



Enthymema XXVI 2020

Demitizzare Cesare Pavese.  
Studio su colpa e destino

Riccardo Gasperina Geroni

Università di Bologna

**Abstract** – Il saggio affronta il mito nell’opera narrativa di Cesare Pavese, secondo una prospettiva ermeneutica di stampo ricœuriano. Si prenderà in analisi alcuni passi tratti dalle sue opere in prosa, in cui il narratore autodiegetico, al culmine tragico della scena, introduce puntualmente il sentimento di colpa. La colpa, che spesso è stata collegata al pensiero di Pavese per motivi biografici, è qui riletta alla luce di una specifica teoria del mito. A tale rivalutazione, 1) si affronterà il problema della demitizzazione, centrale negli scritti teorici di Pavese; 2) si porterà in evidenza il rapporto che la colpa istituisce (anche in termini narratologici) con la concezione del tempo; 3) si mostrerà come la colpa non abbia solo ragioni biografiche, bensì nasca anche da una riflessione sul tempo, sul problema del male ed infine sul senso di ‘finitudine’ della vita umana.

**Parole chiave** – Cesare Pavese; antropologia; ermeneutica; sentimento di colpa; psicoanalisi.

**Abstract** – This essay investigates myth in Cesare Pavese’s narrative works from a Ricœurian perspective. It focuses on passages where the first-person narrator, at the tragic climax of the scene, introduces a sense of guilt. The importance of guilt to Pavese’s thought has often been given a biographical rationale, but this essay reexamines it in the light of a specific theory of myth. The steps in this reexamination are 1) tackling the problem of de-mythization, which is central to Pavese’s theoretical writings; 2) highlighting the link between guilt and a conception of time, including in narratological terms; and 3) showing how guilt does not arise from the author’s life but from his reflection on time, on the problem of evil, and on the finitude of human life.

**Keywords** – Cesare Pavese; Anthropology; Hermeneutics; Sense of guilt; Psychoanalysis.

Gasperina Geroni, Riccardo. “Demitizzare Cesare Pavese. Studio su colpa e destino”. *Enthymema*, n. XXVI, 2020, pp. 156-175.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13637>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Demitizzare Cesare Pavese. Studio su colpa e destino

Riccardo Gasperina Geroni  
Università di Bologna

## 1. L'aporetica del tempo

In una delle ultime prose di *Feria d'agosto*, *Mal di mestiere*, Cesare Pavese si descrive dinnanzi a un campo di grano, nel tentativo, divenuto presto «tentazione», di perdere la memoria e di farsi «quel campo, quel cielo, quel bosco» (168). Vista da un osservatore esterno, la scena mostrebbe due distinte «naturalità»: la coscienza e i sensi del narratore desiderosi, come «bocche» affamate, di «indiarsi» nell'altro da sé, e l'inevitabile limite costituito dal muro delle cose contro cui il soggetto capitola e da cui è respinto. Questa ricerca panica, che taluni considerano come la flebile eco di certo dannunzianesimo (Venturi 85), è qui condannata, giacché è «peccato» (*Mal di mestiere* 168) volere ciò che non si può esprimere a parole, così come è «male» abbandonarsi al selvaggio denudandosi dinnanzi alla natura che «non sopporta il nudo umano, e con tutti i suoi mezzi si sforza, come fa coi cadaveri, di riappropriarselo» (*Feria d'agosto*, *Nudismo* 172). La natura non tollera la presenza umana, dinnanzi alla quale l'uomo è impotente e ogni suo tentativo di «indiarsi» è destinato a fallire. Ma è il fallimento a ingenerare la colpa oppure la colpa ha una relazione più intima con l'uomo e di molto anteriore al principio di colpevolezza, qui presupposto?

Sentenzia Pavese: «ogni sforzo d'inturgidire il senso serbandosi coscienza, porta a questa disfatta» (*Mal di mestiere* 168). Non esiste, per quanto ne sappia, sintesi più efficace del suo pensiero. Qui convivono, nell'impossibilità, il turgore del senso e la pienezza dell'assoluto con il limite tutto umano e fisico della coscienza, sancito formalmente dalla forte cesura della virgola che separa l'irrazionalità dalla razionalità, coppia antinomica per eccellenza a cui fanno riferimento, in ultima battuta, tutte le opposizioni presenti nei suoi scritti e nelle sue opere: campagna *vs.* città, infanzia *vs.* età adulta, selvaggio *vs.* contadinesco, mito *vs.* logos ecc.

Alcuni anni dopo, nella primavera del 1950, l'autore pubblica sulla rivista «Cultura e Realtà» (n. 1, maggio-giugno), fondata in quello stesso anno, un saggio che non avrebbe potuto non attirare gli strali di Togliatti in persona che, dalle pagine di «Rinascita», seppur in forma anonima, accusava Pavese, e i suoi amici e colleghi redattori (Motta, Balbo e Rodano), di non essere più in linea con le direttive del partito, e di essere mossi non dalla volontà di «cambiare il mondo, ma di cambiare il marxismo» (338).<sup>1</sup> D'altronde, proprio nel saggio *Il mito*, Pavese aveva mostrato la propria lontananza dal materialismo storico, rileggendo la filosofia di

<sup>1</sup> L'accusa diviene presto censura preventiva; la rivista chiude nel 1951, dopo la pubblicazione del terzo numero per volere del PCI. Il rapporto di Pavese con il comunismo italiano è ambivalente. Di certo, egli ha ammiccato a quell'area politica con il suo romanzo meno riuscito, *Il compagno* (1947); tuttavia, la sua posizione ideologica rimane molto distante dagli intenti del marxismo, così come traspare dal faticoso rapporto nella gestione della «Collana Viola» con Ernesto De Martino, al quale la partecipazione all'iniziativa editoriale era costata l'accusa di irrazionalismo da parte di Franco Fortini (*Il diavolo sa travestirsi da primitivo*).

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

Giambattista Vico, e della sua *Scienza nuova*,<sup>2</sup> alla luce di una prospettiva che ne forza l'impianto storicistico originario e sposta l'attenzione, seppur in modo legittimo, e come sosterranno tanti altri interpreti del pensiero vichiano (Paci, Hillman), verso il lato più oscuro<sup>3</sup> e meno decifrabile del mondo delle origini. Il mito è riletto alla luce della psicoanalisi archetipica di Jung, d'intesa con le più recenti acquisizioni etnologiche, in particolare il prelogismo di Levy-Bruhl.<sup>4</sup> Mitico è, per Pavese, ciò che non può essere ricondotto a razionalità, senza che questa riduzione trasformi l'essenza stessa del mito. «Immagine», «idolo», «sussulto divinatorio davanti all'amorfo», «gorgo», «porta spalancata», «vertigine», «escavazione» (*Il mito. La letteratura americana* 318) sono tutti sinonimi che definiscono l'ambito di appartenenza del mito, quale condizione di pienezza e turgore dei sensi precedente alla caduta dell'uomo nella storia:

Abbandonarsi alla contemplazione all'escavazione di quel momento, significa uscire dal tempo, sfiorare un assoluto metafisico, entrare in una sfera di travaglio, di vagheggiamento di un germe che non perderà la sua immobilità se non per diventare altra cosa – poesia consapevole, pensiero dispiegato, azione responsabile – insomma *storia*.

Qui si svela il lato aporetico della posizione pavesiana: come è possibile per il poeta ricondurre nel tempo e nello spazio della storia ciò che non sta nel tempo e nello spazio?

Il problema della demitizzazione occupa molte riflessioni del Pavese maturo, il quale riconosce all'atto artistico il difficile compito di ridurre a chiarezza, pur preservandoli, i miti personali:

Fonte della poesia – scrive – è sempre un mistero, un'ispirazione, una commossa perplessità davanti a un irrazionale – terra incognita. Ma l'atto della poesia – se è lecito distinguere qui, separare la fiamma dalla materia divampante – è un'assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere. (*Poesia è libertà. La letteratura americana* 300)

È solo nel ricordo che la realtà mitica «si placa» (*Mal di mestiere. La letteratura americana* 288) in quanto il tempo che separa l'infanzia dall'età adulta annacqua e stempera l'assolutezza infantile in cui si è «il gorgo stesso» lasciando il passo alla storia, al mondo naturale del «ricordo-rinuncia», divenuto così il punto di mediazione, il salto ingenuo della fede tra il mito delle origini e il mondo adulto della storia: «Di qui – scrive sempre Pavese – nasce che il più sicuro vivaio di simboli sia quello dell'infanzia: sensazioni remote che si sono spogliate, macerandosi a lungo, di ogni materia, e hanno assunto nella memoria la trasparenza dello spirito».

L'assunzione del naturale a scapito dell'assolutezza mitica della primissima infanzia è resa possibile dalla funzione mediatrice della cultura che già negli scritti di *Feria d'agosto* è lo strumento che permette di violare «l'ingenuità della barbarie» (*Del mito, del simbolo e d'altro* 153) e conduce l'infante alla conoscenza non «con immediato e originario contatto alle cose, ma attraverso i segni di queste: parole, vignette, racconti». L'immagine e la parola squadrono le cose, le staccano dallo sfondo indistinto del reale conferendo loro dimensione, profondità e prospettiva. Divengono immagini-simbolo, segno del passaggio, ma soprattutto della permanenza. Come è evidente, e questa scelta ha una ricaduta immediata sul piano delle strutture narratologiche dei suoi romanzi, in cui proliferano i deittici di tempo e di spazio, Pavese

<sup>2</sup> Per una attenta disamina dei rapporti intertestuali tra le opere di Pavese e la *Scienza nuova* di Vico, vd. Jørgensen.

<sup>3</sup> Benedetto Croce, che ha dato nuova enfasi agli studi vichiani nel primo Novecento europeo, è anche colui che, per primo, ha sottolineato il carattere oscuro della *Scienza nuova*, e di certi nessi logici, il cui scioglimento tuttavia produrrebbe nel testo la perdita di «quella torbida ma possente efficacia» (Croce 40). Vd. Gasperina Geroni, *Mito e origine*.

<sup>4</sup> Eliade, Frobenius, Kerényi, Levy-Bruhl sono i nomi che la critica pavesiana ha identificato tra le letture predilette di Pavese. Si ricordi a margine che alcuni loro testi saranno poi pubblicati nella «Collana Viola».

