAMPANELLA e GABRIELLA MACUCCI