SULLE STRUTTURE TEMATICHE DI *LAVORARE STANCA*

di

Angela Guidotti

Pavese scrive le poesie di *Lavorare stanca* in un periodo che va dall'ottobre 1931 all'ottobre 1940 (escludendo soltanto *I mari del Sud*, dell'ottobre 1930). È in questo stesso periodo che comincia a scrivere anche alcuni racconti, destinati a rimanere inediti fino al 1968, quando saranno pubblicati con il titolo di *Ciau Masino*; sono qui comprese anche alcune liriche, di cui due soltanto facenti parte anche dell'edizione definitiva di *Lavorare stanca* ⁽¹⁾.

Poiché sarà proprio la produzione prosastica ad avere maggior sviluppo negli anni seguenti, ci si può e deve chiedere perché il nostro autore abbia iniziato la sua carriera con un libro di poesie, relegate per molto tempo dalla critica a semplice repertorio tematico delle opere narrative pavesiane ⁽²⁾. Pensiamo che un riesame della genesi dei motivi pavesiani e della loro articolazione all'interno di *Lavorare stanca* può essere utile a comprendere il perché di questa scelta nella direzione della lirica.

Il perno della tematica pavesiana è senza dubbio il contrasto tra città e campagna, un « topos » letterario che non deve certo a Pavese la sua origine ⁽³⁾.

Si tratta infatti di un tema che, ripreso da poeti e da narratori in diverse epoche e quindi

⁽¹⁾ *Ciau Masino*, Torino, 1968. Le due poesie di *Lavorare stanca* sono *I mari del Sud* e *Antenati*.

⁽²⁾ Per un panorama della storia della critica di *Lavorare stanca* si veda S. PAUTASSO, *Vent'anni di «Lavorare stanca»*, « Questioni », Torino, luglio-settembre 1956, che arriva fino alla data di pubblicazione del saggio. Per gli anni successivi si veda almeno: G. BARBERI-SQUAROTTI, *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese*, « Questioni », Torino, 1959 (poi ripubblicata in *Astrazione e realtà*, Milano, 1960); M. MILA, prefazione all'edizione Einaudi di *Lavorare stanca*, Torino, 1960; il numero speciale dedicato a Pavese, della rivista « Sigma », Genova, 1964, n. 3/4; A. M. MUTTERLE, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in AA. VV., *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, 1966; B. BASILE, *La « finestra » di Pavese. Analisi di un'immagine ossessiva*, « Lingua e stile », Bologna, dicembre 1974.

⁽³⁾ Per questo tipo di immagini-archetipo si veda G. BACHELARD, *La dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, 1964 e *L'Âme et la vie*, ivi, 1965.

in occasioni diverse, ha finito per rivestirsi di volta in volta di un certo significato, secondo le particolarità del momento storico.

Nel periodo in cui vive Pavese, le condizioni sono molto propizie al risorgere di questo contrasto: l'industrializzazione infatti ha ormai assunto l'aspetto di un processo rapido e tumultuoso, che da un lato favorisce l'entusiasmo per le « città tentacolari » e dall'altro fa avvertire la necessità di un ritorno a certi valori fin troppo trascurati. Ricordiamo in Italia D'Annunzio, i futuristi e i crepuscolari. Non è qui il caso di addentrarsi nell'esame di questo motivo nei singoli autori; diciamo soltanto che D'Annunzio, pur riprendendo dal fiammingo Verhaeren visioni apocalittiche e angosciose di moderne città industriali, reca in fondo una nota di ottimismo nei confronti della macchina del progresso: ottimismo che i futuristi trasformeranno poi in esaltazione. I crepuscolari invece indugeranno molto spesso in affettuose e nostalgiche evocazioni di tranquilli quadretti campestri ⁽⁴⁾.

Nel caso specifico di Pavese, però, i riferimenti letterari da farsi riguardano non tanto la letteratura europea, quanto quella americana. Il suo esempio non deve del resto considerarsi isolato: basti pensare a Cecchi e a Vittorini, e in genere a tutti coloro per cui l'interesse verso la letteratura americana è in questo periodo un segno di quei fermenti che il fascismo pretendeva di soffocare. Tant'è vero che, quando Pavese vorrà trarre un bilancio di questa sua esperienza, scriverà che l'America è stata per molti letterati di allora « il gigantesco teatro dove con maggior franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti » ⁽⁵⁾.

Sono conclusioni cui Pavese giungerà nel '47, ma le traduzioni dall'inglese e i saggi critici sui testi americani hanno avuto inizio molto prima. Fin dal '26 Pavese comincia a leggere Whitman, su cui preparerà poi la tesi di laurea. Durante tutto il periodo universitario affronta autori americani e si ostina a penetrare i misteri dello « slang », tanto che terrà anche una fittissima corrispondenza, per parecchi anni, con un giovane italo-americano. Impara così a conoscere Lewis, Hemingway, Anderson, Lee Masters e, dopo aver letto *Babbitt*, comincia a tradurre *Our Mr. Wrenn* di Lewis per la casa editrice Bemporad. Di lì a poco, il suo primo saggio su questo autore aprirà la serie « americana » de « La Cultura ».

È certo quindi che questa attività di traduttore e di critico, contemporanea alle prime poesie di *Lavorare stanca*, deve aver influito sulla loro composizione. Leggendo infatti i suoi saggi critici sugli autori tradotti, ci si accorge che in *Lavorare stanca* entrano molti elementi e suggestioni derivanti dagli americani. È appunto l'America del XIX secolo (questo Paese che, perduta la sua antica verginità di paesaggio, aveva dovuto cedere alla violenza di un rapido e tumultuoso processo di industrializzazione) il terreno più propizio alla ri-

(4) Sul rapporto crepuscolari-Pavese in particolare si veda il saggio già citato del Barberi-Squarotti, che sottolinea il contributo dato dal linguaggio dimesso e familiare dei crepuscolari alla poesia pavesiana, là dove esso acquista la misura del racconto, eliminando l'ironia e il compianto di sé caratteristici di un Gozzano.