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

attribuisce alla cultura verbo-visiva la funzione di indicare i profili del reale che scollano l'infante dall'indistinto e lo introducono nel consesso degli uomini e del linguaggio.<sup>5</sup>

Il mito – scrive il critico Gioanola – è la riscoperta nella memoria dei simboli dell'esistere e noi crediamo che gli strumenti d'indagine suggeriti dall'esistenzialismo siano non meno efficaci di quelli attinti all'etnologia e al freudismo per penetrare nell'intrico di una poetica tanto ricca di echi culturali, di deviazioni e complicazioni, quanto fortemente attestata sulla convinzione che ciò che conta sono i simboli essenziali della campagna-infanzia [...] [i quali], depresso ogni ingombro del primitivo-selvaggio, sono diventati rivelazione dell'autenticità esistenziale e si pongono come figure di luce sull'abisso del tutto-nulla dell'essere, sottili per l'essenzialità dei riferimenti storici e dense per il carico loro affidato di significare il senso di un inviolabile e originale destino. (83 e 92)

Tralasciando il problema dell'esistenzialismo heideggeriano che impronta la critica di Gioanola, freudismo e certa etnologia sono accomunati dall'idea che la dimensione mitico-irrazionale preesista alla coscienza del soggetto, nel cui linguaggio seppur copertamente essa acquista comunque statuto d'esistenza. Questi campi del sapere hanno difatti operato un decentramento del soggetto, collocando il senso del mondo nel passato, alle spalle o al di sotto dell'individuo – piuttosto che dinnanzi a lui, nel suo futuro (Iervolino 43). Siamo nel 1944, in pieno conflitto bellico sulle colline di Casale Monferrato, e Pavese in un appunto del *Mestiere* annota: «Cipresso e casa sul taglio della collina, scuri contro il cielo rosso, luogo di passione della tua terra. L'etnologia dissemina di sangue versato irrazionalmente e miticamente questi luoghi familiari» (273). Secondo la fenomenologia della religione, cui aderisce questa visione del mondo riscontrabile sempre negli appunti del *Mestiere*, il mito è *pre-narrativo*, *precede* la formazione del mito-racconto, che è invece l'elaborazione dell'esperienza *vissuta* del mito prima della sua stessa formulazione. L'azione rituale e il racconto mitico, che sotto questo profilo di analisi coincidono, sono dunque portatori di un'esperienza originaria in cui sovranaturale, naturale e umano non sono ancora scissi e di cui il mito-racconto è la ripetizione, l'imitazione gestuale. A questo proposito, seppur propendendo per la tesi opposta, il filosofo Paul Ricœur scrive che «imitazione gestuale, ripetizione verbale non sarebbero altro che frammentarie espressioni della partecipazione vissuta ad un Atto originale che costituirebbe l'esemplare comune del rito e del mito» (*Finitudine e colpa* 425). Difatti, per superare il problema posto da quella che Ernesto De Martino, proprio in relazione agli scritti di Pavese, definirà «esperienza zero»<sup>6</sup> (De Martino-Pavese 193-194), Ricœur avanza l'ipotesi che la pienezza indivisa precedente alla scissione non sia *data* e poi *perduta*, ma successivamente *pensata* e *prospettata*; e che, pertanto, «l'uomo primitivo [sia] già l'uomo della scissione» (*Finitudine e colpa* 426).

Pavese, al contrario, segue la via indicata prima da Vico, Frazer<sup>7</sup>, Lévy-Bruhl (riletti in chiave irrazionalista) e, infine, da Mircea Eliade, che nel *Trattato di storia delle religioni*, pubblicato nel 1949, sostiene che «bisogna abituarci a dissociare la nozione di mito da quella di parola, di favola, per accostarla alle nozioni di azione sacra, di gesto significativo» (343). D'altronde,

<sup>5</sup> Secondo questa prospettiva, il linguaggio è considerato secondario alla primaria identità di uomo e realtà.

<sup>6</sup> È De Martino il primo interprete a sottolineare, seppur in modo implicito, l'aporeticità del pensiero di Pavese. L'antropologo che è molto netto sulla questione sostiene che «l'esperienza zero non esiste, se non per chi opta per lo zero: ma anche questa opzione fa parte della storia, nasce per così dire nel vario condizionamento della famiglia umana» (De Martino-Pavese 194).

<sup>7</sup> Sul rapporto con Frazer v.d. Dei (383-393).

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

alcuni anni prima, Pavese stesso aveva abbozzato questa idea nella celebre prosa di *Feria d'agosto*, *Del mito, del simbolo e d'altro*,<sup>8</sup> in cui distingue il mito dal mito-racconto:

Devi guardarti dal confondere il mito con le redazioni poetiche che ne sono state fatte o se ne vanno facendo; esso precede, non è, l'espressione che gli si dà [...]. Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione. Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori del tempo. [...] Genuinamente mitico è un evento che come fuori del tempo così si compie fuori dello spazio. (150-151)

Il pensiero dell'autore non è sistematico, né sempre privo di contraddizioni, talvolta è scientemente involuto proprio per suggerire ciò che invano la parola si affatica a circoscrivere. Il suo percorso intellettuale mostra negli ultimi scritti una tendenza ad accentuare il lato razionale del fare poetico quale lucido "mestiere" di riduzione del mito a chiarezza, a «normale misura umana» (*Poesia è libertà* 302), a discapito di una visione più propriamente irrazionale, propria di *Feria d'agosto*, in cui il compito del poeta è trovare un «compromesso, un parziale tradimento dell'ingenuità, un tentativo di vedere, nel gorgo del mito che li [i poeti] afferra, il più nitidamente possibile ma soltanto fino al punto che la bella favola non si dissolva in naturalità» (155).

Nonostante questo sviluppo interno, che non sposta di fatto il problema, ma semmai lo amplia, la prospettiva di Pavese è aporetica, perché tenta di conciliare l'esperienza a-temporale e a-spaziale del mito con il tempo e lo spazio della ragione, per mezzo della parola poetica. La sua aporeticità è vieppiù resa manifesta dalle molteplici e talora contraddittorie posizioni critiche nei confronti della sua opera (Guglielmi 119), tra chi ha approfondito la linea irrazionale (Guiducci) e chi quella più attenta alla razionalizzazione del mito, entro le maglie della storia e dell'opera artistica (Cillo). Sulla demitizzazione si sono confrontati molti interpreti puntando spesso l'obiettivo sulla variegata e complessa galassia dei *Dialoghi con Leucò* (1947), dove le due polarità entrano in collisione senza tuttavia risolversi dialetticamente. Qui il mondo bestiale e primitivo del dionisiaco sopravvive<sup>9</sup> nonostante sembri costantemente superato e risolto dalla forza "normativa" del logos apollineo, proprio degli dei dell'Olimpo. È noto, d'altronde, l'*incipit* del primo dialoghetto in cui Issione, avvisato dalla Nube della nascita di una nuova legge cui è necessario ubbidire, risponde: «Quassù la legge non arriva, Nefele. Qui la legge è il nevaio, la bufera, la tenebra. E quando viene il giorno chiaro e tu ti accosti leggera alla rupe, è troppo bello per pensarci ancora» (9).

I *Dialoghi* si prestano bene alla comprensione del problema perché sono costruiti secondo una struttura dialogica (in senso bachtiniano), in cui la mancata dialettizzazione degli opposti conferisce al testo una rigidità inquieta che ha costretto alcuni interpreti a parlare di fallimento del tentativo pavese (Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese* 130). Insomma, come commenta il critico Muzzioli, dai *Dialoghi con Leucò* non è possibile estrarre una tesi dimostrativa risolta o nella dimensione razionalistico-ironica o in quella irrazionalistico-estetica (280). Gli dei esprimono la parola della nuova cultura che, imponendosi sul vecchio mondo, al pari dei simboli di mediazione dell'infanzia, chiarifica e dissipa le tenebre dei titani, ancora immersi nel momento "prelogico". Tuttavia, la stessa razionalità degli dei non è pura ma è conturbata dalla presenza raggelante della palude Boibeide che Pavese desume (probabilmente) dalla lettura dei

<sup>8</sup> Di questo parla lo studioso belga Van den Bossche quando definisce il contatto con la sfera autentica dell'essere «un'esperienza d'eteronomia»: «improvvisamente ed inaspettatamente, senza capacitarsi del come o del perché, si sfiorano immagini, figurazioni, simboli che contengono l'essenza della propria realtà» (276). A Van den Bossche si deve l'ultima e più coerente analisi delle forme entro il pensiero e la produzione poetica di Pavese.

<sup>9</sup> Questo è il principale punto di distanza tra la posizione di Pavese e quella di Mario Untersteiner, autore della *Fisiologia del mito* (1946), fonte di ispirazione per i *Dialoghi*. Vd. Bazzocchi (55) e Bernabò (78).

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

*Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* di Jung e Károly Kerényi (Bazzocchi 51-52), e che nel dialoghetto *Le muse* (160-166) diviene simbolo della mescolanza, della continuità della vita e della persistenza dell'origine. A testimonianza del tentativo di tenere insieme le due polarità, nel capitolo finale, *Gli dei* (169-171), Pavese mostra la distanza dell'uomo moderno, solo e alienato (Premuda 248), come tanti personaggi dei suoi romanzi, da quella realtà originaria, che pure sopravvive ed è espressa dalla palude, a cui è necessario tornare, riscoprendo quel «nucleo primitivo imm modificabile, immortale e senza tempo, fango fluido che ci portiamo dentro e ci gorgoglia nell'anima, sottofondo divino-bestiale pronto a schizzare, pronto all'eruzione» (Gliucci 71).

## 2. Colpa e destino

È Paul Ricœur a ricordare nella sua imponente trilogia dedicata a *Tempo e racconto* che «il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale» (vol. 1 91). Solo nella parola il tempo umano è comprensibile e trasmissibile. L'ermeneutica ricœuriana giunge a questo esito attraverso un lungo percorso teorico che prende le mosse dalle analisi della tragedia contenute nella *Poetica* di Aristotele e dalla concezione del tempo di Agostino, così come presentata nell'undicesimo volume delle *Confessioni*. Secondo la prospettiva aristotelica, su cui Ricœur esercita una certa violenza cosciente, la narrazione consiste nell'arte di costruire intrighi coerenti (*mythos*) che *configurano* nel testo l'esperienza temporale della vita pratica secondo le forme della verisimiglianza. La narrazione è, in altre parole, la via maestra della rappresentazione dell'esperienza temporale che, in virtù della coerenza dell'intrigo, è resa comprensibile e trasmissibile a un lettore. La narrazione permette così di portare in scena diverse azioni discordi che hanno tuttavia al proprio interno una coesione teleologica, tesa cioè verso quella che Ricœur chiama «*sintesi dell'eterogeneo*» (8).

