



Università degli studi dell'Aquila

Dipartimento di Scienze Umane

Corso di Laurea in Lettere Moderne

Tesi di Laurea

Cristina Maria De Panfilis

**Lingua e stile nelle opere
di Cesare Pavese**

Relatore Prof. Francesco Avolio

Anno Accademico 2012-2013

Indice sommario

Introduzione	3
1. Sguardo sull'Italia letteraria del dopoguerra	5
1.1 Tra Ottocento e Novecento	5
1.2 Crepuscolari e Avanguardie	7
1.3 Fascisti e Antifascisti	10
1.4 La ricerca del realismo	13
1.5 Il realismo secondo i grandi del Novecento	14
2. Profilo biobibliografico di Cesare Pavese	25
2.1 La vita, le opere, l'ideologia	25
2.2 La critica	32
3. Pavese nell'indagine dei linguisti contemporanei	39
4. Pavese attraverso i romanzi	51
4.1 Il plurilinguismo di <i>Ciau Masino</i>	51
4.2 Brani commentati	55
4.3 Il monologo interiore di <i>Paesi tuoi</i>	63
4.4 Brani commentati	65
4.5 La metafora mitica de <i>La luna e i falò</i>	74
4.6 Brani commentati	78
Conclusione	85
Bibliografia	93

Introduzione

Scopo di questa tesi di laurea è analizzare la lingua e lo stile del celebre scrittore piemontese Cesare Pavese. Dopo un breve excursus storico-letterario sull'Italia del dopoguerra – in cui saranno menzionati i principali autori del tempo e il loro impegno nella ricerca di una lingua che meglio si adatti all'idea che ciascuno di essi ha della letteratura – verranno specificati gli aspetti che fanno di Pavese un autore tanto interessante, non soltanto dal punto di vista strettamente letterario, ma anche e soprattutto stilistico.

I tormenti di una vita, la perdita della madre, i contrastati rapporti con le donne, che alimentarono in un lui una certa misoginia, influenzeranno senza dubbio l'approccio pavesiano alla letteratura. Saranno questi gli aspetti che si ritroveranno con grande evidenza nel suo diario, *Il mestiere di vivere*, in cui confluiranno anche l'interesse per la cultura del tempo, l'amore per la lingua e gli scrittori americani, la sensibilità ai dialetti della sua zona – e non solo – e il contrasto che percepì fortemente tra questi e la lingua letteraria italiana.

È proprio ne *Il mestiere di vivere* che Pavese indica molte delle sue intenzioni in merito alle sue opere, alcuni aspetti più dettagliati dei protagonisti, il linguaggio che egli sceglie per loro, e dunque le sue riflessioni sullo stile, una ricerca che lo accompagnò per tutta la vita.

La prima opera ad essere pubblicata fu la raccolta lirica *Lavorare stanca* (1936); questa prima impostazione poetica influenzerà lo scrittore nella prosa, e – come si vedrà – anche nelle sue riflessioni, che da tale momento saranno occupate dalla preoccupazione di uno stile poco adatto ai suoi romanzi.

Si tenterà, dunque, di delineare il profilo dell'autore attraverso tre delle sue opere, *Ciau Masino* (1932), *Paesi tuoi* (1939) e *La luna e i falò* (1949), relativi a tre differenti periodi della sua vita, tre differenti tempi della sua ricerca linguistico-stilistica.

L'analisi si focalizzerà su questi tre lavori pavesiani, in quanto espressione di aspetti piuttosto diversi: la costante presenza del dialetto, infatti, si manifesterà attraverso lo spiccato plurilinguismo di *Ciau Masino*, la parola drammatica di *Paesi tuoi*, e il linguaggio più complesso e metaforico de *La luna e i falò*.

Il plurilinguismo dell'inedito *Ciau Masino* è da collocarsi proprio nella fase dell'influenza "poetica" e questo si vedrà nella struttura dell'opera. Il misto poesia/prosa (quest'ultima, inoltre, caratterizzata da una grande quantità di dialoghi) – emblema di quella *frase colorita di parlato*¹ di cui parlava lo scrittore stesso – verrà rivoluzionato in una più coerente struttura prosastica, che sarà evidente in *Paesi tuoi*.

La voglia di realismo che lo scrittore porta con sé emerge nel dialetto che egli sceglie di usare in questo romanzo, in maniera per nulla simile all'esperienza precedente. Prima opera narrativa data alle stampe, *Paesi tuoi* rappresenta la sintesi di una trama più completa – in cui affiora l'elemento mitico, che sarà il motore dei successivi romanzi – e dell'espressionismo di cui il dialetto si fa portavoce.

L'approdo dello scrittore ad uno stile nettamente più compiuto si manifesta nel suo ultimo romanzo, *La luna e i falò*: in esso, dal punto di vista autobiografico, confluiscono il dolore di un amore concluso (quello per l'attrice Constance Dowling, cui l'opera è dedicata), ma soprattutto il legame con la terra d'origine, che qui fa da sfondo alla narrazione. Il dialetto affiora quasi silenziosamente, senza essere simbolo di un'eccessiva espressività – come forse avveniva in *Ciau Masino* – e neppure elemento di disturbo. Quella sintesi di cui si parlava in merito a *Paesi tuoi*, può qui considerarsi assolutamente compiuta, attraverso la lingua di quest'ultimo romanzo: lo stile che Pavese ha cercato per una vita intera e che solo ora è riuscito a raggiungere.

¹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, 17 luglio 1944.

1. Sguardo sull'Italia letteraria del dopoguerra

"Tutto questo fa schifo.

Non parole. Un gesto. Non scriverò più."

(*Il mestiere di vivere*, 18 agosto 1950)

Il 27 agosto 1950 lo scrittore Cesare Pavese si toglie la vita a Torino, in una delle camere dell'albergo Roma: "una morte come questa dà la sua impronta a tutta una vita"². Fino a pochi giorni prima aveva scritto *Il mestiere di vivere*: i suoi ultimi pensieri erano stati del 18 agosto, quando cercava l'umiltà, il coraggio di compiere tale gesto. Era strano, in effetti, che già il 17 agosto si trovasse a fare il consuntivo di un anno non ancora finito, riflettendo su quella che era stata la sua vita: "Non ho più nulla da desiderare su questa terra, tranne quella cosa che quindici anni di fallimenti ormai escludono. Questo il consuntivo dell'anno non finito, che non finirò." ³

1.1 Tra Ottocento e Novecento

Nella narrativa italiana del Novecento risulta impossibile parlare di uno stile che possa abbracciare tutti i suoi protagonisti da un punto di vista linguistico. Se da una parte, proprio in questo momento, la lingua comune sta gradualmente affermandosi presso un crescente numero di parlanti, dall'altra viene messa in discussione dagli importanti esperimenti linguistici di cui questo secolo pullula letteralmente, con le immissioni dialettali e popolari tipiche del neorealismo. Contemporaneamente si assiste ad un'altra rivoluzione linguistica, che vede sua indiscussa protagonista una prosa media, dietro la quale molto spesso la cultura dell'autore va a nascondersi.

² Cesare Segre, introduzione a *Il mestiere di vivere*, Einaudi, 2000, XVI.

³ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 17 agosto 1950.

Sul finire dell'Ottocento e l'inizio del Novecento si era mostrato grande interesse per un linguaggio composto da un lessico medio-quotidiano. In questo senso l'interesse pascoliano per le "piccole e buone cose di sapore agreste e casalingo" aveva certamente contribuito ad accrescere la tendenza all'espressione domestica, che arriverà sino alla "frase colorita di parlato" di Pavese⁴.

Le novità del primo Novecento generano reazioni diverse: isolate, come quasi tutti i crepuscolari con la loro predilezione per i fatti minori o per gli episodi minimi; o di gruppo, come ad esempio le avanguardie storiche con la liberazione della materia e dei modi sintattici, e i vociani con la loro scarnificazione del linguaggio allontanato dalla retorica e dal gergo letterario tradizionale. In ogni caso il punto di partenza comune è la rinuncia al Sublime dannunziano.

Nell'ultimo Ottocento scapigliatura e verismo avevano seguito un percorso realistico-colloquiale, di cui il veronese Vittorio Betteloni (1840 – 1910) ne è l'esempio. Lo sfaldamento delle dinamiche letterarie del suo tempo è evidente nella dichiarazione poetica che lui stesso faceva in *Conclusione*: "Mai non s'usò in Italia/ Scriver come si parla,/ Mai non s'ebbe il coraggio/ Di scrivere il linguaggio/ Di chi intrattiensi o ciarla/ O si spiega a' suoi simili./ [...] Lasciam l'arti fittizie,/ Linguaggio sia lo scritto;/ Ci sia l'uomo e il suo core,/ Scompaia lo scrittore,/ E questi avrà il diritto/ Che i suoi libri si leggano." ⁵ Betteloni si calava in questo modo nel percorso di svecchiamento della lingua poetica italiana a cavallo tra Ottocento e Novecento, e lo faceva con estrema naturalezza, attraverso concetti poetici che potessero esprimersi anche in prosa; si contentava di versare negli "otri vecchi" metrici il "vino nuovo" del suo vocabolario (Contini).