(5) *Ieri e Oggi*, « L'Unità », Torino, 3 agosto 1947; ora anche in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, 1963, p. 75.

nascita di quel contrasto città-campagna che tanta importanza rivestirà in Pavese. Quasi tutti gli autori da lui studiati sentono profondamente questo contrasto: nei loro romanzi si fugge in genere dalle città fumose, malate, soffocanti, alla volta di terre verdi e sconfinate. Quelle grosse metropoli esaltano dapprima la fantasia di colui che, in qualche borgo campestre, ne ha solo sentito parlare, ma poi rivelano il loro volto, fatto di egoismo e solitudine per chi, non essendovi nato, ne avverte tutto il disagio e non trova altra soluzione che il ritorno al proprio paese per cercare di ritrovare se stesso.

Pavese rimane affascinato da queste figure così frequenti nei romanzi americani: in Anderson, ad esempio, si ripete molto spesso la vicenda dell'uomo « scappato di casa » e poi tornato, per risentire il ritmo misterioso ma « vero » della vita. In Lewis abbiamo tutta una serie di personaggi, vagabondi, ubriachi, ecc., che esprimono con la loro vita priva di regole, lontano dalla città e a contatto il più possibile con la natura, il loro anelito alla libertà. Pavese li ammira e scrive di loro:

« Questi americani hanno inventato un nuovo modo di bere. Parlo, s'intende, di un modo letterario. Un personaggio, a un certo punto del romanzo, pianta lì tutto: belle maniere, lavoro, famiglia, quando l'abbia, e solo, o in compagnia di un amico del cuore, scompare qualche tempo per la solita spedizione: " he as gone on the grand sneak ", si è buttato alla gran fuga. Talvolta l'assenza dura giornate. La condotta del ribelle nel frattempo è molto semplice: da un baccano di canzoni e di bei motti, a un muso angosciato e meditante. Alla fine il personaggio torna al suo posto nella vita. È un po' abbacchiato e smorto, ma ha una nuova coscienza di se stesso: la macchina della civiltà non lo possiede intieramente, la vita è ancora degna » (6).

Come non identificare nel cugino (« gigante vestito di bianco ») de *I mari del Sud*, che sente il bisogno di tornare alla propria campagna, o negli ubriachi, negli emarginati, nei vecchi ribelli che vivono sotto le stelle di molte poesie di *Lavorare stanca* i personaggi dei romanzi americani?

Tuttavia il problema in Pavese è molto più complesso. Le sue figure e i suoi paesaggi, dietro l'impronta dell'americanismo, celano altre implicazioni. Il contrasto tra città e campagna, il desiderio di fuga e la necessità del ritorno, l'anelito alla libertà cercato in un più diretto contatto con la natura sono pensieri troppo profondamente legati a quel primo incontro dell'adolescente delle Langhe con la Torino degli anni '30 per poterli limitare ad un semplice riecheggiamento di motivi altrui. Si può dunque definire anche geograficamente questo contrasto, che è appunto il contrasto Torino-Langhe. Il capoluogo piemontese non è certo una « *ville tentaculaire* », od una città americana brulicante di vita, di fabbri-

(6) *Un romanziere americano*, S. Lewis, « La Cultura », novembre 1930; ora anche in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., con il titolo *Senza provinciali una letteratura non ha nerbo*, p. 5.

che e di fumo; anzi, è ancora caratterizzata, per secolare tradizione, da abitanti chiusi ed introversi. Ciò non le impedisce comunque di mantenere intatto, almeno all'inizio, tutto il suo fascino per il giovane proveniente da un paesino come Santo Stefano Belbo. Il ritmo di vita è caotico e gli abitanti della città sono molto diversi dai contadini: perfino le donne qui « sono libere »: « *si piegano come bambine | ma si sanno godere l'amore* », come dice il « giovane smilzo che è stato a Torino » di *Terre bruciate*. In questo periodo Pavese scrive entusiasta:

« Ora io, non so sia l'influenza di Walt Whitman, ma darei ventisette campagne per una città come Torino. La campagna sarà buona per un riposo momentaneo dello spirito, buona per il paesaggio, vederlo e scappar via rapido in un treno elettrico, ma la vita, la vita vera moderna, come la sogno e la temo io, è una grande città piena di frastuono, di fabbriche, di palazzi enormi, di folle e di belle donne (ma tanto non le so avvicinare) » ⁽⁷⁾.

Fuggire dunque dalle angustie di una vita di paese verso i palazzi enormi, le « folle » e la « belle donne » finisce per diventare un motivo molto caro a Pavese. Si tratta, nella maggior parte dei casi, di ragazzi che scappano di casa. Essi non hanno uno scopo preciso: vanno alla scoperta delle cose, della vita, vogliono godere il gusto della libertà gratuita.

*« Son le bestie che sentono il tempo, e il ragazzo
l'ha sentito dall'alba. E ci sono dei cani
che finiscono marci in un fosso: la terra
prende tutto. Chissà se il ragazzo finisce dentro un fosso,
affamato? È scappato nell'alba
senza fare discorsi, con quattro bestemmie,
alto il naso nell'aria »* ⁽⁸⁾.

Solo ai ragazzi è permesso andarsene (« Traversare una strada per scappare di casa, lo fa solo un ragazzo... »), « gettarsi » per le vie, buttarsi su « certe colline ». Sono ragazzi pieni di stupori, di sogni, di desideri inconsci: sentono come necessaria e improrogabile questa fuga, anche se poi finiscono per scontrarsi con una realtà tutt'altro che lieta, quella della vita cittadina. Sperimentano allora la solitudine, il disagio, il fallimento di ogni tentativo d'inserirsi in quel mondo in cui la ricerca di affetto, di contatto umano e di amore si distrugge sotto la « luce beffarda dei lampioni a migliaia sul gran scalpaccio » ⁽⁹⁾. I ragazzi allora, « gli scappati di casa », divenuti ormai adulti, ritornano al paese per ritrovare se stessi nei gesti e nei luoghi dell'infanzia.