Secondo questa logica, il mito è un principio di ordine, una struttura formale che conferisce coerenza e coesione ai molteplici elementi della trama; in particolare, l'analisi di Aristotele si concentra sul poema tragico, genere per eccellenza della costruzione del tempo, strutturato secondo i metri del linguaggio prosodico, che ne scandiscono il ritmo, il quale – come è risaputo – ha esercitato una notevole influenza sui romanzi di Pavese<sup>10</sup> (Bàrberi Squarotti). La tragedia, sottolinea Iervolino, «radicalizza l'opposizione tra narratività e temporalità» (166), ovvero essa fonda il proprio statuto di genere sul problema del mutamento, della trasformazione dell'eroe da uno stato di felicità iniziale a uno di infelicità finale: «è proprio questo mutamento – conclude Ricœur – che richiede tempo e regola l'ampiezza dell'opera. L'arte di comporre consiste nel far risultare concordante questa discordanza: “un fatto in conseguenza (*dià*) di un altro” prevale sul caso di “un fatto dopo (*metà*) l'altro”» (76).

Il dramma che la tragedia pone dinnanzi agli occhi dei suoi spettatori è, innanzitutto, un dramma temporale legato alla coscienza del tempo e del mutamento. Pavese è molto chiaro nel suo diario. Per un narratore, la lezione principale è «costruire», così come è necessario «costruire nella vita» (*Mestiere di vivere* 34). È un gusto umano – parafrasò l'appunto del 12 aprile 1941 – organizzare degli «eventi a scadenza» (222), dei punti fissi che diano coerenza e dignità alla nostra storia, alla nostra «identità narrativa» (Ricœur, *Sé come un altro* 231-262); e che, come in una storia che si rispetti, circoscrivano un inizio e una fine,

<sup>10</sup> Pare superfluo, ma doveroso ribadire l'influenza che ha avuto sulla poetica pavesiana l'apporto della *Nascita della tragedia* di Nietzsche letta nel 1940. Giorgio Bàrberi Squarotti sottolinea, in particolare, la saldatura della concezione tragica di Nietzsche a quella mitologica di Kerényi.

## Demitizzare Cesare Pavese Riccardo Gasperina Geroni

quasi sempre come un'acme sentimentale, una lieta o lusingata crisi di consapevolezza di sé. E che cos'è ciò se non la premessa del narrare? L'arte narrativa appaga appunto questo gusto profondo. Il piacere del narrare e dell'ascoltare è vedere disporsi i fatti secondo questo grafico. [...] Questa costruzione dà in sostanza un significato al *tempo*. E il narrare è insomma soltanto un mitologizzarlo, uno sfuggirgli. (*Mestiere di vivere* 222)

La narrazione è lo strumento che dà senso e significato al tempo della vita, ma è anche il luogo in cui si consuma la sua mitologizzazione, la sua trasformazione in parola.

A questi appunti, seppur scritti al di qua di *Feria d'agosto*, l'autore resterà in sostanza sempre fedele. Ne è prova una *Intervista alla radio* del giugno 1950 in cui ricorda il proprio amore per i greci Platone ed Erodoto, in virtù della loro scrittura, attenta non tanto alla psicologia del personaggio, quanto al «ritmo degli eventi o alla costruzione intellettualistico-simbolica della scena» (*La letteratura americana* 267). Persino nella sua opera più riuscita ed elaborata artisticamente, *La luna e i falò* (1950), Pavese non abbandona il suo stile «centripet[o]» (*Mestiere di vivere* 151), anzi i diversi e spesso conclusi blocchi narrativi sono resi coerenti e organici per mezzo di uno stile allusivo che rimanda a un evento accaduto durante la guerra civile, a cui Anguilla non partecipa, ma del quale Nuto è a conoscenza. Sfruttando appieno le risorse stilistiche permesse dalla lacuna testuale (Gardini), Pavese costruisce una composita struttura narrativa che è assicurata dallo «spessore del tempo» (Gioanola, *Cesare Pavese: La realtà, l'altrove, il silenzio* 41). Alla temporalità del «racconto primo» (Genette 97), incentrato sul *nótos* di Anguilla nelle Langhe, si alternano in virtù di un sapiente uso delle tecniche di analepsi e prolessi il tempo dell'infanzia (che si rispecchia nella figura del giovane Cinto), il viaggio in America e, infine, il tempo della narrazione.

Il romanzo – commenta lo storico della lingua Gian Luigi Beccaria – scorre tra memoria e contemporaneità; ricordo del passato ed enunciazione del presente sono inestricabilmente connessi, le due polarità coordinate, mutamento e durata compenetrati e sapientemente espressi anche in evidenze stilistiche: per esempio, nella distribuzione dei tempi verbali e nei rapidi trapassi dall'uno all'altro, nell'alternanza di momenti commentativi e narrativi, che assicurano l'evidenza e la circolazione “drammatica” del libro. (XI)

L'effetto violento, che Aristotele chiama «*pathos*» e che Pavese definisce «acme» (*Mestiere di vivere* 222), è ottenuto nella vicenda di Anguilla proprio seguendo le tracce della guerra civile, i cui morti sono puntualmente restituiti al mondo della vita dalle viscere della terra. Tra le tante, è la tragica sorte di Santina a catturare la morbosa curiosità del protagonista e a suscitare in Nuto una caparbia reticenza, funzionale in realtà alla tenuta dell'intero romanzo. Solo nel finale del libro il lettore scoprirà che Santina, la giovane figlia di “sor Matteo”, è stata uccisa dai partigiani, perché si pensava facesse la spia ai tedeschi, e infine bruciata. È interessante vedere come il testo alluda al mistero, e lo riveli, solo in conclusione, durante una lunga passeggiata di ascesa verso Gaminella. «Poi un giorno è sparita» (58), «ho capito che le figlie del sor Matteo non erano poi le più belle – forse Santina, ma non l'ho veduta grande» (93), «E Santina, chi sa com'è morta Santina...» (133), «Tanto vale che te lo dica, – fece Nuto d'improvviso senza levare gli occhi, – io so come l'hanno ammazzata. C'ero anch'io» (134): sono alcuni tra i tanti rimandi allusivi che tengono insieme il dettato narrativo e orientano il lettore verso l'acme tragico della vicenda di Santina, e dell'intera storia che subito è conclusa. Nell'ultima pagina, Nuto descrive l'uccisione della ragazza, guidata da «un oscuro abbandono al gorgo della guerra» (Calvino, *Pavese e i sacrifici umani* 1233), il cui falò rilegge in chiave drammatica e mortifera la prosperità di solito sancita e pregata per mezzo dei sacrifici umani e delle feste del fuoco.

Già dalle pagine dell'«Avanti!» (era il 6 agosto del “fatidico” anno), Piero Bargis, uno dei primi commentatori dell'opera, non si era fatto sfuggire come Pavese fosse oramai al «limite di una tecnica consumatissima» (Pavese, *La luna e i falò* 160) che aveva già sperimentato nel

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

primo dei suoi libri, *Paesi tuoi* (1941). È in questo romanzo che, in effetti, si rivela con chiarezza, forse in virtù della sua natura ancora *naïve* e sperimentale, l'ossatura dell'intrigo che conferisce al testo quel carattere di favola intellettualistica che il suo stesso creatore gli riconosceva (*Me-stiere di vivere* 165).

Sotto le parvenze naturalistiche della campagna langarola in cui il cittadino Berto si immerge, insieme al villano Talino, pulsa un ritmo sotterraneo che Pavese non tarda a definire «simbolo immaginoso» (165), «realtà segreta che affiora» e che richiama alla memoria il canto XXIII del *Paradiso* dantesco, in cui la luce descritta da Dante «dice» la realtà del luogo e anche la sua «realtà segreta di “foce di tutte le cose create” (fulmine, sole, uccelli, luna, canto, fiori, pietre preziose)». A tal fine concorre – come ha rilevato lo studioso Mutterle – uno stile involuto, connotato in senso espressionistico tra l'idiomatico, il gergale e la parlata dialettale: «L'operazione linguistica diventa stilizzazione nel modo più totale, ossia scoperta e applicazione coerente di leggi che regolano la vita interiore, fiducia totale nel farsi della parola e della sua logica interna» (19). Anche qui, seppur in modo più rudimentale e scoperto rispetto alla *Luna e i falò*, il testo è costruito con un ritmo crescente che esplode poco prima del finale nella tragica uccisione di Gisella, alla cui morte avevano alluso numerosi elementi testuali:

– Talino, – fa Ernesto, – non attaccarti alle donne. *Forse Gisella cedeva; forse in tre potevamo ancora fermarlo; queste cose si pensano dopo.* Talino aveva fatto due occhi da bestia e, dando indietro un salto, le aveva piantato il tridente nel collo. Sento un grosso respiro di tutti; Miliota dal cortile che grida “Aspettatemi”; e poi Gisella lascia andare il secchio che m'inonda le scarpe. Credevo fosse il sangue e faccio un salto e anche Talino fa un salto, e sentiamo Gisella che gorgoglia: – Madonna! – e tossisce e le cade il tridente dal collo (92; corsivi miei)

Il protagonista porta qui a conclusione la propria indagine, divenendo testimone della furia selvaggia di Talino che svela la propria condotta violenta, così come l'indagine precedente aveva portato Anguilla a conoscere, per conto di Nuto, l'omicidio di Santa. In questo caso, unico in tutto il racconto,<sup>11</sup> l'io narrante interviene frammentando la mimesi della narrazione e sovrapponendo il presente storico all'imperfetto parlato, che ha qui il valore di condizionale passato. Lo stratagemma ha innanzitutto l'effetto pratico di far presagire e, insieme, ritardare il destino della giovane donna, creando un effetto di *suspense*; ma la sua specificità non si esaurisce nella funzione tecnica. “Se in quell'istante Gisella avesse ceduto, se fossimo intervenuti per fermarlo” sono tutte ipotesi, divenute ora irreali, e che proprio per questo condannano il presente del narratore a rammemorare il tragico passato. Da una narrazione tutta protesa verso l'acme, il lettore si ritrova immischiato in una narrazione tutta rivolta ora verso il passato, verso il punto di non ritorno da cui è sgorgato il sangue della vittima. La critica è concorde nel ritenere che questa scena sia decisiva. Ma la sua efficacia è da ricondurre, soprattutto, a questa particolare costruzione che ritornerà in altre opere e che porta alla luce, proprio nel momento di maggiore drammaticità dell'intrigo, il sentimento di colpa – che a una prima lettura sembra mettere in luce la colpevolezza di Berto (che è stato incapace di intervenire).

Nel cartone narrativo finale della *Bella estate*, *Tra donne sole*, la vicenda di Rosetta, giovane borghese benestante, riecheggia la sorte di Gisella. Della specularità dei due romanzi si era già accorto Italo Calvino che in una lettera a Pavese considerava *Tra donne sole* e *Paesi tuoi* «la stessa cosa» (*Tra donne sole* 221):

Le dissi che *la colpa era sua* [di Momina]; che, se anche Rosetta non si ammazzava, *la colpa era sua*. Le dissi non so che cosa. [...] Per tutto quel giorno, in compagnia dei due vecchi che urlavano, telefonammo e aspettammo e corremmo alla porta. *A me pareva di esser stata sorda e cieca, mi*

<sup>11</sup> Su questo punto si veda anche Baldi.