⁴ "Quando si dice che la poesia è ritmo non copia, s'intende appunto definirne la natura. Ecco perché la nostra poesia vuole eliminare sempre più gli oggetti. Tende a imporsi come oggetto essa stessa, come *sostanza* di parole. La sensualità verbale dannunziana e in genere decadente | scambia ancora questa sostanza con la carne delle cose. [...] Quest'è la nostra inquietudine: sospetto verso la parola che è al tempo stesso unica nostra realtà. Cerchiamo la sostanza di ciò che non ci convince: per questo esistiamo e soffriamo. Anche il mio libro – L. S. – ha oscuramente fatto questo. Cercava l'oggetto scarnendo la parola [...] Ebbe l'unico torto d'indulgere alla frase colorita di 'parlato', ch'è un altro modo di specchiare la natura." Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, 17 luglio 1944.

⁵ Vittorio Betteloni, *Conclusione*, 4, vv. 31-36, 49-54.

Con i crepuscolari si fa particolarmente sentito l'interesse per il domestico, assieme a quello per il progresso tecnico-scientifico e dunque per gli oggetti appena scoperti.

Il 1° settembre 1910 Giuseppe Antonio Borgese, sul quotidiano *La Stampa* scriveva: “[...] Si direbbe che dopo le Laudi e i Poemetti la poesia italiana si sia spenta. Si spegne infatti, ma in un mite e lunghissimo crepuscolo, cui forse non seguirà la notte”. Da questo momento il termine acquistò un proprio valore e si cominciò a parlare di poesia crepuscolare.

Si diceva che il punto di partenza è la rinuncia al Sublime, ebbene è proprio partendo dalla figura di Gabriele D'Annunzio, assunto come una sorta di poeta vate e proposto attraverso un vero e proprio rovesciamento, che si sviluppano stile e temi del crepuscolarismo.

1.2 Crepuscolari e avanguardie

I crepuscolari rifiutano l'idea che il poeta sia detentore di certezze e, a questo scopo, scelgono un lessico sentimentale che va a caricarsi di significati emblematici e stati psicologici esistenziali. Al poeta crepuscolare non resta altro che piangere⁶, denunciare i propri limiti, aspirare alla mediocrità, denigrare se stesso: mancanza di forze, malattie (“Tu ignori questo male che s'apprende/ in noi”⁷), morte, sono “tristezze comuni”⁸ a questi poeti. Entrano a far parte del programma poetico crepuscolare parole come *logoro*, *corroso*, *sbiadito*, *grigio* (“Batte la pioggia il grigio borgo”⁹), *triste* (“Pensa migliori giorni la villa triste”¹⁰), ma anche *nostalgia*, *infelicità*, *pianto*, *oblio*; sono le “buone cose di pessimo gusto” attraverso cui Guido Gozzano (1883 – 1916) riesce a recuperare un passato

⁶ “Io non sono che un piccolo fanciullo che piange”: Sergio Corazzini, *Desolazione del povero poeta sentimentale*, v. 3.

⁷ G. Gozzano, *La signorina Felicità, ovvero la felicità*, vv. 314-315.

⁸ S. Corazzini, *Desolazione del povero poeta sentimentale*, v.6.

⁹ M. Moretti, *A Cesena*, v. 4.

¹⁰ G. Gozzano, *Totò Merumeni*, v. 5.

lontano, fatto di oggetti-rifugio: “i fiori in cornice [...] / il caminetto un po’ tetro, / le scatole senza confetti, / i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro, / un qualche raro balocco, / gli scrigni fatti di valve”¹¹.

Si assiste a un rovesciamento di contenuti e di ambientazioni: ne *La signorina Felicita, ovvero la felicità* il mondo della provincia borghese, rappresentato da Vill’Amarena – la casa “che veste una cortina di granoturco fino alla cimasa” (vv. 21-22) – è contrapposto al mondo cittadino dell’avvocato, il quale di tanta semplicità si innamora. Le descrizioni stesse di Felicita e dell’avvocato sono portatrici dell’evidente contrasto con la lirica dannunziana: la donna vero e proprio rovesciamento della protagonista Elena Muti del romanzo *Il Piacere*; l’uomo “esteta gelido”, stanco delle donne “rifatte sui romanzi”. E pensiamo alla frase con cui il componimento si conclude: “ed io fui uomo d’altri tempi, un buono / sentimentale giovine romantico... / Quello che fingo d’essere e non sono”: Gozzano rinnega la sua condizione di poeta, che rende “la vita simile alla morte”, aspirando ad una normale esistenza, piuttosto che all’eleganza e alla sontuosità dannunziane.

Così si fa cozzare “l’aulico con il prosastico”, come notava Montale; si riduce il linguaggio aulico innalzando il lessico quotidiano, il tutto rispettando la metrica tradizionale e mantenendo struttura rimica e forme metriche chiuse. Ne deriva un linguaggio poetico nuovo – parodia dannunziana – contrassegnato da enumerazione caotica, poliptoto (“azzurre d’un azzurro di stoviglia”¹²), anafora (“semplicità che l’anima consola, / semplicità dove tu vivi sola”¹³), rime assolutamente inconsuete e stranianti (*camicie* : *Nietzsche*¹⁴).

L’allargamento verso l’elemento tecnico sarà tipico dell’esperienza futurista: se i decadenti avevano rifiutato perlopiù il mondo presente, ripiegando

¹¹ G. Gozzano, *L’amica di nonna Speranza*, vv. 2-5.

¹² G. Gozzano, *La signorina Felicita, ovvero la felicità*, v. 84.

¹³ Ivi, vv. 46-48.

¹⁴ Ivi, vv. 308-311.

sulle epoche passate, i futuristi approdano ad una polemica antipassatistica, esaltando al contrario la civiltà delle macchine, il dinamismo, il fervore della vita cittadina, i suoni e i rumori della vita contemporanea. Gli elementi dominanti diventano così l'automobile, la ferrovia, la velocità ("noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità"¹⁵), la società, la città, la guerra ("Bella è la guerra!/ È bello seminare coi fucili/ questa vecchia carcassa della terra"¹⁶).

Il poeta futurista deve farsi metaforicamente "incendiario" dei residui del passato ma anche distruttore di ogni uso codificato della lingua: le tecniche tipicamente futuriste sono quelle di distruggere la sintassi, privilegiare sostantivi e verbi, abolire gli aggettivi, privilegiare le onomatopeiche (*ebbrrrra, prrrrendimi, crrrrrollanti*¹⁷), sopprimere le similitudini e favorire le metafore (*macchina/cavallo da corsa*).

Nel percorso che si sta tracciando verso il distacco dalla tradizione non si può fare a meno di attraversare l'esperienza vociana, legata alla rivista *La Voce* con un programma di rinnovamento culturale. Sulle pagine de *La Voce* si avvia un processo di revisione dell'io e dei modi di rappresentare la realtà: l'attenzione è di nuovo rivolta alla poesia-prosa e alla volontà di affidare alla scrittura un valore etico e sociale. Se da un lato si favorisce il gusto per il frammento lirico (reso esplicito già nei titoli delle opere *Frammenti lirici* di Rebora e *Frantumi* di Boine), dall'altro si tratta di una poesia che aspira a diventare "anche prosa" (Montale), con la concezione di una letteratura impegnata e di carattere prevalentemente autobiografico cui è associato un difficile rapporto con il reale e una concezione pessimistica del mondo. Le tematiche di questi scrittori tendono, più che a raccontare, a testimoniare una esistenza che rifiuta l'oggettività, mettendo in risalto una forte tensione etica e una sentita e soggettiva inquietudine morale. La

¹⁵ F. T. Marinetti, *Manifesto del futurismo*, 20 febbraio 1909.

¹⁶ C. Govoni, *Guerra!*

¹⁷ F. T. Marinetti, *All'automobile da corsa*, ne *La ville charnelle*, 1908.

narrazione viene così ad essere frammentata e il linguaggio utilizza diversi codici linguistici. Tra i fenomeni più tipici dell'espressionismo vociano si possono annoverare coniazioni verbali, costrutti infinitivali, uso transitivo di verbi intransitivi, composti, dialettismi, metafore ("i muri abbassano palpebre" e ancora "radiose pupille dai muri alle soglie/s'aprono"¹⁸).

1.3 Fascisti e antifascisti

Ulteriori trasformazioni linguistiche furono quelle che avvennero negli anni del fascismo, quando si incrementò e accelerò il processo di omogeneizzazione linguistica in atto e ci si schierò anche drasticamente a favore della diffusione della lingua nazionale unitaria. La tendenza fu quella di un atteggiamento purista, di italianizzazione forzata e di combattimento dei forestierismi, delle minoranze etniche e dei dialetti – le parlate in cui la maggior parte degli italiani ancora si esprimeva – talvolta costringendo addirittura all'italianizzazione di un cognome slavo, tedesco o francese. Nel 1940 una legge vietò l'uso di parole straniere nelle attività professionali e nelle pubblicità, con pene per i locali pubblici che mantenessero nomi stranieri (nel 1930 erano state soppresse nei film le scene in cui si utilizzava una lingua straniera), e in quello stesso anno, con lo scopo di sorvegliare l'uso di parole forestiere e proporre delle alternative, venne istituita l'Accademia d'Italia, l'istituzione culturale più rappresentativa del regime. Altra polemica fu aperta nei confronti dell'uso dell'allocutivo *lei*, ritenuto esterofilo, da sostituire, secondo i gusti del fascismo, con il *tu* – sentito più 'romano' – e con il *voi*.