⁽⁷⁾ Cfr. *Lettera a Tullio Pinelli*, settembre 1926, in C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, Torino, 1966, p. 34 e sg.

⁽⁸⁾ *Esterno*, (*Lavorare stanca*: si segue ed. Einaudi, 1962, p. 105).

⁽⁹⁾ *I mari del Sud* (ed. cit., p. 11).

I protagonisti de *I mari del Sud*, di *Esterno*, di *Disciplina* e di tante altre poesie di *Lavorare stanca* hanno dunque in comune tra loro questo desiderio di evadere, di farsi un'esperienza di vita ed infine di ritornare alla propria casa. Sono personaggi che ricompariranno nei racconti (*Notte di festa, Il mare*) e nei romanzi (*Tra donne sole, La luna e i falò*). Pavese divide con essi la sete d'avventura senza però renderli completamente autobiografici. Diversamente da ciò che sta succedendo a lui, questi personaggi vivono intensamente la loro fuga e ritornano ricchi di esperienze, con una nuova coscienza di se stessi. Il cugino de *I mari del Sud*, ad esempio, ha soddisfatto il suo desiderio di libertà e non si è fermato soltanto a questo (come l'ubriaco o l'eremita): ha sofferto anche solitudine, disagi, fatiche, sperimentando il terribile ingranaggio della vita cittadina. Ora ritorna al proprio paese parlando ancora quel dialetto che « vent'anni di idiomi e di oceani diversi » non sono riusciti a scalfire. Così Pavese ne parla nel suo diario:

« Se figura c'è nelle mie poesie, è la figura dello scappato di casa che ritorna con gioia al paesello, dopo averne passate di 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 seguire la natura e godere una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato, pronto ogni mattino a ricominciare: *I mari del Sud* insomma » ⁽⁴⁰⁾.

Certo, come si è detto, non si tratta solo di autobiografia. Pavese riversa sì in questa figura quell'entusiasmo da lui stesso provato nell'allontanarsi dal paesino delle Langhe per trasferirsi in città, così come vi trasfonde la sua amarezza e il suo senso di solitudine; ma egli non è mai andato all'estero in cerca di avventure o alla scoperta di mondi lontani. Il soggiorno più lungo fuori Torino è dovuto al confino calabrese. In questo « scappato di casa », dunque, figura che si ripresenta costantemente nell'opera pavesiana, si viene a compiere un processo di vera e propria « assolutizzazione ». L'autore cioè riesce a superare di slancio istanze autobiografiche e suggestioni derivanti dalle sue letture (che pure rimangono le basi d'appoggio) per creare una figura dotata di una fissità atemporale, collocata in uno spazio per così dire « assoluto ». Così potremmo sostituire al cugino de *I mari del Sud* la Clelia di *Tra donne sole* o l'Anguilla de *La luna e i falò*, senza intaccare irreparabilmente le opere in questione. Il racconto vero e proprio cioè non subisce mai grandi cambiamenti: il protagonista fugge sempre da casa, o meglio dal paese, per ritornarvi poi pieno di amarezza, ma anche di esperienza di vita. È un'immagine che, col maturare dell'autore come uomo, potrà arricchirsi di ulteriori lacerazioni della coscienza, di malinconia, di sussulti di dubbio; mostrerà sempre però le stesse caratteristiche di fondo, così come l'itinerario percorso risulterà essere sempre il medesimo.

⁽⁴⁰⁾ Cfr. *Il mestiere di vivere*, Il Saggiatore, Torino, 1964, 10 novembre 1935, p. 22 e sg.

Sembra quasi di trovarsi di fronte ad un «alter ego» di Pavese: quello che lui stesso avrebbe voluto essere. Anch'egli, come il cugino de *I mari del Sud*, se n'è andato dal proprio paese, ma non ha mai visto «*fuggire balene tra schiume di sangue | e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia*», o le isole «feroci di squali»; ecco perché il cugino diventa un «eroe» pavesiano.

L'immagine dello «scappato di casa», colta in quei gesti che saranno ormai sostanzialmente gli stessi, acquista caratteri per così dire «universali»; soprattutto cessa di apparire come realistica, subendo la stessa sorte riservata da Pavese alla donna, alla campagna, al paesaggio tutto: diventa «mitica».

È una trasformazione su cui incide quel Pavese studioso di etnologia che «conosce come pochi la difficile strategia del rito esistenziale, del gesto ripetuto, dell'immagine angosciosa che si riverbera dal passato sul presente» (11). Il rapporto Pavese-etnologi è stato ampiamente trattato da molta parte della critica pavesiana (12); qui ci preme sottolineare il fatto che le riflessioni sul mito compaiono davvero molto presto, ai tempi cioè delle prime traduzioni americane. In un saggio del '32, dedicato a Melville, leggiamo:

«... Per l'equipaggio del Pequod Moby Dick, nel magnetismo che ha per il loro comandante e nei terrori di leggenda che sorgono dalle sue gesta, come sono riferite via via dalle navi incontrate, accenna confusamente a diventare un mito coi soliti doppi fondi allegorici» (13).

La caratterizzazione «mitica» dei motivi pavesiani avviene dunque alla luce delle traduzioni americane, insieme al fondamentale supporto delle letture degli etnologi (Frazer, Lévy-Strauss e Lévy-Bruhl), oltre che del Vico (14).

C'è però un'altra componente nient'affatto trascurabile, che interessa direttamente la genesi e la conseguente natura «mitica» dei motivi pavesiani: è il fondo piemontese e contadino, delle Langhe in particolare, che può riplasmare la materia appresa sui romanzi americani e sui libri d'etnologia e fare di queste influenze i termini della sua problematica. Così la narrativa americana e lo studio degli etnologi, lungi dal costituire per Pavese una semplice avventura, gli permettono di penetrare sempre di più il proprio «carattere regionale» e la propria vera natura.

(11) Cfr. B. BASILE, *La finestra di Pavese. Analisi di un'immagine ossessiva*, cit., p. 504.

(12) Si veda almeno A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Firenze, 1967.