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

*tornavano in mente le parole, le smorfie, gli sguardi di Rosetta, e sapevo di averlo saputo, sempre saputo, e non averci fatto caso. «Magari è scappata come te con Becuccio» e rivedevo le smorfie, le parole, gli sguardi. [...] Era morta. In una camera d'affitto di via Napione. Venne Mariella al telefono. Mi disse con voce rotta che non c'erano dubbi. (155-156; corsivi miei)*

Pur con alcuni distinguo formali, il narratore prende qui coscienza di una paradossale responsabilità dinnanzi a quanto sembra essere ineluttabile e, di fatto, poco dopo confermato. In particolare, l'attenzione di Clelia è rivolta a quanto avrebbe potuto fare in passato per aiutare l'amica, ma non ne è stata in grado. Questi personaggi cercano di fornire una razionalizzazione, una spiegazione causale degli eventi, ma non fanno altro che accusare sé stessi della propria impotenza ad agire. Si ricordino le parole del protagonista del *Diavolo sulle colline* che tentava di salvare l'amico più giovane, Oreste, dal superare i limiti e pagare il prezzo del proprio "vizio":

- Caro mio, – dissi a Oreste. – Non c'è bisogno di portarla al pantano. Quest'è già nera più di noi. – Dici che prende il sole così? – balbettò. – Ti ha invitato a venirci anche te? – Sorrisi, e di nuovo mi dispiacque. Oreste non staccava gli occhi dagli accappatoi. – Felici le formiche e i calabroni, – dissi. – Scendiamo. Di chi la colpa, quel mattino? Di me che scherzavo? Oggi ancora pensandoci do la colpa al Greppo, alla luna, ai discorsi di Poli. Avrei dovuto dire a Oreste: – Andiamo a casa –. O parlame con Pieretto. Forse Pieretto avrebbe ancora potuto salvarlo. Ma Pieretto che capisce tutto, in quei giorni non si accorse di nulla. [...] Quando pensai di dire a Oreste: «Ma non ti aspetta Giacinta?», capii ch'era tardi. (91)

Centri del romanzo e chiavi di accesso privilegiate al mondo narrativo pavesiano, questi brani sono i punti di raccordo e di configurazione dell'intera struttura romanzesca. Qui infatti la storia assume un corso differente, si scioglie la tensione e il protagonista, sempre un narratore autodiegetico, svela la propria identità e la propria concezione del tempo. Passato e presente non si alternano più, ma convergono fino a fondersi, e la linearità cronologica è così capovolta, «trattenuta nella sua progressione da una forza gravitazionale» (Muñiz Muñiz, *Poetiche della temporalità* 186) che è posta al di qua del tempo presente e che si trasforma in destino (non in caso), in virtù proprio della funzione dell'evento tragico che porta a compimento quanto qua e là preannunciato nel corso della narrazione precedente. Su questo punto, Ricœur è molto chiaro: «la sintesi concordante-discordante fa sì che la contingenza dell'evento contribuisca alla necessità in qualche modo retroattiva della storia di una vita, sulla quale si modula l'identità del personaggio. Il caso è, così, tramutato in destino. E l'identità del personaggio [...] non si lascia comprendere altrimenti che all'insegna di tale dialettica» (*Sé come un altro* 239).

È lo stesso Pavese, d'altronde, a ricordare, in modo apparentemente contraddittorio, nel gennaio del 1948 che «non è che accadano a ciascuno cose secondo un destino, ma le cose accadute ciascuno le interpreta, se ne ha la forza, disponendole secondo un senso – vale a dire, un destino» (*Mestiere di vivere* 313). La causalità diventa qui destino attraverso il modo in cui l'uomo rilegge la propria autobiografia, gli eventi della propria storia. Il destino è però in Pavese anche ciò a cui siamo condannati da sempre e con cui, in ultima istanza, la nostra stessa volontà dovrebbe coincidere. Questo sdoppiamento riflette la natura bifronte dei suoi romanzi divisi tra l'istanza del narratore/spettatore dell'evento tragico e i personaggi di quello stesso evento che non si oppongono al proprio destino. Mentre i personaggi non hanno una propria autonomia, ma sono vivi solo in funzione dell'avverarsi della propria sorte, il protagonista desidererebbe imporre la propria volontà per mutare il corso degli eventi, ma lo può fare solo nella dimensione del passato, e quindi nell'irrealtà, giacché è già decretata l'inesorabile tragedia del destino che ciascun uomo si cuce addosso, senza responsabilità, sin dall'infanzia (*Mestiere di vivere* 78-79). La colpa non è, nella visione di Pavese, una malattia, come ci vorrebbe suggerire la psicoanalisi (*Mestiere di vivere* 314).

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

Nella *Luna e i falò* la colpa non affiora nel testo, se non in via mediata. Il carattere indiretto della vicenda della Resistenza a cui Anguilla non partecipa, e di cui ricostruisce alcuni tasselli solo *ex post* attraverso la voce di Nuto, sposta la colpa dal piano del narratore a quello di Santa, il cui nome è ovviamente antifrastico e denuncia la sua natura di spia colpevole, e insieme di vittima in cui si leggono i segni «di un destino rigorosamente svolto» (Jesi, *Il tempo della festa* 137). Mentre nella *Luna e i falò* la colpa prende le fattezze di una giovane donna a cui prima si spara con indifferenza e alla quale poi si usa l'accortezza di bruciare il cadavere per evitarne lo scempio, in tutte le altre opere finora citate la colpa non si ricava in modo indiretto, ma è esplicitata dalle parole del narratore che si pone così sullo stesso piano ontologico dei personaggi. La stessa forza che li ha trascesi e colpiti, li rende partecipe di una colpa di cui tuttavia si fatica a scorgere la responsabilità.<sup>12</sup> Chi potrebbe portare dinnanzi a un tribunale morale Berto per non essere stato in grado di fermare la furia di Talino? O Clelia per non aver impedito il suicidio di Rosetta? Qui la colpa non coincide con la colpevolezza nel senso giuridico odierno, quanto rimanda a una concezione arcaica della colpa, quale impurità, che sgorga dalla «finitudine» della condizione umana a contatto con la natura inalienabile del male: «L'uomo – scrive Ricœur in *Finitudine e colpa* – è dunque vittima di un'aggressione trascendente, la caduta non è caduta dell'uomo, ma l'essere che in certo modo manda su di lui una caduta» (481). Alla minaccia del non senso, l'uomo elabora la domanda «*unde malum?*», in risposta della quale avverte il peso della propria impurità originaria. Lo chiarisce il personaggio di Corrado nella *Casa in collina* (1948), da cui traspare che la colpa non è frutto della propria inazione, ma si rivela per quello che è, nella sua natura di colpa ontologica:

Oggi ancora mi chiedo perché quei tedeschi non mi aspettarono alla villa mandando qualcuno a cercarmi a Torino. Devo a questo se sono ancora libero, se sono quassù. Perché la salvezza sia toccata a me e non a Gallo, non a Tono, non a Cate, non so. Forse perché devo soffrire dell'altro? Perché sono il più inutile e non merito nulla, nemmeno un castigo? (101)

Lo stesso Bachtin de *L'autore e l'eroe* riflette sulla natura problematica dell'eroe tragico e della sua relazione con l'autore. Per Bachtin, l'eroe classico nel momento in cui è dato sulla pagina è già perduto: «tutto ciò che l'eroe compie è artisticamente motivato non dalla sua libera volontà morale, ma dalla sua esistenza determinata: egli agisce così perché egli è *così*» (159). È il destino dell'eroe quello di vivere nella forma del passato, dove non ci possono essere novità o rivelazioni di sorta. È destino di Talino quello di uccidere Gisella, di Rosetta di suicidarsi, di Oreste di perdersi, di Santina di essere uccisa e bruciata, come è destino anche del narratore/spettatore quello di essere schiacciato dal peso del tempo e del proprio passato. In questo contesto «dogmatico», in cui la «posizione etico-conoscitiva» non è messa in discussione, cioè non è dialogizzata, la colpa trova posto solo nella dimensione ontologica e non nella «libera coscienza morale dell'eroe» (160). Si chiede sempre Bachtin:

Nella domanda: «chi sono io?» risuona la domanda: «chi sono i miei genitori? Qual è la mia stirpe?». Io posso essere soltanto quello che già sostanzialmente sono; il mio sostanziale già-essere non posso respingerlo, perché esso non è mio, ma della madre, del padre, della stirpe, del popolo, dell'umanità. (161)

<sup>12</sup> L'unica responsabilità reale sarebbe da attribuire all'autore che condiziona e manipola, proprio come un dio, la sorte dei personaggi. Scrive Yi-Ping Ong a proposito della narrativa realista e della relazione che intercorre tra autore ed eroe: «The moment any fate, law, destiny, permanence, or transcendent totality appears to intervene from beyond the immanence of the life to establish its meaning, the reader is jolted back to an awareness of the artifice of the author and hence of her relation to the character as that of a beholder before a work of art» (22).

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

Il problema della colpa nell'opera di Pavese è stato spesso ricondotto a un fatto di natura biografica. Anche di recente i Wu Ming, in commento alla *Luna e i falò*, hanno parlato del senso di colpa per non aver prima partecipato alla guerra fascista e poi alla Resistenza (XIV). Altri hanno aggiunto l'impotenza sessuale il cui senso di colpa sarebbe deducibile da alcune pagine del *Mestiere di vivere*,<sup>13</sup> in cui tuttavia, e questo fatto è davvero singolare, manca una analisi teorica del problema della colpa,<sup>14</sup> vero e proprio rimosso della sua speculazione. È Sanguineti che lo fa anche notare, sottolineando come lo impressionasse il bisogno costante di Pavese di «confessarsi a se stesso», e che questo fosse riconducibile a una «problematica cattolica occulta» (*Era cattolico senza saperlo*).