Questi modelli imposti ebbero tale risonanza nelle abitudini degli scrittori, che dopo la caduta del regime si trascinarono l'uso di questi stereotipi linguistico-stilistici.

¹⁸ C. Rebora, *Nell'avampato sfasciame*, vv. 10, 38-39.

Giovanni Gentile, attraverso la filosofia hegeliana, fu il primo a teorizzare lo Stato fascista: egli arrivò alla conclusione che società, Stato e politica erano profonde esigenze interiori. Quando divenne ministro della Pubblica istruzione (1923), fu tolto all'Accademia della Crusca il compito di continuare la preparazione dell'antico vocabolario, mentre il nuovo vocabolario del Fascismo (quello prodotto dall'Accademia d'Italia) procedeva all'eliminazione di molte voci antiche, pur registrando molti forestierismi col fine di sottolineare la loro estraneità alla lingua italiana.

Dall'altra parte il pensiero antifascista si era concretizzato grazie a Benedetto Croce: inizialmente accomunato per ideologia e cultura a Gentile, se ne era discostato in un secondo momento, divenendo il prestigioso referente dell'antifascismo. La concezione che Croce aveva dello Stato era quella del liberalismo classico, che proponeva come soluzione politica alternativa al fascismo la restaurazione pura e semplice degli ordinamenti e dei modelli del vecchio Stato liberale. Nel *Manifesto degli intellettuali antifascisti* (1925) lui stesso affermava: "E, veramente, gl'intellettuali, ossia i cultori della scienza e dell'arte, se, come cittadini, esercitano il loro diritto e adempiono il loro dovere con l'ascriversi a un partito e fedelmente servirlo, come intellettuali hanno solo il dovere di attendere, con l'opera dell'indagine e della critica, e con le creazioni dell'arte, a innalzare parimenti tutti gli uomini e tutti i partiti a più alta sfera spirituale, affinché con effetti sempre più benefici, combattano le lotte necessarie. Varcare questi limiti dell'ufficio a loro assegnato, contaminare politica e letteratura, politica e scienza, è un errore, che, quando poi si faccia, come in questo caso, per patrocinare deplorable violenze e prepotenze e la soppressione della libertà di stampa, non può dirsi neppure un errore generoso."

Nel dibattito sul ruolo degli intellettuali Pietro Gobetti auspicava un modello di intellettuale calato nel reale e impegnato nella lotta.

Antonio Gramsci, invece, riflettendo sulla funzione della cultura e della scuola, nei *Quaderni del carcere* (1948) proponeva un intellettuale *organico*, ossia concretamente legato al processo di trasformazione della società italiana: “la cultura [...] è organizzazione, disciplina del proprio io interiore, è presa di possesso della propria personalità, è conquista di coscienza superiore, per la quale si riesce a comprendere il proprio valore storico, la propria funzione nella vita, i propri diritti e i propri doveri”¹⁹. La letteratura si riempiva così di caratteri nazional-popolari e assumeva la tendenza ad utilizzare un linguaggio semplice, talvolta anche il dialetto, che per la prima volta compare nella prosa narrativa di tipo realistico.

In questi anni sono soprattutto le riviste a portare avanti il dibattito politico-culturale: la prima importante rivista subito dopo la conclusione della Grande guerra è *La Ronda*, che esce a Roma nel 1919 grazie a Cardarelli ed altri letterati, portavoce di quel ritorno all’ordine tanto propugnato dal fascismo. La rivista che segue gli ideali liberali del suo stesso fondatore, Gobetti, è *La rivoluzione liberale* (1922), aperta al riconoscimento e all’alleanza con le forze operaie e decisamente antifascista. Il periodico in cui confluì il pensiero di Gramsci fu *L’ordine Nuovo*, mentre la rivista *900* di Bontempelli seguì una linea culturale che rifiutava il culto della tradizione e permetteva il contatto con la cultura straniera (Moravia, Alvaro, Woolf). Questi ideali si racchiudono nel movimento detto “Stracittà”, contrapposto allo “Strapaese”, diffuso grazie a Maccari, che appoggiava un fascismo di sinistra, denunciando gli equivoci e la corruzione del regime.

Altra rivista molto importante fu *Solaria* (1926), di Carocci, poi affiancato da altri intellettuali. L’apertura all’Europa fu caratteristica anche di questa rivista – ed è per questo che vi partecipò Vittorini – e andò di pari passo con gli ideali rappresentati dalla *Ronda*. “Solariano” divenne presto sinonimo di antifascista, europeista, universalista, antitradizionalista.

¹⁹ A. Gramsci, *Il grido del popolo*, 29 gennaio 1916, in *Scritti politici*, 1978.

1.4 La ricerca del realismo

Nel dopoguerra, la letteratura italiana tentò nuove vie di rinnovamento. La ricerca del realismo dominò la poetica degli autori, e rappresentò in forme artistiche l'eccezionalità delle vicende storiche. Filmare le città segnate dalla guerra diventava per il cinema una vera sfida, motivo per cui il termine neorealismo venne impiegato in prima istanza per i film: dopo il precursore Visconti (*Ossessione*, 1943), fu soprattutto Rossellini a raccontare i drammi della guerra e il dopoguerra in film come *Roma città aperta* (1945) e *Paisà* (1946).

Di fatto è difficile delimitare i confini del Neorealismo: si potrebbe intendere dal 1945 ai primi anni Sessanta, ma già nel 1955 erano evidenti necessità di nuove sperimentazioni.

Anche la poesia risente del cambiamento, come mostra il percorso di alcuni autori. Quasimodo, dopo essersi avvicinato al Partito Comunista nel 1945, pubblica testi di alta oratoria civile, soprattutto sugli orrori bellici, poi confluiti in *Giorno dopo giorno*; Pavese, già negli anni '30, dà un modello per una poesia neorealistica con versi lunghi di tipo epico-narrativo e, nel dopoguerra, caratterizzati da un forte impegno ideologico; Pasolini, pur vicino a una lirica semplice, propende per soluzioni sperimentali diverse, come ne *Le ceneri di Gramsci* (1957).

Nell'immediato dopoguerra fu forte l'esigenza di raccontare i fatti accaduti, osservati e vissuti; molti degli intellettuali di questo momento hanno vissuto in prima persona le vicende che descrivono e per questo sviluppano un'idea di letteratura come manifestazione e strumento del proprio impegno. Ci si sente liberi di potersi esprimere, anche se non sempre tale possibilità si traduce in qualcosa di positivo, come faceva notare Calvino: "La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero

raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle 'mense del popolo', ogni donna nelle code dei negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie"²⁰.

Al centro del dibattito culturale ancora una volta c'era il ruolo e il dovere degli intellettuali nella società, la riflessione sul loro rapporto passato con il fascismo e quello attuale con i partiti progressisti.

Dal punto di vista tematico, una delle caratteristiche principali del neorealismo era il ripudio della tendenza ad evadere in altre dimensioni (astratte, fantastiche, metafisiche); si faceva strada un nuovo modo di guardare il mondo attraverso morali e ideologie inedite, volte a scoprire l'Italia reale nella sua arretratezza e miseria, ma anche nella nuova fiducia nel rinnovamento e nel progresso dell'intera umanità.

1.5 Il realismo secondo i grandi del Novecento

Pasolini (1922-1975) intervenne sulla "questione della lingua" attraverso un'attenta analisi sociolinguistica della situazione presente. Seguendo la produzione di Pasolini in ordine cronologico si può avere una sorta di ritratto della storia italiana, dalla fine degli anni del fascismo fino alla metà degli anni Settanta: un'epoca di rivoluzione sociale, cui Pasolini assiste come testimone del passaggio dall'idea di "popolo" a quella di "massa". È infatti proprio l'attenzione gramsciana alla questione linguistica come elemento costitutivo di una letteratura nazional-popolare l'aspetto che più degli altri lo affascina.

I mutamenti sociali legati alla predominanza del Nord-Italia, con le grandi fabbriche e la nuova cultura industriale, mettono in evidenza una borghesia egemone capace di imporre i suoi modelli alle classi subalterne: "il centro

²⁰ I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, prefazione ed. 1964.

linguistico dell'italiano non è più letterario e non è più Firenze, ma è tecnico o tecnologico ed è Milano", affermava Pasolini stesso in un'intervista del 22 febbraio 1968, all'interno della rubrica televisiva *Sapere. L'uomo e la società* diffusa dalla Rai. Sosteneva, dunque, che fosse nato un nuovo italiano – che si faceva più unitario anche grazie alla televisione – di cui addirittura rintracciava gli aspetti principali: semplificazione sintattica priva di forme idiomatiche e metafore (torinesi e milanesi non ne usavano); diminuzione dei latinismi; riduzione dell'aspetto letterario della lingua stessa che stava facendosi più tecnica, o meglio *tecnologica* proprio perché legata al mondo industriale del Nord-Italia. A differenza della lingua francese che si era diffusa per questioni politiche – faceva notare in quella stessa intervista del 1968 – l'italiano era nato per ragioni letterarie: "i tre grandi padri dell'italiano, cioè Dante, Petrarca e Boccaccio si sono imposti al resto della popolazione italiana per ragioni di prestigio letterario".