(13) *Il baleniere letterato*, «La Cultura», gennaio-marzo '32, ora anche in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 83.

(14) Di questo filosofo si parla diffusamente in molti passi del diario e dei saggi critici; anzi, Pavese gli attribuirà il merito di averlo indirizzato allo studio degli etnologi: «Gli piace... G. B. Vico... che ha sempre interessato Pavese e da anni gli ha fatto smettere ogni lettura amena per dedicarsi alle relazioni e ai documenti etnologici, testi in cui egli ritrova quel senso di una realtà simbolica e insieme fondata su saldissime istituzioni che, a suo parere, è la fonte prima di ogni poesia degna di questo nome». *Intervista alla Radio*, giugno 1950, per la rubrica «Scrittori al microfono», ora in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 295 e sg.).

Pavese si rende conto di questo suo inscindibile legame con la propria terra: in un primo momento lo vive solo inconsciamente, ma al momento del primo distacco — la residenza forzata in Calabria — riesce a delinearlo con lucidità:

« Questa sera, sotto le rocce lunari, pensavo come sarebbe di una grande poesia mostrare il dio incarnato in questi luoghi... Perché non posso trattare io delle rocce lunari? Ma perché esse non riflettono nulla di mio, tranne uno scarno turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia. Se queste rocce fossero in Piemonte saprei bene però assorbire in un'immagine il loro significato » ⁽¹⁵⁾.

La residenza forzata in Calabria dunque fa prendere coscienza a Pavese del suo rapporto con il Piemonte:

« Espresi già il parallelo fra me e il Piemonte: nella mia poesia futura questo elemento non dovrà più mancare » ⁽¹⁶⁾.

Lungo questo itinerario dunque, « da Santo Stefano a Torino », assistiamo al progressivo dipanarsi dei motivi pavesiani. Il più evidente tramite fra essi è costituito dalla donna, intesa come « denominatore comune » tra l'uno e l'altro polo ⁽¹⁷⁾.

Troppo spesso però si è accentuato in senso psicologico il carattere di quest'ultimo motivo, finendo così per monopolizzare tutta l'attenzione sugli aspetti autobiografici del problema ⁽¹⁸⁾.

Ora, anche se non sono da sottovalutare certe esperienze negative di Pavese nei confronti dell'altro sesso, da lui profondamente sofferte, dobbiamo sempre tener presente anche l'elaborazione concettuale che egli opera sulla figura femminile. L'autore si distacca progressivamente infatti da un'immagine concreta e individuale della donna per proporre un essere dal duplice aspetto: da un lato il mito infantile della donna-terra-madre e dall'altro la presenza della donna-compagna, frutto delle esperienze dell'uomo adulto. Egli non riuscirà più a fondere, come sarebbe stato logico, questi due aspetti dell'essere femminile, trovandosi così per sempre di fronte a due immagini inconciliabili tra loro: la donna-fecondità (legata all'ambiente campestre dell'infanzia) ⁽¹⁹⁾ e la donna « beffarda », estranea,

⁽¹⁵⁾ *Il mestiere di vivere*, cit., 10 ottobre 1935, p. 15.

⁽¹⁶⁾ Ed. cit., 19 ottobre 1935, p. 19.

⁽¹⁷⁾ È una definizione di I. CALVINO, *Pavese in tre libri*, « Agorà », Torino, agosto 1946.

⁽¹⁸⁾ Si veda ad esempio D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, Milano, 1960; nel delinare la personalità di Pavese, egli dimentica molto spesso le ragioni della poesia per quelle esistenziali. Anche D. FERNANDEZ (*L'échec de Pavese*, Paris, 1967) si dilunga troppo spesso nell'esame di tutti i fattori personali e patologici che avrebbero provocato la difficoltà di rapporto tra lo scrittore e le donne.

⁽¹⁹⁾ « Voglio dire, le donne da noi stanno in casa | e ci mettono al mondo e non dicono nulla | e non contano nulla e non le ricordiamo ». (*Antenati*, ed. cit., p. 23). « Il suo corpo di donna muoveva sicuro nel vento | che svaniva lasciandolo saldo. Non ebbe altro bene | che quel corpo, che adesso è consunto dai troppi figliuoli ». (*Una stagione*, ivi, p. 48). « Torneremo stanotte alla donna che dorme, | con le dita gelate a cercare il suo corpo, | e un calore ci scuoterà il sangue, un calore di terra | ammerita di umori: un respiro di vita ». (*Piaceri notturni*, ivi, p. 72).

lontana, impassibile ⁽²⁰⁾. Quest'ultima dovrebbe essere per lui la donna-compagna; si trasforma invece in un essere « definito e immutabile », lontanissimo da lui ⁽²¹⁾.

La conseguenza inevitabile è uno stato di incomunicabilità totale tra il poeta e l'essere femminile, da cui scaturisce il motivo della solitudine e quello della morte.

Ma vediamoli con ordine: il tema dell'isolamento nasce dal contatto con la città e si lega ad una ragione particolare, il fatto che Pavese non è nato a Torino e soprattutto non si è potuto « ancorare » in città tramite l'unione con una donna; essa avrebbe dovuto impedire « la fuga dal tragico », abolire la provvisorietà, annientare la solitudine, creare dei doveri che « ancorassero » l'uomo alla vita concreta. Pavese fallisce nel tentativo di ricerca di questo rapporto ed allora la solitudine dilaga e diventa qualcosa di ben più profondo, poiché s'identifica con il risucchio dell'inconsistente, con la mancanza di radici. Ecco il vero solitario il *raté*, lo sradicato che in città deve « assistere » alla vita, sia affettiva che pubblica, e quando tenta di parteciparvi, alla ricerca di amore o di giustizia, viene brutalmente respinto.

Sono considerazioni che ci aiutano a spiegare anche il particolare atteggiamento di Pavese nei confronti delle sommosse politiche svoltesi a Torino proprio in quegli anni. Si tratta delle prime forme di lotta operaia organizzata in una città avviata verso un'industrializzazione crescente, destinate però ad essere ben presto soffocate nel sangue ⁽²²⁾.