Per utilizzare una terminologia tratta dalla cultura visuale, la comparsa sulla pagina della colpa ricorda un «momento fecondo» (Cometa 90), un blocco immagine, in cui proprio il rimorso fa cortocircuitare il presente portato in scena con il passato che grava sull'azione futura. È il filosofo francese Henry Maldiney a riflettere sulla relazione sussistente tra la follia e la presenza; in particolare, egli identifica il rimorso come elemento strutturale di alcune forme di psicosi. Il riferimento mi interessa non perché io voglia diagnosticare – come in realtà è stato fatto (Fernandez) – una forma di melanconia nell'animo del creatore, quanto perché l'accostamento è funzionale a spiegare il modo in cui Pavese narra il tempo. Nei suoi romanzi, difatti, il tempo è – per utilizzare un lessico caro alla fenomenologia di Husserl – stilisticamente orientato verso la protenzione in virtù della tramatura allusiva su cui mi sono già soffermato, ma nel complesso esso è riassunto nella ritenzione a causa della quale il presente è sempre lo specchio dell'identità immobile del passato. La colpa è il momento in cui il passato si impone e chiude la dimensione e-veniente del presente in un *già-stato*:<sup>15</sup>

La colpa – scrive Maldiney – occupa da sempre il suo [del melanconico] presente estensivo, in cui nulla più accade perché tutto è già comunque *passato*. La sua è disperazione per un passato il cui “così è stato” perdura in una perdita irrecuperabile e determina per sempre ogni sentimento come (ri)sentimento. Nell'atto che egli denuncia, il tema, la struttura, il senso, il *pathos* coincidono oggettivamente nell'orizzonte immutabile di un *possibile realizzato*, il cui divenire-passato non è più e-veniente entro un presente ogni volta nuovo e a-venire. (62)

<sup>13</sup> Si veda, ad esempio, la nota del 23 dicembre 1937 (67).

<sup>14</sup> Nel *Mestiere di vivere*, i pochi riferimenti alla colpa legano il problema della sofferenza alla responsabilità dell'esistenza umana, e sono sintetizzati nella massima: «soffrire è sempre colpa nostra» (119). Altri brevi cenni alla colpa si possono trovare alle seguenti pagine: 36, 49, 128, 201, 399.

<sup>15</sup> Come tutti i nodi essenziali del pensiero pavesiano, anche la colpa non è priva di una contropartita. Se la colpa è la chiusura del futuro nella dimensione del passato, come non richiamare alla memoria le parole del *Mestiere* in cui Pavese, influenzato dalla lettura di *Situazione e libertà nell'esistenza* (1942) di Cesare Luporini, rimodella il concetto di libertà sulle note dell'esistenzialismo di marca sartriana? L'estasi è ciò che risospinge l'uomo fuori del tempo, nell'eternità e nella pienezza dell'essere. Gardini ha parlato, a questo proposito, di una «poetica e [di] una teoria della felicità» (*Dialoghi con Leucò XI*) a cui è necessario – aggiungo io – associare come *pendant* una poetica e una teoria della colpa. È lo stesso Pavese a ricordare come passato e presente siano in contrapposizione perenne: «Selvaggio è il superato della coscienza. Fin che crediamo nella superstizione non siamo superstiziosi. Essa è perciò essenzialmente retrospettiva – regno della memoria – acconcia a diventare | poesia. Come il male, che è sempre del passato-rimorso. Mentre l'attività, che è il regno del presente, è il bene» (*Mestiere di vivere* 289). La superstizione è propria di chi guarda e osserva storicamente il mondo, da una prospettiva quindi non più propriamente “superstiziosa”. Qui Pavese sta riflettendo su un nucleo centrale del suo pensiero: il rimpianto per ciò che è superato, e quindi non più vivibile secondo la pienezza dell'originario.

### 3. Contro Jesi

Lo psicologo statunitense Dan McAdams, integrando un'idea tratta dall'ermeneutica di Ricœur, chiarisce la necessità umana di costruire «le nostre storie come narrazioni in corso del sé» (251). Fissare degli eventi e costruire intrighi corrisponde, per Pavese, a definire il tempo e lo spazio dell'azione del nostro essere qui, come dell'essere qui dei personaggi. La sua poetica è tesa, infatti, a pietrificare lo spirito libero, inquieto e mai risolto degli uomini, «isolandoli nei loro momenti più naturali, immergendoli nelle cose, riducendoli a destino» (*La letteratura americana*, 312), ma il destino non si compie nel giro di un attimo, esso si esplica nel gioco di «una libertà tutta tesa» (313); libertà, certo, eroica, perché, come ricorderebbe Ricœur, essa «ritarda il compiersi del destino, lo fa esitare e apparire contingente al vertice della “crisi”, per farlo poi culminare in uno “scioglimento” nel quale il suo carattere fatale si scopre in modo ultimo» (*Finitudine e colpa* 483).

Furio Jesi, lo studioso più “acuminato” dell'opera di Pavese, riconduce questa circolarità alla dimensione biografica dello stesso autore, a una personale «religione della morte» (*Letteratura e mito* 153), che aveva i suoi adepti in un'area sotterranea della cultura mitteleuropea, predominata da un voluttuoso senso per la morte, divenuta oramai l'ultimo luogo, in cui immergersi, per attingere al turgore del mito. La rilettura di Jesi si snoda dalla concezione della festa che, in origine, costituiva l'atto di fondazione della collettività e del suo dinamismo (*Materiali mitologici* 87); e che, ora, ha perduto invece il suo carattere fondativo, la sua capacità di delimitare il dentro e il fuori della comunità, il noi e il loro. A questa tipologia di festa, vaga eco delle vestigia passate, incapace di generare un nuovo tempo («*bohe Zeitem*»), si rifarebbe Pavese, che nella *Bella estate*, trilogia prediletta dell'analisi jesiana, si attarderebbe a salvare – invano – «il tempo storico mediante la tecnica rituale dell'antica festa» (*Letteratura e mito* 164).

Il condizionale è d'obbligo non tanto perché la posizione del germanista sia errata quanto perché la sua analisi dei testi<sup>16</sup> è valida solo se si considera il mito secondo quella particolare accezione che è stata propria di una parte della fenomenologia della religione. In altre parole, se il mito è davvero quella pienezza originaria da cui l'uomo delle origini è stato scacciato, allora il tentativo di Pavese sarebbe davvero fallimentare: come si potrebbe riportare sulla pagina, se non nelle forme personali e solitarie, ciò che non sta nel tempo e nello spazio, e che è stato irrimediabilmente perduto, una volta per tutte? E come potrebbe non essere tutto questo una auto-coercizione, un obbligo morale autoimposto, con cui Pavese, a un certo punto, si sarebbe identificato? Non è peccato voler scoprire nel famoso fondale marino una forza sorgiva che stava solo negli occhi di chi la cercava?<sup>17</sup>

Attribuire ai miti una vitalità che in realtà essi non possono più avere nell'ambito della vita terreste è stato l'espediente che ha permesso a Thomas Mann di intrattenere nascosti commerci

<sup>16</sup> Per una lettura in chiave jesiana dell'opera di Pavese s.v. Di Nunzio, per il rapporto Pavese-Jesi s.v. Manera e Fabbrini. In particolare, quest'ultimo dedica una ampia sezione della sua tesi di dottorato alla raffigurazione della festa nell'opera saggistica e letteraria di Pavese, mostrandone l'evoluzione interna dal racconto *Notte di festa* sino alla *Luna e i falò*. Fabbrini identifica nel tema della festa una vera e propria antropologia che si configura da una parte, «leopardianamente, come “mito della festa”, stampo infantile frutto di un'esperienza estatica che imprime uno slancio verso il futuro, inteso come zona aurorale del recupero del godimento perduto, provocando i consueti meccanismi di attesa, esclusione e delusione, dall'altra, dannunzianamente, come “festa del mito”, da ricercarsi nel passato, alle origini della sua arcaica matrice sacrificale e dionisiaca, di cui nel presente si intravedono solo i cascami» (344).

<sup>17</sup> L'analisi di Jesi in relazione al mito si colloca tra due estremità: il mito può essere vissuto nel mondo contemporaneo nella morte oppure può essere mistificato in virtù dell'ironia, come nel caso di *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann.

## Demitizzare Cesare Pavese Riccardo Gasperina Geroni

con la morte quindi di fare faustianamente dell'arte [...] Vivere il mito è il contrario di "portarlo a chiarezza": è, piuttosto, identificarsi con esso. (Jesi, *Letteratura e mito* 150)

Di tutto questo, insieme alla tragica morte che ha avuto un ruolo essenziale nella storia della critica, l'opera di Pavese sarebbe sintesi e dimostrazione. E la colpa si spiegherebbe proprio in nome di questo tentativo solitario di immergersi in un mito oramai deformato. Scrive Jesi nel saggio dedicato alle *Lettere di Pavese: una confessione dei peccati*:

Così come nella *Bella estate* il mitico tempo di festa sopravvive solo più come parvenza sconsa-  
crata, anche la «carne e sangue» sono divenuti irraggiungibili. L'accesso collettivo al mito è per-  
duto, e un accesso solitario è intrinsecamente deformante e colpevole. Così «sangue e lussuria  
sacrali» di per sé puri e rigeneranti per chi li accoglieva nelle esperienze mitiche collettive del  
passato, sono divenuti «nefandezze» per chi commette il peccato d'orgoglio di sperare d'attin-  
gervi oggi in solitudine. (*Letteratura e mito* 183)

Mi si lasci tornare al condizionale. Le premesse della posizione di Jesi sono aderenti alle idee di Pavese che via via ho analizzato; anzi, direi che la sua lettura sia oggi ancora valida, sebbene l'ascrizione di Pavese a quel *côte* germanico che, con occhi compiacenti, ammiccava alla morte come unico luogo di sopravvivenza del mito nella decadente società borghese *entre-deux-guerres*, sia del tutto da rivalutare.<sup>18</sup> Tuttavia, la sua lettura ha pregiudicato la ricezione delle opere di Pavese, puntando soprattutto l'attenzione sul «vizio assurdo» (Lajolo), su quella presunta e morbosa attrazione per la morte, confermata a posteriori dal suo suicidio.<sup>19</sup>

Questa ipotesi, oggi, non convince più. Esiste un'altra strada che è quella lasciata intravedere qua e là nel corso di questo saggio, e che concepisce il mito non più come espressione di una pienezza indivisa ormai inattingibile, ma come una fabulazione elaborata in risposta all'angoscia in cui l'uomo, da sempre «coscienza infelice» (Ricœur, *Finitudine e colpa* 426), è immerso. L'aspetto più fecondo di questa posizione (per noi lettori di Pavese!) è il gesto intellettuale con cui è possibile afferrare e scuotere certa cultura primonovecentesca, di cui Pavese era imbevuto, e invertire di centottanta gradi l'analisi finora condotta. Se il linguaggio è originario e coesistente alla struttura del mito, allora quella pienezza, a cui il mito allude e riguarda, non è qualcosa di *dato* e poi *perduto* per sempre, ma di *prospettato* e *simbolico* sin dall'inizio.<sup>20</sup> René Girard

<sup>18</sup> In una lezione tenuta *Dix ans plus tard* Jesi ritorna sui saggi pavesiani, confermando di fatto la posizione precedente, seppur da una prospettiva meno radicale: Pavese «ha dimostrato quanto urgesse contro di lui quella immagine mitologica del sacrificio umano, che ancora oggi mi sembra giusto ripetere non sappiamo fino a qual punto prevalse o fu scelta» (*Il tempo della festa* 132).