Egli parlava di un italiano unitario, riferendosi ad esempio a quello usato dai giornali, ma distinto dal modo di parlare del popolo, che riteneva fosse invece italiano regionale, un "italiano dialettizzato"²¹.

Per molti autori del Novecento il dialetto è stato considerato fonte di arricchimento linguistico, ed è questo l'uso che ne faceva Pasolini; grazie a termini dialettali e gergali faceva confluire la lingua quotidiana, più tipicamente prosastica, nella lingua della poesia. Egli aveva mostrato un certo interesse per il plurilinguismo – tipicamente gaddiano – che usava nei propri romanzi con funzione stilistica e allo stesso tempo con il fine di documentare le borgate di Roma, simbolo del sottoproletariato, di cui fornisce una realistica rappresentazione che fa posto anche al dolore e alla miseria della società contemporanea.

Prospettando una rivoluzione nella storia dell'italiano, Pasolini era stato tuttavia prematuro; dei cambiamenti stavano certamente avvenendo, prima di

²¹ P. P. Pasolini, 1968.

tutto al livello della scolarizzazione e più in generale nella società contemporanea, ma il cambiamento di una lingua – processo graduale – in questo modo avveniva troppo bruscamente.

Tra gli anni 1945-55 gli orientamenti neorealisti non erano gli unici nel panorama letterario. Vittorini, ad esempio, continuava con la narrativa lirico-epica (*Conversazione in Sicilia*); Pavese approfondiva la ricerca memoriale della mitologia privata (*La Luna e i falò*; *Feria d'Agosto*); Calvino elaborava – dopo *Il sentiero dei nidi di ragno*, neorealistico – la matrice fiabesca (*Il visconte dimezzato*); Gadda elaborava il suo *pastiche*, emblema dell'indecifrabile caos che caratterizza la società contemporanea.

Alla base dello sperimentalismo di Pasolini ci fu senza dubbio quello elaborato da Carlo Emilio Gadda (1893-1973) caratterizzato da una grande attenzione alla lingua. La sua indagine linguistica corrisponde a quella della realtà contemporanea, contro cui polemizza senza risparmiare nessuno. Gianfranco Contini parlava di “espressionismo naturalistico” riferendosi a quel modo gaddiano di mostrare la realtà degli arricchiti e degli arrampicatori sociali, ossia i *pescicani* del *Pasticciaccio* (“Se so' sparati a via Merulana: ar duecentodiceinove: su le scale: ner palazzo de li pescicani...”²²)

Il suo *pastiche* linguistico è simbolo della società caotica in cui vive e che rappresenta nei suoi romanzi: milanese e italiano si fondono nella *Cognizione del dolore* e nell'*Adalgisa*; italiano aulico e fiorentino in *Eros e Priapo*; romanesco, napoletano, molisano, veneto, ma anche toscanismi e lombardismi e addirittura alcuni segmenti linguistici stranieri nel *Pasticciaccio*. Le presenze dialettali, numerosissime nella sua produzione, acquistano così un valore particolare, ma quasi mai parodico; il dialetto scivola spesso dalla lingua dei personaggi a quella del narratore e questo contribuisce a rendere poco fluida la narrazione:

²² C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, 2011, p. 15.

“Nun me sento, grazie,” diceva tristemente a Pompeo, che gli propose di romper l’inquietudine con un par de pagnottelle imbottite.²³

Il suo racconto, infatti, non proseguiva in maniera lineare, ma fingeva di perdere il filo – lo *gnommero*, il filo dell’ingarbugliata matassa sociale – soffermandosi su particolari in apparenza insignificanti (tipico sia dell’autore che del protagonista del suo romanzo, l’investigatore don Ciccio Ingravallo), simbolo della difficoltà a sbrogliare il groviglio, ossia la molteplicità delle *causali convergenti* che fanno parte del mondo.

La successione di lingua e dialetto nella stessa sequenza narrativa vale come intersecazione di punti di osservazione differenti rispetto ad una particolare situazione; non risponde solo ad esigenze di carattere espressivo, ma svolge anche una funzione narrativa, mostrando i diversi punti di vista del romanzo, narratore-protagonista-coro. L’operazione plurilinguistica praticata nel romanzo non si ferma alla contaminazione tra dialetti differenti o tra lingua e dialetto, ma prosegue nell’ambito della lingua italiana attraverso linguaggi specialistici provenienti da un ampio spettro di discipline (p. es. *lastre paraboliche*, *pantografo*).

Nel 1955 un altro autore rifletteva sul ruolo dello scrittore e lo faceva ne *Il midollo del leone*, sostenendo che il suo compito fosse quello di costruire una lingua funzionale alle esigenze del proprio tempo, capace di lasciarsi permeare e nutrire dai dialetti, senza, tuttavia, patirne le limitazioni²⁴. Italo Calvino (1923-1985) dichiarava di aver utilizzato il dialetto nel suo periodo neorealista, ma in modo *ingenuo* e come *macchia di colore*, assorbendolo nella lingua, *come un plasma nascosto ma vitale*. I dialettismi, più marcati nel discorso diretto e indiretto che nella lingua del narratore, provengono soprattutto da forme italiane regionali e popolari, in particolare liguri: il dialetto ligure è per l’autore legato all’infanzia e racchiude in sé un’essenza esistenziale, psicologica e letteraria. Egli infatti era nato a Santiago de Las Vegas (Cuba) ma dopo un uragano la sua famiglia era tornata in

²³ Ivi, p. 31.

²⁴ I. Calvino, *Il midollo del leone*, in *Saggi*, Mondadori, 1995, vol. I, p. 18.

Italia, a Sanremo, dove Calvino vive la sua infanzia, che ricorda spensierata nel clima amorevole di una famiglia dedita alle attività scientifiche e alla ricerca.

I nomi di sapore ligure o presi dal mondo partigiano tendono verso il favoloso, molto meno che al realistico; tuttavia, poiché la fiaba non approfondisce l'introspezione psicologica dei personaggi e neppure la loro rappresentazione socioculturale, Calvino procede piuttosto cautamente nei confronti del dialetto, pur vivendo in un'epoca di grande apertura verso l'infiltrazione dialettale. Ciò a cui lo scrittore guarda con ammirazione non è tanto il dialetto in sé, quanto le possibilità espressive dell'italiano regionale e popolare, da collocare in una posizione intermedia tra lingua e dialetto.

La sua precisa idea al riguardo era stata esposta da lui stesso in *Fiabe italiane*, prefissandosi lo scopo di "arricchire sulla scorta delle varianti la versione scelta, quando si può farlo, serbandone intatto il carattere, l'interna unità, in modo da renderla più piena e articolata possibile; integrare con mano leggera d'invenzione i punti che paiono elisi o smozzicati, tener tutto sul piano d'un italiano mai troppo personale e mai troppo sbiadito, che per quanto è possibile affondi le radici nel dialetto, senza sbalzi nelle espressioni 'colte', e sia elastico abbastanza per accogliere e incorporare dal dialetto le immagini, i giri di frase più espressivi e inconsueti."²⁵

Anche Elio Vittorini (1908-1966), diversamente da molti dei suoi contemporanei, poco si avvale dell'uso del dialetto, criticando l'uso che Gadda e Pavese ne avevano fatto²⁶. Questo stupisce ancor di più se si pensa al percorso di ritorno alle origini, tracciato nel suo *Conversazione in Sicilia* (1941): sicuramente legato a vicende autobiografiche – Vittorini si era allontanato dalla Sicilia per spostarsi in varie città d'Italia – risulta piuttosto strana la mancanza di sicilianismi. Nel descrivere il viaggio nel paese natale, il protagonista prende coscienza del

²⁵ I. Calvino, *Fiabe italiane*, ne *I millenni*, Einaudi, 1956, p. 14-15.

²⁶ E. Vittorini, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

destino di miseria e di ingiustizia che pesa sulla gente; questo suo stato si trasferisce poi al di sopra del piccolo ambiente siciliano, riferendosi alla più generale condizione dell'uomo nella società contemporanea. Il linguaggio utilizzato in questo romanzo non è particolarmente elevato e per questo A. Girardi ha parlato di "lessico medio per riferirsi alla contingenza del tempo e per una lingua accessibile a tutti"²⁷. L'andamento della narrazione è melodico e cadenzato, quasi ipnotico; il gusto per i nomi propri (*il Gran Lombardo, l'uomo Ezechiele*) è esaltato; il verbo *ricordare* appare in tutte le sue forme ampiamente ripetuto, come pure alcune parole chiave (gli *astratti furori* da cui il protagonista è colto sin dalla prima pagina del romanzo, *furori per il genere umano perduto*, che lo spingono al recupero delle sue origini siciliane²⁸).