Egli si rende conto della divisione venutasi a creare all'interno della città: da un lato c'è la Torino tradizionale, la cui immagine consacrata dalla storia ufficiale è quella di una terra illustre e austera, ricca di virtù che avevano portato all'unità d'Italia, con abitanti consci di questi loro meriti; dall'altro lato c'è il contadino trapiantato qui dalle sue terre alla ricerca di un lavoro; non può certo sperare di infrangere il guscio protettivo che i cittadini hanno eretto a loro difesa.

Alla base delle sommosse c'è questo senso di solitudine dell'uomo rifiutato dalla città in cui non è nato e dove è fatto oggetto delle più crudeli ingiustizie: questo è il profondo senso d'isolamento che accomuna Pavese alla classe operaia, pur non facendo egli parte di essa. Perciò, degli avvenimenti politici cui assiste, Pavese vuole in questo periodo mettere soprattutto in evidenza il senso di solitudine avvertito dagli operai al loro arrivo in città, perché è anche il suo senso di solitudine.

Questo motivo si esplicita chiaramente nella sezione « Legna verde » di *Lavorare stanca*. Prendiamo ad esempio *Fumatori di carta*, la vicenda di un operaio che, giunto a Torino,

⁽²⁰⁾ « *A Torino si arriva di sera | e si vedono subito per la strada le donne | maliziose vestite per gli occhi, che camminano sole* ». (*Terre bruciate*, ivi, p. 114). « ... *I vapori confondono | ogni verde, ma le donne dai vivi colori | vi camminano. Vanno nella bianca penombra | sorridenti: per strada può accadere ogni cosa* ». (*Paesaggio VI*, ivi, p. 119).

⁽²¹⁾ « *Qualche volta la vedo, e mi vive dinanzi | definita, immutabile, come un ricordo. | Io non ho mai potuto afferrarla: la sua realtà | ogni volta mi sfugge e mi porta lontano* ». (*Incontro*, p. 29). « *Non c'è uomo che giunga a lasciare una traccia | su costei. Quant'è stato dilegua in un sogno | come via in un mattino, e non resta che lei* ». (*Un ricordo*, p. 129).

⁽²²⁾ Per le origini sociali e politiche delle lotte di classe svoltesi a Torino nel periodo che ci interessa, si veda P. SPRIANO, *Storia di Torino operaia e socialista*, Torino, 1972.

prende coscienza di sé. In questa storia sembra riassumersi tutta la disperazione del mondo pavesiano:

« ... Tentò darsi pace
camminando assonnato, le vie interminabili
nella notte, ma vide soltanto a migliaia i lampioni
lucidissimi, su iniquità: donne rauche, ubriachi,
traballanti fantocci sperduti... » ⁽²³⁾.

Qui prende corpo l'immagine di Torino quale la vede Pavese prima ancora del protagonista della poesia.

Unico mezzo possibile per ovviare ad una situazione così angosciata è « radicarsi ». Poiché l'autore non vi riesce attraverso le vie cosiddette « normali » (creandosi cioè certi legami con la famiglia, le amicizie, ecc.), avverte la necessità di ritrovare se stesso in quei luoghi in cui è nato, tramite i ricordi dell'infanzia. Ecco dunque apparire il binomio fondamentale memoria-infanzia, legato al motivo del ritorno alla propria terra natale. Nasce da qui l'ammirazione per il cugino de *I mari del Sud*, che « ha tanto vissuto », ma che è riuscito a ritrovarsi a contatto della propria terra, ricco di molte esperienze. Nell'ambiente agreste (quello in cui si è nati) ci si può abbandonare alla riscoperta dell'infanzia, cercando di riconquistare quei valori che rivestono per il nostro io un'importanza fondamentale. Della campagna si ricercano odori, suoni, sensazioni, proprio nella loro primigenia formazione, non falsati cioè dal contatto con l'ambiente contadino ⁽²⁴⁾.

Pavese si sofferma a lungo su questo argomento, specie in *Feria d'agosto* ⁽²⁵⁾, dove mostra di voler fare dell'infanzia un mondo a sé di cui si raggiunge piena consapevolezza solo nell'età adulta:

« Succede dunque questo fatto curioso: noi viviamo l'esser nostro più autentico quando ancora non sappiamo ammirare, cioè cogliere quel che ci accade » ⁽²⁶⁾.

Nonostante ciò egli si rende anche conto di non poter fare a meno di queste credenze:

« Se fosse possibile distruggere i simboli, tutti i simboli, distruggeremmo soltanto noi stessi » ⁽²⁷⁾.

⁽²³⁾ Ed. cit., p. 31.

⁽²⁴⁾ Sulle radici culturali dei miti infantili pavesiani si veda A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, cit.; si ricordi che una parte della critica ha cercato d'inquadrare la posizione pavesiana nei confronti dell'infanzia in una tradizione italiana oltre che europea, riallacciandola a quella del Leopardi e del Pascoli ma notandone anche le differenze. Si veda in proposito J. HÖSLE, *I miti dell'infanzia*, « Sigma », cit., pp. 202-16.

⁽²⁵⁾ Torino, 1946; *Feria d'agosto* è una raccolta di scritti critici elaborati da Pavese tra il 1941 e il 1944.

⁽²⁶⁾ *L'adolescenza*, da *Feria d'agosto*, ora in C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 316.

⁽²⁷⁾ *La selva*, « Darsena Nuova », Viareggio, giugno-luglio 1946, ora in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 321.

Per questo preferisce ritornarvi sempre e ripercorrerli con la memoria, così che nel ricordo di questa prima età possano placarsi gli interni tumulti dell'animo umano:

« Nel ricordo il tumulto si placa » ⁽²⁸⁾.

Non si può naturalmente confondere questo concetto con quello romantico di un'infanzia vista unicamente come rifugio e sfogo: anche questo motivo, come gli altri, si fissa in una sua dimensione « assoluta ». Il ricordo che ci riporta ad essa è il « ricordo-rinuncia » che ha saputo « insignorirsi delle cose attraverso il distacco, l'assunzione del naturale all'assoluto » ⁽²⁹⁾.