<sup>19</sup> Sulla stessa linea, De Martino che, all'indomani del suicidio, scriverà a Giulio Einaudi: «La morte di Pavese non è un fatto privato, e non è certo un "pettegolezzo" questo mio insistere sul caso Pavese come un fatto pubblico» (Pavese-De Martino 181). De Martino identifica nella fascinazione per la morte l'elemento sintomatico non tanto di un fatto privato quanto della crisi della cultura borghese (Guerbo 6).

<sup>20</sup> A scanso di equivoci, occorre sottolineare che questa non è la posizione di Pavese, ma è il punto di osservazione su cui poggia il mio ragionamento per capire se la colpa sia da intendere (con Jesi) solo nell'accezione riduttiva di colpevolezza e responsabilità individuale e biografica o se nel fondo della colpa vi si possa scorgere anche una altra prospettiva. Sul tema della festa e della possibilità o impossibilità per l'uomo moderno di parteciparvi ha riflettuto a lungo lo stesso Jesi, proprio a partire dalle riflessioni di Pavese e di Kerényi. Ed è intervenuto anche nella lunga introduzione anteposta alla ristampa dell'opera *Miti e misteri* (1979), nella quale ricorda l'impossibilità di accesso, nel mondo presente, alla mitogenesi. Scrive, a questo proposito, Agamben: «Jesi chiama *composizione* e *maniera* la tecnica di questa scrittura di sé nella scissione e nella distanza di cui Kerényi era maestro. *Composizione*, perché mette in gioco una pluralità di voci, di soggetti e di maschere; *maniera*, perché sottolinea tanto la distanza che ci separa dalle immagini, l'impossibilità del soggetto di aderire immediatamente alla propria figura, quanto il rischio che il nostro afferrarci in essa sia così assoluto, da rovesciarsi in un "buio essere afferrati"» (113).

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

affronta di petto e da una prospettiva che si vuole scientifica il platonismo interno alla psicoanalisi e all'antropologia di primo Novecento. Nella sua visione, l'esistenza non è pre-determinata da essenze, stampi fuori del tempo e dello spazio che ne modellano la psiche, come suggerisce la psicoanalisi, ma al centro dell'uomo, come unica spiegazione, vi è il desiderio mimetico<sup>21</sup> che, nella sua semplicità e chiarezza, spazzerebbe via il campo dalle forme più propriamente irrazionali che nella visione di Girard sono esse stesse mitologiche.

Al di là della soluzione proposta che esula dal discorso che sto qui svolgendo, è interessante notare come i tentativi fatti da Freud, e dalla psicoanalisi successiva, per precisare i meccanismi di riproduzione del complesso edipico nell'inconscio, si riducano «sempre a metafore della riproduzione tipografica; si tratta, sempre, infatti, di sigilli, matrici, impronte, iscrizioni, 'Wunderblöcke', eccetera che fanno la delizia di tutti i fanatici della 'scrittura' e che, certamente, presuppongono una problematica dissimulata del segno e della rappresentazione» (*Delle cose nascoste* 435). Pavese imbocca esattamente questa strada, e, seguendo il modello psicoanalitico criticato da Girard («tutte le eresie psicoanalitiche sono eresie platoniche»), predetermina lo spazio dell'esistenza in virtù di essenze, stampi remoti, collocati fuori del tempo e dello spazio. Così si spiega la nostalgia del paradiso perduto, separato e sempre alluso e rigettato in una dimensione oramai preclusa di cui l'età adulta è l'esito ultimo:

La composizione unitaria che cerco – appunta Pavese, il 4 giugno 1942 – potrebbe essere il procedimento platonico del «discorso dentro il discorso». Nel *Fedro*, nel *Convito* ecc. succede che ogni parlata, ogni situazione, ogni gesto quasi, ha un suo senso realistico che combina col resto e fa struttura, ma anche un posto e un valore in una costruzione di senso spirituale che la trascende. Ogni situazione è là per più di un motivo; [...] Il modo tecnico come questa soprastruttura si salda alla realtà, l'atmosfera |di miracolo significativo insomma, è la continua allusione alla mania *θεῖα* e all'ignoranza socratica, l'appello sornione ai miti che sono, nell'universo mentale di Plat., ciò che per te potrebbero essere i ricordi, le radici di passato che danno succhio e vita alle astratte sensazioni del presente rappresentato. (*Mestiere di vivere* 239)

La prospettiva di Girard, se coniugata all'ermeneutica ricœuriana, ha il merito di demitizzare lo stesso pensiero di Pavese, portando alla luce come il problema della demitizzazione<sup>22</sup>, così come discusso nel secondo capitolo, e che occupa numerose riflessioni dello *Zibaldone* paveseiano, sia, di fatto, un mito esso stesso ancorato alla cultura psicoanalitica e antropologica di

<sup>21</sup> Scrive l'antropologo: «Gli antagonisti si credono tutti separati da una formidabile differenza; in realtà, tutte le differenze a poco a poco si cancellano. Dappertutto è lo stesso desiderio, lo stesso odio, la stessa strategia, la stessa illusione di una formidabile differenza nell'uniformità sempre più completa. Man mano che si esaspera la crisi, i membri della comunità diventano tutti gemelli della violenza. Diremo che sono i doppi gli uni degli altri. [...] Sotto il termine di doppio mostruoso classifichiamo tutti i fenomeni d'allucinazione provocati, al parossismo della crisi, dalla reciprocità misconosciuta. Il doppio mostruoso sorge là dove si trovavano nelle tappe precedenti un "Altro" e un "Io" sempre separati dalla differenza oscillante» (*La violenza e il sacro* 116-117 e 229).

<sup>22</sup> Di recente, è stato Alberto Comparini a tirare le somme del problema della demitizzazione nell'opera di Pavese, la quale si configurerebbe come il superamento delle diverse coppie antinomiche «attraverso la conservazione delle cifre titaniche e olimpiche nella coscienza dell'uomo» (185). Questo avverrebbe sul piano «strettamente letterario» attraverso la nozione introdotta da Girard del «doppio mostruoso» quale convergenza fondamentale e originaria di tutti i fenomeni umani. Secondo questa prospettiva, la demitizzazione in Pavese precorrerebbe la teorizzazione girardiana, nel segno della coesistenza nello stesso individuo di differenziato (aspetto apollineo) e di indifferenziato (aspetto dionisiaco). Nei momenti di crisi, le singolarità si annullano e i limiti intersoggettivi convergono in un tutto indistinto alla ricerca di un capro espiatorio da uccidere o da esiliare al fine di ripristinare le differenze abolite dal processo del desiderio mimetico. Sulla base di quanto ho spiegato, l'ipotesi di Comparini, seppur suggestiva, può essere accolta solo come rovescio del pensiero di Pavese e non come la sua base.

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

primo Novecento. Infine, questa prospettiva può ricondurre il mito entro la dimensione del linguaggio, in cui l'originarietà non è perduta, bensì prospettata e simbolica: «Freud stesso – chiosa Girard – ci lascia credere e si persuade che, dicendo *ambivalenza*, egli effettua un tuffo vertiginoso nelle oscure regioni dove psichico e somatico si toccano. In realtà, si tratta sempre di rinuncia a decifrare ciò che rimane decifrabile» (*Violenza e sacro* 252-253). Tale scelta ha un ruolo specifico per rileggere Pavese, da una ottica per paradosso non pavesiana.

#### 4. Conclusioni

Dopo aver raschiato e divelto la humus in cui affondano le radici del pensiero e delle opere di Pavese, è necessario tornare alla trilogia della *Bella estate*, in particolare al *Diavolo sulle colline*<sup>23</sup>, in cui la colpa non coincide solo con la colpevolezza, ma presenta una circolarità più ampia e articolata che affonda le proprie radici nel rapporto dell'uomo primitivo con il mito stesso. Nelle prime pagine dell'opera, Oreste risveglia con un grido straziante e atavico l'amico Poli, che è riverso drogato sulla sua automobile. «Questa innocenza – si confessa il ragazzo, una volta sveglio – io la cerco, [...] più la conosco quanto più mi convinco di essere vile e di esser uomo. Sei o no persuaso che lo stato dell'uomo è debolezza? Come puoi sollevarti se prima non precipiti?» (24). Il presunto raggiungimento dell'innocenza è qui reso attraverso l'allucinazione, che inchioda presto, come allude il finale dell'opera, Poli alla responsabilità individuale; egli, da buon borghese, si condanna alla morte, abusando della propria libertà.

La ricerca dell'innocenza che in Pavese nasce dall'idea di un paradiso perduto, la cui pienezza è da ritrovare, sottintende come la colpa non sia disgiungibile dalla riflessione che l'uomo, sin dalle origini, dedica al problema della finitudine e della sua fallibilità. «L'immaginazione dell'innocenza – scrive Ricœur – non è altro che la rappresentazione di una vita umana che realizzerebbe tutte le sue possibilità fondamentali senza nessuno scarto tra la sua destinazione originaria e la sua manifestazione storica» (*Finitudine e colpa* 240). Nella storia l'uomo mostra la propria fallibilità e il proprio decadimento, e immaginare l'innocenza originaria ne è la denuncia: la sua parola è il simbolo di un'esistenza diversa da quella presente (seppur solo immaginaria) che porta ad evidenza il senso del proprio destino di finitudine. Riconoscendo attraverso il paradiso perduto la propria fallibilità, l'uomo avverte un senso di colpa che precede il suo agire concreto e quindi il campo stesso della moralità. I personaggi di Pavese sono, in sintonia con il modello tragico delle sue opere, colpevoli sin dall'inizio. Ma mentre la figura di Poli declina una concezione della colpa in senso latamente moderno, giacché la sua malattia, le sue condizioni fisiche, l'uso delle droghe sono imputabili al modo in cui egli ha esercitato la propria libertà («Il porco è lui», dirà il narratore in un accesso d'ira [92]), e l'imputazione non ricade su un noi collettivo ma riguarda la sua condotta che merita di essere emendata, sulla figura di Oreste invece ricade una colpa più antica che coinvolge il problema della impurità e della purezza. Se Poli parla molto e agisce poco, Oreste al contrario è l'uomo che agisce, prorompendo in pochi discorsi diretti, spesso caratterizzati da balbettii o puntini di sospensione. È lui con la sua infanzia langarola, con la sua passione per il sangue e la caccia, con la sua attrazione fisica per Gabriella a rappresentare il mondo selvaggio della campagna che affascina e ammalia lo stesso protagonista. Ed è sempre lui che di questo mondo fa le spese, agendo impulsivamente, superando il limite e accantonando il progetto di un amore stabile con la giovane Giacinta.