La sua, tuttavia, è soprattutto letteratura post-bellica, scrittura precisa, quasi scientifica, tangibile ne *Il garofano rosso* – più che in *Conversazione in Sicilia* – che è il risultato della sua esperienza alla rivista *Solaria*, su cui viene pubblicato a puntate a partire dal 1933. A causa delle tematiche trattate, la censura fascista più volte si oppose all'autore siciliano, poiché il protagonista de *Il garofano rosso* era un giovane fascista di sinistra e *Uomini e no* (1945) era stato cronologicamente il primo romanzo italiano sulla Resistenza. Interessanti sotto il profilo linguistico sono, inoltre, i suoi rapporti con la cultura e la lingua anglo-americane, che si analizzeranno insieme a Pavese e Fenoglio.

Di Fenoglio (1922-1963) è subito necessario sottolineare l'influenza inglese, nonostante egli appartenesse a quella generazione di scrittori che contrapponevano l'italiano (lingua "studiata sui libri") al dialetto (lingua viva). L'inglese, infatti, viene da lui apprezzato soprattutto per la sua forte espressività, in netto contrasto con l'italiano, percepita allora come lingua del regime; la sua era la lingua della narrativa americana, vergine e incontaminata dall'ideologia; quella che aveva fatto innamorare Cesare Pavese.

²⁷ A. Girardi, 1975.

²⁸ E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2006, p. 1.

Il piemontese Fenoglio parlava dialetto e italiano – “scrittore non neorealista né mimetico, ma astratto, insieme introverso e fortemente aggressivo”²⁹ – ma fa un uso estremamente moderato di dialettalismi perlopiù coincidenti con l’italiano antico. Francese, latino e piemontese affiancano la lingua inglese nella sua produzione, a garantire la massima libertà espressiva. Nella prima stesura dei suoi lavori, Fenoglio usava prevalentemente l’inglese e quindi nella fase di italianizzazione generava formazioni lessicali, morfologiche e sintattiche assolutamente nuove. Ne sono un esempio gli aggettivi in *-esco* (*civettesco*, *pugnalesco*), in *-oso* (*annegoso*, *brividoso*), in *-ato* (*sepolcrato*, *parentato*), oppure parole come *non-joy*, *unrisparmiante*, *primevale*, o il participio presente con valore verbale, e ancora *a* + infinito (dall’inglese *to* + infinito), o la ripetizione degli aggettivi, che tendono addirittura a diventare epiteti.

Il *partigiano Johnny* venne pubblicato postumo come miscela di due diverse stesure: la prima stesura presentava un amalgama di italiano e inglese, mentre nella seconda i termini inglesi andavano gradualmente diminuendo. Secondo l’impostazione data da Dante Isella nel 1992 e poi rivista nel 2001 il romanzo unisce la prima e la seconda redazione in modo che il testo risulti più leggibile.

La traduzione era per l’autore piemontese una ricerca di stile, un esercizio utile a cambiare la propria lingua. Egli ricercava lo stile adatto al romanzo: sapeva bene che la differenza tra romanzo e novella non è semplicemente la mole, ma un ritmo narrativo diverso. Identificando il “romanzesco” con quelle narrazioni in cui l’intreccio ha il predominio sul personaggio e rappresenta il vero motore del racconto, Fenoglio riformulava un principio di Aristotele per il quale il carattere unitario del racconto non si basa su un singolo individuo poiché al singolo accadono molteplici cose. Questo suo lavoro di ricerca è evidente, infatti lui stesso aveva affermato: “la più facile delle mie pagine ‘esce’ spensierata da una decina di penosi rifacimenti”.

²⁹ P. V. Mengaldo, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Il Mulino, 1994, p.176.

Il mestiere di traduttore permette una notevole crescita in ambito letterario non soltanto a Beppe Fenoglio, ma anche a Cesare Pavese e a parte della cultura contemporanea, tanto da aprire uno spiraglio ad un periodo nuovo nella narrativa italiana.

Cesare Pavese si laureava in Lettere il 20 giugno 1930 con una tesi su Walt Whitman e, proprio a partire da quell'anno, il direttore della rivista *La Cultura*, Arrigo Cajumi gli chiedeva di tradurre il romanzo *Our Mr Wrenn* di Sinclair Lewis, autore "tanto rappresentativo dell'America da promettere un sicuro successo"³⁰: in questo modo inizia per Pavese il mestiere di traduttore (1930-1933).

Analizzando la poetica di questo scrittore non si può prescindere dall'ampia influenza che hanno avuto sull'evoluzione della sua ricerca artistica gli autori americani da lui tradotti tra il 1930 e il 1940, tra questi Walt Whitman, Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Herman Melville a William Faulkner. Nel recensire le opere di Lewis, Pavese metteva in rilievo quelli che ritiene essere i due suoi meriti più grandi: la provincializzazione dei personaggi e l'utilizzazione della nuova lingua americana (lo *slang*). In questo modo diveniva già evidente un programma – che farà proprio – di ricerca della provincia, contaminazione tra lingua parlata e scritta, rottura con la tradizione. Lo scrittore, inoltre, nel confronto fra Italia e America riconosceva a quest'ultima il primato di una letteratura universale, rintracciando il limite italiano, e soprattutto piemontese, nell'approfondimento dei caratteri regionali.

Se in Italia il carattere frammentario dei dialetti ostacolava la stabilizzazione di un linguaggio quotidiano comprensibile a tutti, nei romanzi americani lo *slang* rappresentava l'elemento collante dal punto di vista linguistico, in quanto "lingua volgare parlata da tutti, in contrasto con l'inglese colto e aulico insegnato nelle scuole"; i letterati italiani potevano dunque trovare in quelli americani un modello da seguire.

³⁰ C. Pavese, *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1956, p. 185.

Per Pavese “tradurre significa sperimentare un ‘già accaduto’, in modo simile a quanto accade per il mito, che resta la condizione fondamentale di una narrazione (e di un’esistenza) autentica: un ‘già accaduto’ che ha avuto origine fuori dal proprio spazio linguistico, e che in tale spazio il narratore deve ostinatamente mediare e ricostruire.”³¹

La prosa americana gli aprì sicuramente nuove problematiche, ma anche nuove soluzioni espressive e formali. L’influenza che questa ebbe su di lui verrà analizzata più specificamente nei capitoli successivi.

Come Pavese e Fenoglio, anche Elio Vittorini rintracciò negli autori americani – su cui plasmò il suo stile – uno strumento attraverso cui risvegliare l’Italia, una via di fuga dall’oppressione fascista. Ciò che aveva affascinato Vittorini era stata la capacità degli scrittori americani come Melville, Twain, Poe, Hemingway, a calarsi nel male del loro tempo e ad esorcizzarlo attraverso la letteratura. Negli anni Quaranta fu curatore di *Americana*³², un’antologia che raccoglie trentatré narratori americani dal primo Ottocento fino agli anni Trenta del Novecento. Gli autori scelti erano stati collocati in nove differenti periodizzazioni (*Le origini; I classici; Nascita della leggenda; La letteratura della borghesia; Leggenda e verismo; Il rivolgimento delle forme; Eccentrici; una parentesi; Storia contemporanea; La nuova leggenda*), e ciascuno era stato introdotto da una scheda riassuntiva della propria attività letteraria. Vittorini aveva cercato di dare un’idea concreta di quello che era l’America e lo fece anche attraverso una serie di foto di ambienti e volti, da lui selezionate.

Contribuì ad alcune delle traduzioni dei testi americani anche Cesare Pavese che così definiva l’antologia: “una storia letteraria vista da un poeta come storia della propria poetica”³³. E infatti in quegli autori americani sono facilmente

³¹ S.Colangelo, *Scoprire l’America traducendola*, 2009.

³² L’edizione integrale di *Americana* risale solo al 1968; era stata infatti pubblicata per la prima volta nel 1942 e con tutte le note dell’autore soppresse a causa della censura fascista.

³³ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, 25 maggio 1942.

rintracciabili i temi cari a Vittorini, come quello del viaggio o dell'infanzia, ma anche lo stile dialogico, largamente usato dallo scrittore siciliano.

Le traduzioni di Vittorini sono spesso poco aderenti al testo originale. Ciò si spiega non solo con la conoscenza un po' approssimativa che Vittorini aveva della lingua anglo-americana, ma soprattutto con l'intenzione di rendere quegli scrittori vivi e vicini al pubblico dei lettori italiani.

“La letteratura americana era – per gli intellettuali alla Vittorini – una letteratura che sapeva dare una risposta autentica ai problemi sociali; meno gravida di vecchie tradizioni e pesanti zavorre, sapeva essere più coraggiosa, più genuina e, in fondo, anche più onesta. [...] la letteratura americana fu enorme deposito di spunti e opportunità nuove. Fu il percorso da seguire per creare un panorama letterario e culturale fresco e di rinnovamento, all'interno del quale poter affrontare i problemi della propria epoca e dare sfogo agli interrogativi della propria arte. Per questi scrittori la letteratura americana rappresentò, citando Pavese, ‘il gigantesco teatro dove, con maggiore franchezza che altrove, veniva raccontato il dramma di tutti’”³⁴

³⁴ E. Zappalà, *La letteratura americana vista oltreoceano: Elio Vittorini*, su www.Sulromanzo.it, 2011.