Attraverso continue riflessioni, Pavese aggiunge alla conclusione che « il più sicuro vivaio di simboli » è proprio l'infanzia:

« ... Il più sicuro vivaio di simboli è quello dell'infanzia: sensazioni remote che si sono spogliate, macerandosi a lungo, di ogni materia, e hanno assunto nella memoria la trasparenza dello Spirito. ... Perché davvero nell'infanzia eravamo un'altra cosa. Piccoli bruti inconsapevoli, il reale ci accoglieva come accoglie semi e pietre. Nessun pericolo che allora lo ammirassimo e volessimo tuffarci nel suo gorgo. Eravamo il gorgo stesso » ⁽³⁰⁾.

Proprio in un'infanzia in cui eravamo « il gorgo stesso », « seme e pietre », lungi cioè da ogni tipo di sovrastruttura (allo stato di « natura stessa »), è rintracciabile quel ripetersi eterno nell'uomo dell'esperienza mitica del primitivo ⁽³¹⁾.

Non si tratta della presa di coscienza freudiana, capace di asservire a sé l'infanzia come strumento di progresso e stabilità del proprio io, e neppure del tipo di *recherche* proustiana, come sottolinea lo stesso Pavese:

« Occorre perciò non tanto risalire il fiume della memoria, quanto rimettersi con abnegazione nello stato istintivo, o in ciò che ne resta. Con che si viene a dire che il modo proustiano di affidarsi alla sensazione impensata non basta. Non basta perché la sensazione, sia pur brutta, in quanto ricordo è tutt'altro che immune da compiaciute coloriture di gusto; non basta perché il difficile non è risalire il passato bensì soffermarsi; non basta infine perché noi intendiamo per stato istintivo quello stampo schietto che influisce sull'intera nostra realtà intima » ⁽³²⁾.

⁽²⁸⁾ *Mal di mestiere, La letteratura americana e altri saggi*, ed. cit., p. 318.

⁽²⁹⁾ *Ivi*, p. 319.

⁽³⁰⁾ *Ivi*, p. 320.

⁽³¹⁾ A questo concetto si deve ricollegare anche il senso di nudità, assunto come mezzo per « diventare seme o pietre », che si ritrova con frequenza periodica in tutte le opere pavesiane.

⁽³²⁾ *L'adolescenza*, op. cit., p. 315 e sg.

L'idea di Pavese è un'altra: cercando di superare la generazione fisiologica, egli vuole che l'uomo trovi in se stesso la propria paternità e riesca ad essere quello che è sempre stato prima di nascere. È l'unico modo di « ancorarsi » che Pavese sente come possibile.

Scaturisce da qui il motivo della morte, come possibilità appunto di raggiungere lo stato pre-natale, assoluto. Il suicidio è sì un « male del secolo »⁽³³⁾, ma in Pavese c'è qualcosa in più. Basta ricordare la costante presenza di questo motivo in tutta la produzione poetica e narrativa dello scrittore: esso subisce una lunga elaborazione, legandosi spesso, nella pagina scritta, ad espressioni come « vertigine del sangue » e molte altre simili, quasi a significare che la morte, insieme all'annientamento della mente, è anche e soprattutto la possibilità di annullarsi diventando natura, pulsando in essa nella pura incoscienza, fuori da ogni dimensione temporale.

Leggiamo un passo tratto dal saggio su Gertrude Stein, in cui compare appunto la definizione della morte:

« L'idea dell'autrice è che ogni essere umano possiede una somma di energia, una capacità di desideri, di sensazioni e di giorni, spesa la quale si muore e non c'è più niente da fare: la morte è un atto perfettamente chiaro e, appunto, biologico »⁽³⁴⁾.

Più avanti egli conclude:

« Nelle sue pagine la vita è terribilmente chiara... l'epigrafe: dunque sono un infelice, e non è colpa mia né della vita, è la legge di questa tragica misurabilità, esaurita la quale si può tranquillamente morire »⁽³⁵⁾.

Sembra quasi che la scrittrice gli insegni ad accettare il destino della vita, motivo di cui Pavese si occuperà diffusamente nella *Poetica del destino*⁽³⁶⁾ e nei *Dialoghi con Leucò*⁽³⁷⁾.

Si tratta d'altra parte di un concetto profondamente legato al senso di disillusione, di solitudine, di stanchezza che ha sempre accompagnato Pavese, rafforzandosi progressivamente dal periodo del confino in poi.

C'è tutta una sezione di *Lavorare stanca*, « Paternità », dedicata alla figura dell'« uomo solo »: egli vede scorrere i giorni sempre uguali a se stessi e sa che nulla accadrà mai di

⁽³³⁾ È una definizione di D. LAJOLO, *Il vizio assurdo*, cit.; si segue ed. Il Saggiatore, 1967, p. 80 e sg.

⁽³⁴⁾ *La tragica misurabilità della vita*, prefazione al volume *Tre esistenze* di G. STEIN, trad. di C. Pavese, Torino, 1940, ora anche in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 175.

⁽³⁵⁾ Ivi, p. 176.

⁽³⁶⁾ Manoscritto 13 gennaio 1950; pubblicato in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 341 e sg.

⁽³⁷⁾ Torino, 1947; si noti che l'argomento si presenta già in Pavese al tempo delle letture di LEE MASTERS, *I morti di Spoon River*, Il Saggiatore, n. 1, 10 agosto 1943, ora in C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi (Il poeta dei destini)*, cit., p. 64 e sg.

diverso nel processo naturale ⁽³⁸⁾; per questo vorrebbe soltanto « dormire » confondendosi nella natura perenne.

A questo punto è necessario allora porci una domanda: qual è l'articolazione dei motivi trattati all'interno di *Lavorare stanca*? Notiamone innanzitutto la disponibilità su un unico asse, secondo una polarità, almeno in apparenza, rigorosamente oppositiva: c'è un polo positivo che coincide col motivo della campagna e uno negativo che coincide col motivo della città.