Le emozioni della colpa si declinano qui in un orizzonte simbolico più arcaico rispetto a quanto accade in Poli, emblema della colpevolezza moderna e soggettiva. In un episodio assai citato dell'opera, Oreste chiede al narratore di mostrare l'ombelico per vedere lo stato di

<sup>23</sup> Per una rilettura di quest'opera, mi si permetta di rimandare a Gasperina Geroni, *Note per uno studio sul sentimento di colpa nell'opera di Cesare Pavese*.

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

avanzamento dell'abbronzatura: «sei ancora segnato» è il verdetto di Pieretto che nota il segno dei calzoni dell'amico, il quale ha dunque trasgredito alla necessità naturale di esporsi in modo integrale al sole, cioè nudo. «Lo scopo – spiega coerentemente il protagonista – era arrostiti anche l'inguine e le natiche, cancellare l'infamia, annerir tutto» (43)<sup>24</sup>. L'impurità è per la nostra coscienza qualcosa di cui non siamo più in grado di comprendere il senso, sebbene essa sopravviva a lato del pensiero scientifico moderno. Mentre ora non coincide più con il male, un tempo rappresentava la minaccia che di continuo poteva gravare sull'uomo e distruggere il precario ordine mantenuto dai riti di purificazione. «Il timore primitivo – scrive Ricœur – merita dunque di essere interpellato come il nostro più antico ricordo» (*Finitudine e colpa* 276), perché «temendo l'impurità l'uomo teme [...] la negatività del trascendente; il trascendente è ciò dinanzi al quale l'uomo non può sussistere» (280). Il timore nasce dalla paura della vendetta, dalla sopraffazione del caos su un ordine fragile e provvisorio. Non a caso nell'opera di Pavese l'impuro riguarda il terrore nei confronti di una fatalità primordiale che proprio nel corpo assume le tracce più vistose. L'infamia della civiltà va tolta attraverso un rito di purificazione che prevede l'esposizione alle forze naturali: in questo caso, il sole che brucia e uniforma.

Le parole di Ricœur sull'innocenza mi inistradano verso la conclusione. L'immaginazione è il modo in cui l'uomo indaga il possibile, e la denuncia di Pavese di un tempo innocente passato e perduto per sempre ci costringe a riflettere sulla condizione ultima e presente dell'uomo, in cui l'emozione della colpa si fa parola e grido. I suoi scritti e le sue opere portano alla luce l'evidenza che la colpa è una condizione primaria dell'esistenza e che essa intreccia con il tempo una relazione singolare: è infatti la *ri*-petizione di un destino, a cui Pavese riconduce quasi tutte le opere in prosa, a imbrigliare il presente in un eterno ritorno<sup>25</sup>. Citando Maldiney, non è improprio scrivere che il presente di Pavese «va al passato e viene dal passato» (56); e in questo circolo vizioso, in cui si iscrivono tutte le opposizioni interne che via via la critica ha scorto<sup>26</sup>, sopravvive uno spazio in cui il linguaggio è libero di esprimere qualcosa di inedito. Se Pavese avesse ragione, e l'esperienza originaria fosse davvero perduta una volta per sempre, allora non si potrebbe fare altro che concordare con Jesi, e condannare il suo tentativo a una mitologia personale incentrata sul sacrificio di sé e destinata alla morte. Ma se invece quell'originarietà fosse solo prospettata, e mai data, ecco allora che nulla sarebbe perso, perché l'uomo sarebbe sempre in contatto con quell'eterno presente, che è il nostro passato. E in questa comunione di idee, di intenti, di destini, le opere di Pavese sarebbero una testimonianza inestimabile del valore ultimo dell'umano. Il linguaggio umano è, di fatto, l'unica strada attraverso la quale le opposizioni irrisolte si riattivano, si ridefiniscono a contatto con il lettore, e si riposizionano a seconda del punto di osservazione. Esprimendo la colpa, l'uomo «dà vita a un anti-mondo libero dall'evento in questione, libero dal tempo, e a partire da quell'irreale evento passato può infine abbandonarsi alla dimensione della protenzione» (Maldiney 80); l'attimo è breve, è una fuga quasi estatica che dall'anti-mondo presto riconduce al mondo abitualmente abitato. Ma in quella parola riecheggia qualcosa di antichissimo, non il mito, non la speculazione, ma la confessione della propria finitudine<sup>27</sup>. Scrive Ricœur: «il linguaggio è la luce dell'emozione; con

<sup>24</sup> Il corpo diviene il tramite con l'essenza del mondo, dotando la coscienza di una maggiore comprensione dell'esistenza. Sul rapporto tra la *blackness* e il corpo cfr. Elio Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio* (87 sgg).

<sup>25</sup> Di questo troverà conferma nell'opera di Eliade, *Il mito dell'eterno ritorno* (1949).

<sup>26</sup> Tra le tante citazioni contenute nel *Mestiere*, particolarmente pregnante è questa citazione del dicembre del 1937: «La mia felicità sarebbe perfetta, se non fosse la fuggente angoscia di frugarne il segreto per ritrovarla domani e sempre. Ma forse confondo: la mia felicità sta in quest'angoscia. E ancora una volta mi ritorna la speranza che forse domani basterà il ricordo» (62).

<sup>27</sup> In alcuni appunti del *Mestiere*, Pavese sembra accennare a una differente concezione del mito, e a una sua possibile modificazione storica che agisca in senso retroattivo. Si tratta, tuttavia, di brevi accenni che

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

la confessione la coscienza di colpa è portata nella luce della parola, e con la confessione l'uomo rimane parola fin nell'esperienza della sua assurdità, della sua sofferenza della sua angoscia» (*Finitudine e colpa* 251). E questa funzione della parola come confessione non è per nulla estranea a Pavese, perché nasce dalla lettura appassionata di un'opera di Raffaele Pettazzoni, citato a più riprese dallo stesso Ricœur. Nell'opera dell'antropologo emiliano, *La confessione dei peccati* (1929-1936), recensita qualche anno dopo, Pavese scorge un concetto per lui davvero interessante:

La prima lezione che si ricava da una scorsa anche fuggevole a queste pagine, è la fondamentale medesimezza e continuità della stirpe umana, la certezza che vige ancora in noi l'impulsivo e tatuato selvaggio delle caverne, come in lui già covava il freddo tecnico dei nostri tempi. Millenni e millenni di costume ideologico, sociale, economico sono rappresi e conservati con nativa freschezza in questi brevi racconti, dagli incidenti, dalle figure, dalle moralità vivacissime. (*Raccontare è come ballare* [1948], *La letteratura americana* 296)

In seno alla parola trova forma l'emozione della colpa. Si tratta di una parola che confessa, che dice apertamente al prossimo il senso riposto della propria finitudine e colpevolezza, e insieme libera il carattere emozionale della colpa dalla sua altrimenti irrimediabile cecità, oggettivandola nel discorso e permettendo così all'uomo di dare una forma all'esperienza alienante del male mediante la sua formalizzazione in parola. Nell'opera si consuma così la confessione, ascoltata con orecchio attento dal lettore, la cui funzione Pavese ha pre-immaginato<sup>28</sup> con grande cura. Sul fondo dei suoi lavori non troveremo forse il mito, quel nucleo vitale e irrazionale su cui la sua opera è costruita, ma la forza della parola che potenzia la visione di un mondo isterilito dall'uso quotidiano. L'«enigmaticità» (*Il tempo della festa* 118) che anche Jesi riconosceva ai testi di Pavese non discende dall'aver attinto a un mito inesistente (che qui si è cercato di demitizzare), quanto dalla minuta e sapiente costruzione dell'intrigo testuale che rende enigmatico e

non modificano la coerenza del monolito così come egli l'ha concepita. Nella frase, «il tempo arricchisce meravigliosamente questo mondo di segni, in quanto crea un gioco di prospettive che moltiplica il significato supertemporale di questi simboli» (244), Pavese sta attestando la forza della storia di incidere sul simbolo, che tuttavia ha un significato «supertemporale», che rimanda con il prefisso “*super*” a una dimensione precedente a quella storica. Egli si accorge delle maglie entro cui si è serrato, aderendo all'idea metastorica del mito. In un appunto chiarificatore del 1942, scrive: «ciò che ti è nemico, è credere all'epoca felice preistorica, all'Eden, all'età dell'oro, e credere che l'essenziale fosse già tutto detto fin dai primi pensatori. Le due cose ne fanno una sola» (*Mestiere di vivere* 221).

<sup>28</sup> Mediante un principio di sottrazione e di indeterminatezza che si rifà a una tradizione estetica di lunghissima data, il lettore è chiamato in causa ed è «inserito – le parole sono di Wolfgang Iser, interprete della teoria della ricezione – nella co-esecuzione della [...] possibile intenzione» (18) testuale. Le opere che ho analizzato nel corso di questo lungo saggio si adattano alla performance del lettore che rielabora attivamente quel senso di indeterminatezza, colmando la lacuna testuale e attualizzandola nello spazio dislocato della propria mente. A questo punto, si disvela il secondo livello dell'opera, quello nascosto, il «racconto dentro il racconto» su cui rifletteva lo stesso Pavese nei suoi appunti. Ricœur, a questo proposito, spiega che «il fare narrativo ri-significa il mondo nella sua dimensione temporale» (*Tempo e racconto*, vol. 1 131). Le sue opere si spiegano così non solo in quanto conducono il lettore all'esperienza di una diversa temporalità nell'atto della lettura, ma anche perché l'intenzionalità dell'autore è connotata in senso metanarrativo: cioè è Pavese stesso a introdurre nel testo una riflessione sull'origine del tempo, esibendo così la propria ricerca intellettuale e poetica, che scopriva nelle pagine di Vico e, di pari passo, nella filosofia e nella psicoanalisi dell'epoca un antidoto all'inautenticità del vivere. In coerenza con l'ermeneutica di *Tempo e racconto*, il fatto che il testo si inveri a contatto con l'orizzonte del lettore non esclude, semmai rafforza, la lettura di parabola e/o favola intellettuale di cui parlava Pavese nei suoi appunti. Il lettore ri-compie nella lettura (e forse meglio nella ri-lettura) il cammino stesso di Pavese che nelle sue opere, per tappe, e quasi scopertamente, racchiude la propria storia, la propria «identità narrativa». Per questo aspetto, si rimanda a Gasperina Geroni, *Cesare Pavese controcorrente*.