2. Profilo biobibliografico di Cesare Pavese

2.1 La vita, le opere, l'ideologia

Cesare Pavese nacque il 9 settembre del 1908 a Santo Stefano Belbo, un paesino delle Langhe in provincia di Cuneo, da Consolina Mesturini ed Eugenio, cancelliere del tribunale di Torino. Nel paese natale egli frequentò la prima elementare, per spostarsi successivamente a Torino, dove il padre aveva un podere. La morte prematura del padre (1914) – unita ai problemi di sua sorella, che si era ammalata di tifo – incideranno profondamente sull'adolescenza di Pavese, al punto che alcuni hanno voluto vedere in questa vicenda una delle cause dei drammi che lo accompagneranno in vita³⁵. A Torino studia nell'Istituto Sociale dei Gesuiti e nel *Ginnasio moderno*, poi al Liceo *D'Azeglio*, dove apprenderà il latino e il greco grazie al professore Augusto Monti³⁶, antifascista, che lo inserisce nel contesto intellettuale dell'epoca. Nonostante sia inizialmente riluttante ad impegnarsi politicamente, Pavese è però attratto dai giovani che seguono Monti, tra cui Leone Ginzburg e Tullio Pinelli, autori di quel movimento definito da loro stessi di *Strabarriera*, in contrasto con quello di *Strapaese* (legato al fascismo) e con quello di *Stracittà* (apparentemente progressivo ma in realtà anch'esso nascosto dietro lo scudo fascista).

A partire dal 1926, Cesare frequenta per tre anni la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino, dedicandosi con passione allo studio delle letterature classiche e di quella inglese, che studiò con grande fervore, tanto da laurearsi nel 1930 con la tesi di laurea *Sull'interpretazione della poesia di Walt*

³⁵ V. Arnone scrive: "c'erano già tutti i motivi – familiari e affettivi – per far crescere precocemente il piccolo Cesare [...] per una preistoria umana e letteraria che avrebbe accompagnato e segnato la vita dello scrittore". (V. Arnone, *Pavese. Tra l'assurdo e l'assoluto*, cura di G. Penzo, Padova, Edizioni Messaggero Padova, 1998).

³⁶ A lui dedicherà *I mari del sud* (7-19 settembre – novembre 1930), la lirica che apre *Lavorare stanca* (1936).

Whitman. Proprio durante gli ultimi anni dell'Università, aveva conosciuto "la donna dalla voce rauca", che imprime, dentro di lui, improvvise trasformazioni: sembra emergere il suo lato umano e affettuoso. La donna in questione è Tina Pizzardo, che gli permette di rivivere l'incanto dell'infanzia e a cui dedica la lirica *Incontro*, contenuta nella raccolta *Lavorare stanca*:

"... L'ho incontrata una sera: una macchia più chiara/ sotto le stelle ambigue, nella foschia d'estate./ Era intorno il sentore di queste colline/ più profondo dell'ombra, e d'un tratto suonò/ come uscisse da queste colline, una voce più netta/ e aspra insieme, una voce di tempi perduti./ 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."³⁷

La Pizzardo era una donna fortemente impegnata politicamente, in particolare nella lotta antifascista: l'interesse per questa donna spinge lo scrittore ad accettare di far giungere al proprio domicilio lettere fortemente compromettenti dal punto di vista politico, e soprattutto a non fare il nome di lei quando il 15 maggio 1935 viene condannato per sospetto antifascismo a tre anni di confino da scontare a Brancaleone Calabro.

Tornato da questa esperienza, che per richiesta di grazia era durata poco meno di un anno, scopre di essere stato abbandonato da Tina, che ha sposato un altro uomo. L'amara delusione generata da tale situazione e la profonda crisi sfoceranno nel suo primo romanzo, *Il carcere*, scritto tra il 27 novembre e il 16 aprile 1939, ma pubblicato nel 1949. A questa fase risalgono anche i primi pensieri di quello che lui definisce *Zibaldone* e che sarà poi *Il mestiere di vivere*³⁸: dall'ottobre '35 al marzo '36 lo scrive a Brancaleone Calabro, dov'è confinato; tornato a Torino,

³⁷ *Incontro* (8-15 agosto 1932), in *Lavorare stanca*.

³⁸ Il primo pensiero de *Il mestiere di vivere* è del 6 ottobre 1935.

il diario diventa una sorta di “esame di coscienza”, con riflessioni su se stesso, giudizi e note di lettura³⁹.

Non riuscendo ad essere accolto come assistente all’Università, Pavese insegna in scuole serali e private, avendo ottenuto alcune supplenze fuori Torino, e si dedica alla traduzione della letteratura inglese e americana, attraverso cui riesce ad ottenere fama e notorietà. È proprio a questo periodo che risale infatti la sua traduzione dall’inglese de *Il nostro signor Wrenn* di Sinclair Lewis. La lettura delle opere di Lewis permette a Pavese di entrare a contatto con lo *slang* americano, che approfondisce anche grazie alla corrispondenza con un giovane italoamericano, conosciuto qualche anno prima a Torino. L’attività di traduttore diventerà un vero e proprio mestiere, infatti negli anni successivi svolgerà un intenso lavoro in questo campo traducendo, tra le altre, opere di Defoe, Dickens, Melville e Joyce⁴⁰.

Pochi mesi dopo la sua laurea, Pavese è costretto ad affrontare un altro terribile evento: la scomparsa della madre, avvenuta nel 1931. Lacerato profondamente e assalito dal rimorso di non aver saputo dimostrarle il suo affetto, lo scrittore si trasferisce nella casa della sorella Maria dove resterà per il resto della vita.

Nel 1933 Einaudi fonda la sua casa editrice e Pavese fa domanda per sostituire Leone Ginzburg alla direzione di una nuova rivista, nata dalla fusione de *La riforma sociale* e de *La Cultura*. Ginzburg infatti era stato arrestato insieme ad altri membri del movimento “Giustizia e Libertà” e così Pavese, essendo tra i meno compromessi politicamente, aveva preso a collaborare con l’Einaudi, divenendo direttore della nuova rivista per un anno. A questa fase,

³⁹ Franco Fortini, *Il disagio di vivere nelle note di un diario*, in *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Manifestolibri, Roma 1996.

⁴⁰ La traduzione del *Moby Dick* di Melville uscirà nel 1932, commissionata dall’editore torinese Carlo Frassinelli. *The Portrait of the Artist as a Young Man* di James Joyce, sarà tradotto nel 1933 e l’anno seguente Frassinelli pubblicherà la traduzione del *Dedalus* di Joyce.

particolarmente fortunata, risale anche la pubblicazione della raccolta *Lavorare stanca*, le cui liriche erano state lette e apprezzate da Elio Vittorini.

A proposito di questa, Pavese stesso afferma:

“La composizione dell’opera è durata tre anni. Tre anni di giovinezza e di scoperte durante i quali è normale che la mia idea della poesia e insieme le mie capacità intuitive si siano venute approfondendo. [...] Semplicemente ho dinanzi un’opera che m’interessa, non tanto perché composta da me, quanto perché, almeno un tempo, l’ho creduta ciò che di meglio si stesse scrivendo in Italia e, ora come ora, sono l’uomo meglio preparato a comprenderla.”⁴¹

La prima edizione di *Lavorare stanca* viene pubblicata all’inizio del 1936 a Firenze per l’edizione di *Solaria* a cura di Alberto Carocci e contiene le quarantacinque poesie scritte da Pavese a partire dal 1931.⁴² Diversi anni dopo, lo scrittore apportò varie modifiche, aggiungendo alcune poesie e togliendone sei delle precedenti, per un totale di settanta liriche, divise in sei sezioni, ciascuna con il titolo della poesia iniziale: è l’edizione del 1942 di Einaudi, che comprende le poesie scritte fino al 1940.

In questi anni Pavese continua a scrivere racconti, romanzi brevi e saggi (nel 1939 sta lavorando a *Paesi tuoi*), ma sembra anche avere una più matura coscienza politica, frequenta gli intellettuali antifascisti della zona, senza tuttavia partecipare né alla guerra (l’Italia entra in guerra nel 1940) né alla Resistenza (viene chiamato in guerra, ma viene dimesso perché malato di asma).

Negli anni ’40 frequenta assiduamente una giovane studentessa universitaria, Fernanda Pivano, precedentemente sua allieva al Liceo *D’Azeglio*, della quale si innamora. A lei, così affascinata dalla cultura del suo maestro,

⁴¹ Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, novembre 1934.

⁴² La lirica con cui si apre la raccolta, *I mari del sud*, è tuttavia del 1930.