La campagna comprende un arco di stagioni che va dalla primavera inoltrata (« la campagna è così bella verde ») ad un inizio d'autunno (« è venuto il momento che tutto si ferma e matura »); manca dunque l'accento all'inverno sullo sfondo di un paesaggio agreste. La stagione-tipo è l'estate, quando il sole « ha investito ogni cosa » e il caldo « fa impazzire perfino le bestie ».

Il paesaggio presenta delle costanti: sono le colline, ora cupe, ora biancheggianti, ora verdi, ora nere, secondo il particolare momento in cui sono colte, contrapposte alle valli dove vivono i contadini arando i loro campi e coltivando i loro vigneti. Spesso proprio questa distinzione tra collina e pianura dà origine ad un altro contrasto, quello tra calore e umidità. Infatti « lassù brucia il sole tutto il giorno e la terra è calcina », mentre « qui, al fondo, giorno e notte nell'umidità, non ci viene che foglie » ⁽³⁹⁾.

Gli abitanti di questa campagna sono i « villani anneriti » che « zappano forte » e « tracannano vino » e le donne che « da noi stanno in casa » e « ci mettono al mondo »; esse « non contano nulla » ma i figli hanno « negli occhi e nel corpo » l'impronta di quella vita che si è annientata per darli alla luce.

Vi si riconosce con chiarezza l'immagine femminile della donna-fecondità, l'immagine cioè più ancestrale e primitiva che di lei si conosca. Cosicché l'idea della fecondità finisce per vincolare la figura della donna a quella della terra dispensatrice di frutti. Spesso infatti le donne « maturano ferme » e hanno nel loro corpo il calore della terra « annerita d'umori ». Si tratta di tutta una serie di metafore istituite tra il paesaggio della campagna e il corpo femminile. Il rapporto che ne deriva acquista diverse sfumature finendo spesso per mettere in maggior evidenza il lato femminile più strettamente legato al rapporto sessuale che non alla procreazione. A volte la terra è « spaccata » e arsa dal sole bruciante, così come la donna è consunta dall'uomo, e mentre un corpo giovane ha in sé la freschezza dell'erba verde e rugiadosa, una donna ormai vecchia ha la pelle secca e avvizzita come la « terra bruciata ».

Questa tipizzazione dell'immagine femminile con le caratteristiche e gli attributi della

⁽³⁸⁾ « Ora pesa la stanchezza su tutte le membra dell'uomo, | senza pena: la calma stanchezza dell'alba | che apre un giorno di pioggia... » (Mito ed. cit., p. 127); « Uomo solo dinanzi all'inutile mare, | attendendo la sera, attendendo il mattino ». (Paernità, ivi, p. 135); « Non c'è cosa più amara che l'alba di un giorno | in cui nulla accadrà. Non c'è cosa più amara | che l'inutilità ». (Lo steddazzu, ivi, p. 134).

⁽³⁹⁾ *Paesaggio II*, ed. cit., p. 47.

madre-terra si lega generalmente al particolare modo di considerare le donne nell'età infantile. Pavese però sembra voler afferrare questo binomio natura-donna là dove nasce, nella sua dimensione archetipica. Cerca cioè di cogliere il « mito » (perché di mito si tratta) alle origini e farlo al contempo scaturire dalla profonda intimità del suo essere. Per questo finisce in certi casi per trasformare il paesaggio campestre nel teatro di antichi riti ancestrali; le colline diventano « scure » o « ondeggianti », la luna sembra un « faccione di sangue », gli uomini i sacerdoti di antiche sette dedite a riti propiziatori. Notiamo la presenza costante di due elementi, il sangue e il fuoco, che assumono il ruolo di motivi ricorrenti.

Il sangue versato sul suolo terrestre si riveste di quell'antico valore simbolico che rendeva il suo spargimento un mezzo per riscattarsi dai vincoli oscuri e antichissimi che da sempre hanno legato l'uomo alla terra. Hanno valore propiziatorio per la fecondità del suolo anche tutti i falò accesi sulle colline: grazie ad essi domani i villani coltiveranno una terra « bella verde » e rigogliosa.

La campagna dunque, grazie all'idea della donna-fecondità e dei riti legati a questa terra, incarna in sé l'infanzia del poeta, il luogo in cui si è nati, dal quale si vuole prima o poi fuggire per fare le proprie esperienze, ma a cui si ritorna infine come al rifugio del grembo materno.

La città diventa allora la sede delle esperienze dell'uomo adulto, quella che finisce per riservare al poeta solo delusioni e amarezze.

Cambiano allora le costanti immaginative di stagione e paesaggi; siamo esclusivamente d'inverno e il tempo freddo e piovoso rende possibile il contrasto umidità-calore in una nuova forma, istituita questa volta tra le strade cittadine grigie e bagnate e gli interni fumosi, spesso vere e proprie osterie, che esalano odore di tabacco e di vino.

Elementi distintivi del paesaggio sono i lunghi viali su cui si accendono « lampioni a migliaia », e le piccole « tampe » torinesi che si affacciano sull'asfalto grigio, destinato ad assorbire in sé ogni altra tonalità cromatica. Solo qualche volta sorge il contrasto tra quest'ultimo e lo sfondo lontano delle colline, i cui toni riposanti di verde rispondono all'effetto-memoria più che all'effetto visivo.

La città è abitata da tanta gente che corre, si affanna, passeggia per le strade in un gran « scalpiccio », vera e propria folla senz'anima. Così anche la donna cittadina risente del particolare « habitat »: il suo sorriso è « beffardo » come quello della luce artificiale dei fanali lungo le vie, ma soprattutto è una donna libera, che sa « godere l'amore », che non ha più come scopo la procreazione (era ciò che avveniva in campagna), ma è inteso proprio come rapporto sessuale, simbolo di libertà e insieme di sterilità. Diventa perciò un elemento negativo, che contribuisce a creare l'immagine di una donna lontana quasi ostile, un altro « da sé » oscuro e impenetrabile:

« L'ho creata dal fondo di tutte le cose che mi sono più care, e non riesco a comprenderla » ⁽⁴⁰⁾.