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

latente il senso, e ci fa vivere nell'immaginario l'esperienza di una alterità a cui l'uomo agogna da sempre, ma a cui probabilmente non ha mai avuto accesso. E tale incremento è permesso dal fatto che mediante il linguaggio della colpa Pavese tende il mezzo espressivo ai limiti, facendo vibrare nel lettore il senso di un tempo diverso da quello lineare, in cui il passato predomina sul presente. Qui la temporalità non è circoscritta e delineata in termini chiari, ma è percepita, intuita e vissuta come qualcosa di potente ed estraneo che può irrompere nel corpo e nel vissuto del singolo. È il compito della letteratura, scrive Ricœur, esplorare i «*tratti non lineari del tempo fenomenologico*, che il tempo storico occulta proprio grazie alla sua inserzione nella grande cronologia dell'universo» (*Tempo e racconto*, vol. 3 200). In questo senso, la colpa è il grimaldello utilizzato da Pavese per riconfigurare il tempo, donargli un senso, per quanto oscuro, dentro l'azione del linguaggio. Solo nella narrazione è possibile esprimere il valore del passato, «*wie es eigentlich gewesen* (il passato così come si è effettivamente prodotto)» (285). In questo risiedono la forza della narrazione di Pavese e la sua funzione salvifica che si attiva nel contatto con l'alterità del lettore rispingendo le polarità irrelate, cui egli ha condannato le sue opere, verso un nuovo orizzonte di senso. Pavese, più che del mito, è stato vittima di un pregiudizio che egli stesso ha coerentemente intessuto intorno alla propria opera e alla propria vita: il suo accecamento per una mitologia privata gli ha precluso di vedere il valore culturale, storico e collettivo della propria solitudine: «è bello – chiosa il 4 maggio del 1946 – scrivere perché riunisce due gioie: parlare da solo e parlare a una folla» (*Mestiere di vivere* 315).

## 5. Bibliografia

- Agamben, Giorgio. "Sull'impossibilità di dire Io: Paradigmi epistemologici e paradigmi poetici in Furio Jesi". *La potenza del pensiero: Saggi e conferenze*. Neri Pozza, 2005, pp. 107-123.
- Bachtin, Michail. *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze*. Einaudi, 2000.
- Baldi, Guido. "Paesi tuoi: viaggio di scoperta e focalizzazione sull'io-personaggio". *Eroi intellettuali e classi popolari. Nella letteratura italiana del Novecento*. Liguori, 2005, pp. 277-299.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio. "L'eroe della tragedia. Pavese e il «Diario»". *Cuadernos de Filología Italiana*, volumen extraordinario, 2011, pp. 33-48.
- Bazzocchi, Marco Antonio. "La palude di sangue: Mito e tragedia in Pavese". *Cuadernos de Filología Italiana*, volumen extraordinario, 2011, pp. 49-60.
- Beccaria, Gian Luigi. "Introduzione" a C. Pavese, *La luna e i falò*. Einaudi, 2005, pp. V-XXXIII.
- Bernabò, Graziella. "I «Dialoghi con Leucò» di Pavese tra il mito e il «logos»". *ACME*, XXVII, n. 2, maggio-agosto 1974, pp. 179-206.
- Calvino, Italo. "Pavese e i sacrifici umani". *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi, vol. 1, Mondadori, 2007, pp. 1231-1233.
- Cillo, Giovanni. *La distruzione dei miti: Saggio sulla poetica di Cesare Pavese*. Vallecchi, 1972.
- Cometa, Michele. *La scrittura delle immagini: Letteratura e cultura visuale*. Raffaello Cortina Editore, 2012.
- Comparini, Alberto. *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*. Mimesis, 2017.
- Croce, Benedetto. *La filosofia di Giambattista Vico*. 1911. Laterza, 1922.
- Dei, Fabio. *La discesa agli inferi: James G. Frazer e la cultura del Novecento*. Argo, 1998.

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

- Di Nunzio, Novella. "Furio Jesi e Cesare Pavese: Dalla teoria del mito alla teoria della creazione letteraria". *Mythos. Rivista di Storia delle religioni*, n. 13, 2019, in rete: [journals.openedition.org/mythos/1331](http://journals.openedition.org/mythos/1331), consultato il 1° giugno 2020.
- Eliade, Mircea. *Trattato di storia delle religioni*. 1949. A cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, 2008.
- Fabbrini, Marco. *Lo sguardo sulla festa: Valenza antropologica dell'esperienza festiva nella rappresentazione letteraria: Leopardi, D'Annunzio, Pavese*. Tesi di dottorato, Università La Sapienza, tutor: Maria Serena Sapegno, a.a. 2019-2020, in rete: [https://iris.uniroma1.it/retrieve/handle/11573/1361595/1358174/Tesi\\_dottorato\\_Fabbrini.pdf](https://iris.uniroma1.it/retrieve/handle/11573/1361595/1358174/Tesi_dottorato_Fabbrini.pdf), consultato il 16 giugno 2020.
- Fernandez, Dominique. *L'échec de Pavese*. Grasset, 1967.
- Fortini, Franco. "Il diavolo sa travestirsi da primitivo". *Paese Sera*, 23 febbraio 1950.
- Gardini, Nicola. *Lacuna: Saggio sul non-detto*. Einaudi, 2014.
- Gasperina Geroni, Riccardo. "Mito e origine: Vico nella letteratura italiana tra le due guerre". *Italian Studies*, n. 74/3, 2019, pp. 278-287.
- . *Cesare Pavese controcorrente*. Quodlibet, 2020.
- . "Note per uno studio sul sentimento di colpa nell'opera di Cesare Pavese". *Critica delle emozioni*. A cura di Riccardo Gasperina Geroni e Filippo Milani, Franco Cesati, 2020, pp. 125-141.
- Genette, Gérard. *Figure III: Discorso del racconto*. Einaudi, 2006.
- Gigliucci, Roberto. *Cesare Pavese*. Mondadori, 2001.
- Gioanola, Elio. *Cesare Pavese: La poetica dell'essere*. Marzorati, 1971.
- . *Cesare Pavese: La realtà, l'altrove, il silenzio*. Jaca Book, 2003.
- Girard, René. *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo*. Adelphi, 2010.
- . *La violenza e il sacro*. Adelphi, 2017.
- Guerbo, Maririta. "«Un'umanità alle soglie della coscienza»: La duplice natura del mito pavese, contro e con Ernesto De Martino". *Ticontré*, 2020, n. 13, pp. 1-27.
- Guglielmi, Guido. "Pavese mitologo". *Prosa italiana del Novecento: Tra romanzo e racconto*, Einaudi, 1998, pp. 114-133.
- Guiducci, Armanda. *Il mito Pavese*. Vallecchi, 1967.
- Hillman, James. *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*. Adelphi, 2011.
- Iervolino, Domenico. *Il cogito e l'ermeneutica: La questione del soggetto in Ricœur*. Procaccini, 1984.
- Iser, Wolfgang. "La struttura d'appello del testo. L'indeterminatezza come condizione degli effetti della prosa letteraria". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 19, 1, 1984, pp. 15-43.
- Jesi, Furio. *Letteratura e mito*. Einaudi, 1968.
- . *Materiali mitologici*. Einaudi, 1979.
- . *Il tempo della festa*. A cura di Andrea Cavalletti, nottetempo, 2019.
- Jørgensen, Conni-Kay. *L'eredità vichiana nel Novecento letterario: Pavese, Savinio, Levi, Gadda*. Guida, 2008.
- Lajolo, Davide. *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Minimum Fax, 2020.
- Maldiney, Henri. *Pensare l'uomo e la follia*. A cura di Federico Leoni, Einaudi 2007.

Demitizzare Cesare Pavese  
Riccardo Gasperina Geroni

- Manera, Enrico. “Feste fiori sacrifici: Mito è nostalgia”. *Riga: Furio Jesi*, a cura di Marco Belpoliti, E. Manera, n. 31, 2010, pp. 182-187.
- McAdams, Dan. *The Art and Science of Personality Development*. The Guilford Press, 2015.
- Muñiz Muñiz, María de las Nieves. *Poetiche della temporalità: (Manzoni, Leopardi, Verga, Pavese)*. Palumbo, 1990, pp. 185-237.
- . *Introduzione a Pavese*. Laterza, 1992.
- Mutterle, Anco Marzio. *L'immagine arguta: Lingua, stile, retorica di Pavese*. Einaudi, 1977.
- Muzzioli, Francesco. “La dialettica del mito: Leucò, ovvero le ‘Operette morali’ di Cesare Pavese”. *Cuadernos de Filología Italiana*, volumen extraordinario, 2011, pp. 269-281.
- Ong, Yi-Ping. *The Art of Being: Poetics of the Novel and Existentialist Philosophy*. Harvard UP, 2018.
- Paci, Enzo. *Ingens sylva: Saggio sulla filosofia di G.B. Vico*. 1949. Bompiani, 1994.
- Pavese, Cesare. *Paesi tuoi*. 1941. Einaudi, 2015.
- . *Feria d'agosto*. 1946. Einaudi, 2007.
- . *Dialoghi con Leucò*. 1947. Einaudi, 2020.
- . *Il compagno*. 1947. Einaudi, 2017.
- . *La casa in collina*. 1948. Einaudi, 2020.
- . *La bella estate*. 1949. Einaudi, 2015.
- . *Il diavolo sulle colline*. 1949. Einaudi, 2014.
- . *Tra donne sole*. 1949. Einaudi, 2020.
- . *La luna e i falò*. 1950. Einaudi, 2020.
- . *La letteratura americana e altri saggi*. 1951. Einaudi, 1991.
- . *Il mestiere di vivere: Diario 1935-1950*. 1952. A cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Einaudi 2020.
- . De Martino, Ernesto. *La collana viola: lettere 1945-1950*. A cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri, 1991.
- Premuda, Maria Luisa. “I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico in Cesare Pavese”. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 26, dicembre 1957, pp. 221 -249.
- Ricœur, Paul. *Finitudine e colpa*. Il Mulino, 1970.
- . *Tempo e racconto*. 3 volumi, Jaca Book, 1983-1988.
- . *Sé come un altro*. A cura di Daniela Iannotta, Jaca Book, 1993.
- Sanguineti, Edoardo. “Era cattolico senza saperlo”. *la Repubblica*, 10 marzo 1990, in rete: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/03/10/era-cattolico-senza-saperlo.html>, consultato il 9 ottobre 2020.
- Togliatti, Palmiro. “La battaglia delle idee: Marx e il leopardo”. *Rinascita*, n. 6, giugno 1950, pp. 331-332.
- Van den Bossche, Bart. «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*. Franco Cesati, 2001.
- Venturi, Gianni. *Cesare Pavese*. La Nuova Italia, 1971.