Pavese dedicò diverse poesie⁴³; a lei – il 26 luglio 1940 – propose il matrimonio e, nonostante il rifiuto ricevuto, fu legato da grande amicizia. Contemporaneamente lo scrittore si dedica alla stesura de *La bella estate* (il primo titolo era stato *La tenda*), un romanzo in cui è tracciato il percorso di crescita di un'adolescente, Ginia, verso la maturità, e dunque il passaggio dalla curiosità suscitata da esplorazione e scoperta alle inevitabili delusione e sconfitta. Queste tematiche saranno le stesse che riaffioreranno nei due successivi romanzi *Il diavolo sulle colline* (1948) e *Tra donne sole* (1949): tutti e tre, riuniti sotto il titolo del primo, gli frutteranno il Premio Strega nel 1950.

Negli anni del dopoguerra il ruolo di Pavese nella Einaudi aumenta nettamente: viene riaperta la sede di Torino e Pavese riprende tutti i contatti – interrotti durante l'occupazione tedesca – con i collaboratori. Viene inoltre mandato a Roma per aprire una sede della Einaudi: è in questa fase – in cui prendono l'avvio nuove collane e iniziative – che lo scrittore, trovandosi isolato, riflette sugli orrori che la guerra comporta e raggiunge la certezza di essere diverso, di non sapere partecipare alla vita, di non riuscire ad essere attivo e presente, di non essere capace di avere ideali concreti per vivere. Queste tematiche saranno ricorrenti nei suoi romanzi, incarnate dai protagonisti, come ad esempio quello de *La casa in collina* (1949), Corrado.

Nel 1946 usciva *Feria d'agosto*, una raccolta di racconti divisa in tre sezioni (*il mare, la città e la vigna*), in cui lo scrittore si fa indagatore del mondo dell'infanzia, che è contenitore delle prime inconsapevoli esperienze, anticipazioni del mondo adulto.

Ancora nel dopoguerra, Pavese si era iscritto al Partito comunista, illudendosi di possedere la capacità di aderire a determinate scelte e di impegnarsi, che invece gli mancava. Il suo impegno continua ad essere letterario:

⁴³ Le liriche in questione sono *Mattino, Estate e Notturmo*, contenute nell'edizione di *Lavorare stanca* del 1942.

scrive articoli e saggi di ispirazione etico-civile, e si interessa di mitologia ed etnologia, elaborando la sua teoria sul mito. Questi studi si concretizzeranno nei *Dialoghi con Leucò*, ventisette brevi racconti, strutturati in forma dialogica⁴⁴, su cui lavora dal dicembre del 1945 al marzo 1947, anno della pubblicazione. Il mito è, per Pavese, quel sostrato culturale, comune a tutti e irrinunciabile, che viene strettamente legato a un uso particolare del linguaggio: è attraverso il linguaggio, infatti, che questi personaggi vengono costruiti, e il linguaggio è la manifestazione più intima e concreta della realtà. Il mito, attraverso cui Pavese penetra nell'anima popolare, diventa esperienza collettiva, in cui un popolo, al di là delle differenze sociali, può indistintamente riconoscersi; razionalizzato, esso diventa uno strumento conoscitivo, capace di interpretare la realtà.

Mentre si trova a Roma per lavoro, conosce la giovane attrice Constance Dowling, di cui si innamora perdutamente. Anche lei è lì per lavoro, insieme alla sorella Doris, ma Pavese è costretto a ripartire per Torino, con l'amarezza di aver perduto una grande occasione⁴⁵. Incuriosita e affascinata da questo scrittore ormai noto, Constance gli si avvicina mentre è a Torino per un periodo di riposo: dall'incontro con lei, avvenuto a Cervinia nel marzo del 1950, egli rimane totalmente colpito, "battito, tremore, infinito sospirare" è ciò che prova e che annota nel suo diario, il 9 marzo. Pavese si illude di nuovo, mentre Constance – che intanto aveva una relazione con l'attore Andrea Checchi – sa già che tornerà in America e, poco dopo, lo abbandonerà.

L'amore per l'attrice americana fa esplodere una serie di contraddizioni in lui: come nota Cesare Segre, ancora una volta il sentimento d'amore viene vissuto come una passione quasi adolescenziale e desiderio di matrimonio, cui segue la rassegnazione e poi la tragedia⁴⁶. Nella produzione pavesiana, infatti, è netta la

⁴⁴ Ogni racconto ha come interlocutori due personaggi della mitologia greca, che dialogano sull'amore, l'amicizia, il ricordo, la morte, il destino ed altri temi.

⁴⁵ "Ripensando alle sorelle D. so che ho perduto una grande occasione di fare sciocchezze. Ecco che Roma si colora nel ricordo." *Il mestiere di vivere*, 14 gennaio 1950.

⁴⁶ Cesare Segre, introduzione a *Il mestiere di vivere*, Einaudi, 2000, XXIII.

contrapposizione tra bambino e adulto, non soltanto come contrasto tra adolescenza e virilità, ma anche tra infantilità e maturità: “al giovane apparterebbe lo sforzo di comprendere la realtà, di conoscere il mondo esterno che invece l’adulto dovrebbe ormai dominare, tanto da poter guardare soprattutto alla ‘vita interiore’”⁴⁷.

A questo punto l’idea del suicidio comincia a concretizzarsi sempre di più, un suicidio che – lo ripete più volte – non dipende dalla donna, bensì da una sorta di condanna che sembra gravare su di lui:

“Non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, inermità, nulla.”⁴⁸

E ancora:

“Il gesto – il gesto – non dev’essere una vendetta. Dev’essere una calma e stanca rinuncia, una chiusa di conti, un fatto privato e ritmico. L’ultima battuta.”⁴⁹

Nonostante gli importanti successi che la sua carriera letteraria gli sta regalando, Pavese sta gradualmente smarrendosi, sprofondando nella solitudine e in un senso di vuoto. Nel 1948 *Il compagno* vinceva il premio Salento, nel 1949 *La bella estate* otteneva il premio Strega e, nel 1950, pubblicava *La Luna e i Falò*, il suo ultimo racconto, considerato il migliore.

Nell’agosto di quello stesso anno, Pavese inizia una sorta di ultimo viaggio in cui passa a salutare gli amici che per anni gli sono stati più vicini, e, il 27 agosto del 1950 si suicida in una camera dell’albergo *Roma* di Torino. Un’unica annotazione, sulla prima pagina dei *Dialoghi con Leucò*, che si trovava sul tavolino:

“Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi.”

⁴⁷ Ivi, XXIV.

⁴⁸ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, 25 marzo 1950.

⁴⁹ Ivi, 10 maggio 1950.

La morte di Cesare Pavese generò diverse reazioni nel mondo intellettuale: nonostante lo scrittore avesse parlato una vita intera di suicidio, furono in molti a rimanere senza parole. Probabilmente nessuno avrebbe immaginato che, dopo tanto parlare, sarebbe arrivato a compiere davvero quel “gesto”, la decisione di non scrivere più. A partire dai suoi parenti, cui giunse la notizia immediatamente e che cercarono invano di tenere nascosto il fatto, ma anche gli amici che lavoravano con lui all’Einaudi – era andato a salutarli il giorno prima, senza trovarli perché tutti in ferie – e lo stesso Pinelli, suo compagno di scuola e grande amico, che aveva ricevuto una lettera pochi giorni prima in cui Pavese annunciava velatamente che avrebbe voluto suicidarsi, o Italo Calvino, per il quale fu una perdita dolorosissima e che, a quella notizia, affermava “quando morì mi parve che non sarei stato più capace di scrivere”, tutti rimasero senza parole.

2.2 La critica

Cesare Pavese si dedica con particolare attenzione al proprio stile. Il suo diario è costellato di riflessioni sul proprio modo di scrivere; ciò che gli interessa è infatti rappresentare non tanto la realtà oggettiva delle cose, quanto quella che definisce “simbolica”, che si nasconde al di sotto della esteriorità. E il mito è strettamente legato al concetto di simbolo: il dissidio mito-storia di *Lavorare stanca* muta, nel corso della sua produzione, in quello campagna-città o infanzia-maturità, punti di lunghe riflessioni pavesiane. Non è un caso che i protagonisti delle sue opere siano incarnati spesso dalla figura dell’espatriato, che la vita ha allontanato dal mondo dell’infanzia e dal paese d’origine e dunque da quel periodo in cui “si impara a conoscere il mondo non – come parrebbe – con immediato e originario contatto alle cose, ma attraverso i segni delle cose: parole, vignette, racconti”⁵⁰ e si vedono “le cose per la prima volta”⁵¹. Tuttavia il ritorno è

⁵⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, 31 agosto 1942.

⁵¹ Vedi *Il mestiere di vivere*, nelle note del 22 agosto, 31 agosto e 26 settembre 1942.

sempre amaro, l'infanzia è irrecuperabile e la solitudine è tragico ed inevitabile destino:

“Era strano come tutto fosse cambiato eppure uguale. Nemmeno una vite era rimasta delle vecchie, nemmeno una bestia; adesso i prati erano stoppie e le stoppie filari, la gente era passata, cresciuta, morta”⁵²

La sua opera e la sua vita risultano coerentemente e saldamente legate l'una all'altra; c'è aderenza tra i pensieri che si leggono nel diario e quelli che lo scrittore attribuisce ai protagonisti dei suoi racconti e, per questo, come il diario, ogni suo romanzo può considerarsi autobiografico.