⁽⁴⁰⁾ *Incontro*, ed. cit., p. 29.

È una donna che talvolta si identificherà con la dolcezza di un tramonto o di una foschia estiva, ma che in realtà ha una voce « netta e aspra insieme », che scalfisce l'animo fino a diventare « beffarda » e ostile.

Nasce quindi in una città il problema dell'incomunicabilità con la donna, che perde alcuni connotati come la fecondità, la procreazione, e diventa un essere « definito » e « immutabile » che il poeta vorrebbe e non può avvicinare, perché è per lui impenetrabile.

Qualsiasi valore (positivo o negativo) assumano però queste implicazioni mitiche, rimangono sempre indispensabili a Pavese perché lo aiutano a fissare ogni singolo oggetto, gesto e momento liberandolo dalla vacua apparenza da cui affiora, dalla « precarietà » che ne caratterizza i contorni. Le esperienze vissute determinano allora solo l'ambiguità di certi motivi e ne rivelano le diverse sfaccettature.

Il sangue, ad esempio, costante elemento ossessivo, va perdendo via via il suo primitivo significato, in fondo positivo, di elemento sacrificale, riscattatorio per l'uomo dalla schiavitù della terra, e diventa il simbolo della violenza cittadina, dell'incomprensione tra le varie classi sociali. Sono gli operai, infatti, le vittime delle ingiustizie, i primi a morire « nel sangue », a bagnare di rosso il freddo selciato, ben presto dimenticati dall'indifferenza della gente ⁽⁴¹⁾. Anche il fuoco sarà visto nell'età adulta come simbolo di distruzione: c'è stata la lotta partigiana e le vittime innumerevoli della violenza fascista. Così, tornando alle proprie campagne e rivedendo i falò che ardono sulle colline, Pavese non riuscirà più a fare di essi soltanto il simbolo di antichi riti ancestrali: non si può ignorare ciò che è avvenuto tra l'infanzia perduta e la maturità raggiunta. La vita distrugge i miti proprio come il fuoco di un falò.

Ne consegue che i valori attribuiti a città e campagna non possono più avere quei contorni netti dell'inizio, l'uno positivo e l'altro negativo: la terra natale ha in sé la dolcezza del grembo materno e dei ricordi dell'infanzia, ma anche l'amarezza dei cambiamenti e la distruzione di tante credenze. Dopo che ci si è resi conto della realtà delle cose non si può fare a meno di guardare alla campagna con altri occhi. In città, grazie all'incontro-scontro dell'uomo con i suoi vari aspetti, si matura, si acquista coscienza di se stessi, ma anche consapevolezza della solitudine e dell'impossibilità a comunicare con gli altri.

Pavese stesso, ad un certo punto, sembra non riuscire più a distinguere tra valori positivi e valori negativi. Nella sostanziale ambiguità di questo mondo si aggirano, come tante nebulose, certi motivi fondamentali: il momento dell'infanzia e quello della maturità, del destino umano e inequivocabile e della solitudine; soprattutto il motivo del sesso come rapporto di attrazione-odio, trasfuso nell'immagine di un essere ambiguo e inconfondibile,

⁽⁴¹⁾ « *Quello morto è stravolto e non guarda le stelle: | ha i capelli incollati al selciato. La notte è più fredda. | Quelli vivi ritornano a casa, tremandoci sopra. | ...Domani qualcuno soggbigna | disperato al lavoro. Poi, passa anche questo. | Ogni corpo si stringe stravolto al suo letto | come al rosso selciato: la lunga fatica | fin dall'alba, val bene una breve agonia* ». (Rivolta, ed. cit., p. 88).

come è ormai per lui la donna. Anche la morte acquista la fissità di un punto fermo, ossessivo, unica possibilità che ci è offerta di fare una scelta nella vita.

L'analisi dei motivi pavesiani dunque, visti attraverso il loro primo articolarsi in *Lavorare stanca*, aiuta a comprendere il perché dell'iniziale scelta pavesiana in direzione lirica ⁽⁴²⁾: i motivi analizzati rivelano infatti caratteristiche tali da renderli consoni ad una trasposizione più lirica che narrativa.

Essi, acquisiti e assimilati dall'animo pavesiano, perdono progressivamente ogni dimensione di occasionalità ed ogni possibilità di sviluppo e durata. Non debbono essere svolti, ma solo contemplati ⁽⁴³⁾.

Pavese stesso avverte il particolare carattere della sua tematica e spesso ce ne dà esplicita conferma. Leggiamo almeno uno dei molti passi rintracciabili nella sua opera critica ed epistolare, in cui egli chiarifica questo concetto. Si tratta di una lettera indirizzata a Fernanda Pivano il 5 novembre 1940 ⁽⁴⁴⁾, in cui Pavese parla di sé in terza persona:

« La sua tendenza fondamentale è di dare ai suoi atti un significato che ne trascenda l'effettiva portata: di fare dei suoi giorni una galleria di momenti inconfondibili e assoluti. Nasce che, qualunque cosa dica o faccia, Pavese si sdoppia, e mentre pare prendere parte al dramma umano, altro intende nel suo intimo e già si muove in una diversa atmosfera che traspare nelle sue azioni come intenzione simbolica. Questa, che parrebbe doppiezza, è invece un inevitabile riflesso della sua capacità di essere sempre, davanti a un foglio di carta, poeta ».

⁽⁴²⁾ Si tenga presente che è parimenti indispensabile a questo fine anche l'analisi delle strutture formali delle liriche, analisi che l'autrice del presente saggio si ripromette di pubblicare quanto prima possibile.

⁽⁴³⁾ Anche quando la sua evoluzione artistica porterà Pavese ad una trasposizione narrativa dei suoi motivi, egli non raggiungerà mai il distacco tipico del narratore, e i suoi racconti e i suoi romanzi si porranno sempre come una forma di esplicitazione dei suoi grovigli lirici.

⁽⁴⁴⁾ C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 572 e sg.