Geno Pampaloni, riflettendo sui rapporti di Pavese con la cultura del suo tempo, notava le differenze che lo scrittore piemontese aveva con i suoi contemporanei, non soltanto per quel che riguarda la sua attività di traduttore e dunque la scoperta della letteratura americana, ma anche e soprattutto per il suo *background* classico, greco e mediterraneo, che viene perfettamente sentito da Pavese come contemporaneo⁵³.

Trovando del legame più che con lo *Zibaldone* di Leopardi, con i quaderni intimi di Baudelaire, Sergio Solmi notava che l'interesse leopardiano alle cose della vita, la “curiosità erudita” che aveva sviluppato, fosse assente in Pavese, che è invece molto più attento alle proprie esperienze di scrittore. Questa sua attenzione è espressa esplicitamente nella nota del diario, del 28 febbraio 1944, in cui scrive: “Sono più le cose di cui non scriviamo che quelle di cui scriviamo. Come la massa degli uomini si muove nel circolo delle sue preoccupazioni e vive *sanamente* i più diversi problemi, così tu, sia pure malato di letteratura, non tratti altro per scritto che questioni letterarie e per tutto il resto ti muovi fra le tue preoccupazioni vivendole *sanamente* e coscienziosamente. Ecco come si può smetterla con la

⁵² C. Pavese, *La luna e i falò*, Newton Compton editori, 2010, p. 27.

⁵³ G. Pampaloni, *Comunità* (Milano), dicembre 1952.

stupida polemica contro i letterati e sostenere che anch'essi sono uomini. Per lo meno quanto gli analfabeti e quelli che non scrivono"⁵⁴.

Lo sfondo di ogni suo racconto è un paesaggio, il paesaggio piemontese, di cui Pavese scrive, anche quando sembra non definirlo come tale: le colline della campagna, il passare delle stagioni e dei mesi dell'anno, le credenze contadine, quel mito dell'origine e dell'infanzia, scandiscono l'inedere dei suoi racconti, che siano i racconti brevi di *Feria d'agosto* o i romanzi, come *La casa in collina* o *La luna e i falò*. In diversi incipit e riprese dei racconti di *Feria d'agosto*, queste caratteristiche si fanno evidenti: "il giorno che mi fermai ai piedi di un campo di granturco e ascoltai il fruscio dei lunghi steli secchi mossi nell'aria, ricordai qualcosa che da tempo avevo dimenticato. Dietro il campo, una terra in salita, c'era il cielo vuoto" (*Campo di granturco*); oppure "l'amico guardò la luna, e ci pensava. Mi pareva davvero di non averla mai vista così, ma insieme di averne in bocca il sapore, di salutare in lei qualcosa di antico, d'infantile, tanto che dissi: è una luna da vigna. Da piccolo credevo che i grappoli d'uva li faccia e li maturi la luna" (*Il tempo*); e anche "una piana in mezzo a colline, fatta di prati e alberi a quinte successive a attraversate da larghe radure, nella mattina di settembre, quando un po' di foschia le spicca da terra, t'interessa per l'evidente carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato" (*Del mito, del simbolo e d'altro*). In ogni caso il racconto va spesso a costruirsi sulla trama delle emozioni interiori, con il tono di una "confessione recitata a se stesso", come fa notare Nino Badano: "diremmo che sono i momenti del suo abbandono, dove lo scrittore ottiene con naturalezza effetti di una soavità quasi georgica"⁵⁵.

Questo paesaggio trova la sua realizzazione anche nella lingua che Pavese sceglie: l'uso di termini umili – tipico del suo scrivere – va ad indentificarsi con la ricerca pavesiana delle "immagini narrative, non contemplative, che sostituiscono

⁵⁴ S. Solmi, *Lo spettatore italiano* (Roma), marzo 1953.

⁵⁵ N. Badano, *Il popolo nuovo* (Torino), 19 maggio 1946.

all'oggetto un'evidenza espressiva; le immagini che creano la lingua"⁵⁶. Tutto questo consisterebbe nell'exasperazione espressiva di una lingua proveniente dal contesto del parlato-dialettale e del quotidiano, naturalezza che egli rintraccia – come già detto – nello *slang* americano, lingua naturalmente inventiva, perché proveniente dall'uso giornaliero. Il ricorrere di alcuni temi corrisponde al ripetersi di determinate immagini in maniera quasi ossessiva, che acquistano valore non soltanto dal punto di vista narrativo, ma più generalmente esistenziale; la parola-simbolo cristallizza il proprio significato, come avviene ad esempio a "tenda" ne *La bella estate*, che indica il tema della perdita di identità, il contrasto tra adolescenza e maturità, che è poi quello del romanzo intero. A proposito di questo, Mutterle scrive "il simbolo rientra in un contesto onirico, ma una volta ripetuto diventa il punto metonimico di minor resistenza e si presta a tutta una serie di identificazioni e cristallizzazioni. [...] Il percorso non va dal mito al logos, ma viceversa; e infatti la cristallizzazione costituisce un punto d'arrivo e una condizione irrinunciabile, non la base per una ri-fondazione del mondo"⁵⁷.

Altro aspetto caratteristico di quella "immagine arguta" paveseiana di cui parlava Mutterle è l'affermazione sentenziosa, che presenta un suo valore nel racconto, ma si carica di ulteriori significati se da esso viene svincolata: continuando con un esempio da *La bella estate*, in un dialogo tra le due protagoniste, Ginia e Amelia, si legge: "Verrà sicuro, le stagioni ci sono sempre, - ma le pareva inverosimile proprio adesso ch'era sola. - Sono una vecchia, ecco cos'è. Tutto il bello è finito". In questo caso la sentenziosità va a contrapporre e a legare ciò che cambia con la ciclicità delle stagioni.

Le enunciazioni sentenziose di Ginia, seppur apparentemente piatte – abbiamo visto – sono una constatazione di un assurdo dell'esistenza e dunque potenzialmente tragiche⁵⁸. Anche per questo Pavese utilizza l'ironia, creando

⁵⁶ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, 28 maggio 1940.

⁵⁷ A. M. Mutterle, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Einaudi, 1977.

⁵⁸ Ibid.

ambiguità tra scherzoso e serio, rintracciabile tanto nel comico, quanto nel tragico. Si cade, così, in un “comico-serio” che dietro il gioco di parole nasconde considerazioni sul mondo, molto meno scontate di quello che sembrano. È il gusto della contraddizione, tipico del comico pavese, come in questo dialogo tra Ginia e Amelia: “Amelia aveva sul tavolino un giornale e il pacchetto delle sigarette. Dunque qualcosa guadagnava. – È bello questo cappello ma ti fa vecchia, - disse Ginia guardandole gli occhi. – Lo sono, vecchia, - disse Amelia. – Non ti piace?”⁵⁹.

Confermando il suo rapporto con la tradizione, Pavese non rifiuta i vecchi stili, ma li attraversa, creando un particolare tipo di immagine, che lui definisce *witty*. Dall’inglese “spiritoso”, questo termine si riferisce – come afferma lui stesso – a un’immagine illuminatrice della narrazione: “L’Enrico IV è uno dei più raccontati e ricchi lavori di Sh. [...] Sh. Sapeva già benissimo usare il *wit* come botta e risposta, come richiamo fantasioso di dialogo. Qui al dialogo si sostituisce il *wit* descrittivo e narrativo”⁶⁰. Pavese, infatti, aveva rintracciato un antecedente di questo stile nella letteratura inglese e in particolare in Shakespeare, sottolineandone la capacità di fondere racconto e poesia, di costruire “la scena, l’intero *play* come interpretazione immaginista dello stato d’animo”⁶¹.

Dilatando e distorcendo il senso delle parole, queste vanno ad assumere una stratificazione di significati ed è così che si sfocia nel *wit*. Non si tratta di un incrocio casuale o un gioco di equivoci; spesso si cristallizzano due parole – generando due sequenze parallele – la cui ripetizione evidenzia le differenze: ripetendo parole in apparenza scontate, si nasconde in esse il messaggio che si vuole trasmettere e, in questo modo, per il lettore è un vedere per la seconda volta, dunque un ricordare.

⁵⁹ Il cappello, inoltre, qui si carica di un significato simbolico: ancora il contrasto adolescenza-maturità.

C. Pavese, *La bella estate*, Einaudi, 1998, p. 30.

⁶⁰ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, 7 ottobre 1943.

⁶¹ Ivi, 9 ottobre 1935.

Nel dialogo tra Berto e Michela (*Paesi tuoi*), premettendo la negazione a *dormo*, Berto cambia il segno della parola, e dunque ne inverte il significato: “lei ride sicura del colpo, e mi chiede: - | *Dove dormi stanotte?* | - Stanotte *non dormo*, | dico guardandola |”⁶². Il risultato è che la seconda battuta è continuamente sul punto di scomparire, poiché consiste nell’annullare una primitiva immagine di se stessa.⁶³

⁶² C. Pavese, *Paesi tuoi*, Einaudi, 2001, p. 13.

⁶³ Per un più compiuto discorso sulla lingua “witty” vedi A. M. Mutterle, *L’immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Einaudi, 1977.