

La « parola nuova » nella ricerca letteraria di Cesare Pavese

Nell'articolo dal significativo titolo *Ritorno all'uomo* così scrive Cesare Pavese : « Da anni tendiamo l'orecchio alle nuove parole. Da anni percepiamo i sussulti e i balbettii delle creature nuove e cogliamo in noi stessi e nelle voci soffocate di questo nostro paese come un tepido fiato di nascite. Ma pochi libri italiani ci riuscì di leggere nelle giornate chiassose dell'era fascista, in quella assurda vita disoccupata e contratta che ci toccò condurre allora, e più che libri conoscemmo la carne e il sangue da cui nascono i libri ».¹ Da queste parole si evince che l'esperienza umana di Pavese e quella letteraria sono aspetti inscindibili di una stessa realtà ; egli si propone un obiettivo ambizioso e arduo : costruire un nuovo mondo e migliore. Per fare questo occorre rompere « la solitudine dell'uomo », promuovere « l'apertura dell'uomo verso l'uomo » attraverso nuove parole che la diversa realtà storica richiede. Basta, dunque, con la vecchia retorica – sembra affermare lo scrittore : « Sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene ».²

Come « il mestiere di vivere », anche le parole richiedono un continuo e faticoso scavo, affinché diventino esse stesse *sostanza*. La ricerca di una parola nuova, scarnificata, essenziale, originaria e significativa, liquida impietosamente sia l'esperienza del Decadentismo, sia quella dell'Ermetismo, prende le distanze anche dal rondismo, dalla « bella

1. In « L'Unità » di Torino, 20 maggio 1945, ora in *Letteratura americana*, Einaudi, Torino 1999, p. 197.

2. *Ibidem*, p. 199.

pagina », e dunque indirettamente si stacca dal filone petrarchesco, « aulico », della tradizione letteraria italiana. Pavese afferma : « 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. È un'onomatopeica universale. Da noi l'elocuzione si fa casta e scarna, trova il suo ritmo in qualcosa di ben più segreto che non le voci delle cose : quasi ignora se stessa e, se dobbiamo dir tutto, è parola a malincuore. 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 »³.

Pavese è un uomo di frontiera, che vive in un'epoca di frontiera. Come già Alfieri, sente l'esigenza di rifondare la propria cultura e la propria lingua di cui avverte l'insufficienza e l'inadeguatezza rispetto al contenuto narrativo, e, come Alfieri, vive un travaglio che si traduce in un'inesausta ricerca. La ricerca di uno stile equivale per entrambi alla costruzione di sé, a raggiungere una maturità umana e letteraria insieme. Egli è estraneo agli orientamenti artistici dominanti del suo tempo, persegue un itinerario indipendente che sottende da un lato una attenta rilettura dei classici, dall'altro la scoperta della nuova letteratura americana, fonte feconda di ispirazione e rinnovamento per la letteratura italiana, dopo la parentesi autarchica fascista. Il lavoro di traduttore è per lui un'esperienza fondamentale come emerge con chiarezza da queste parole : « Noi scoprimmo l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna. E che questa amorosa simpatia coi forestieri non risultasse a nessun tradimento della nostra presunta realtà sociale e nazionale, lo si vede nel fatto che qualcuno di noi continuò a svilupparsi e giunse persino a una faccia insospettata – inconfondibile e autentica alla critica più malevola – senza nessuna soluzione di continuità, senza coscienza di voltare la casacca. Io almeno non credo di averla voltata. E nessuno può seriamente sostenere che *Feria d'agosto*, o altro che io scriva oggi, sia « americanizzante ». Eppure basterà che il malevolo si rilegga il primo *Lavorare stanca*, per trovarci in esigenza e talvolta in immagine la sostanza di quello che scrivo ora. Ho la certezza di una fondamentale e duratura unità in tutto quanto ho scritto o scriverò – e non dico unità autobiografica o di gusto, che sono sciocchezze – ma quella dei temi, degli interessi vitali, la caparbità monotona di chi ha la certezza di aver

3. *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1997, p. 260.

toccato il primo giorno il mondo vero, il mondo eterno, e altro non può fare che aggirarsi intorno al grosso monolito e staccarne dei pezzi e lavorarli e studiarli sotto tutte le luci possibili. Col che è anche detto che l'opera « meglio riuscita » e che « può da sola testimoniare il carattere della mia arte » è a tutt'oggi *Lavorare stanca*. Perché cos'è *Paesi tuoi* altro che una pagina, particolarmente goduta e protratta, dello stesso libro? e *Feria d'agosto*, lo stesso libro veduto da un angolo nuovo e già scontato? »⁴. L'unità dell'opera è una questione primaria per Pavese, che è estimatore dei poemi omerici nei quali il « naturale svolgersi dei casi » è sempre seguito da « organiche illuminazioni poetiche »; in essi vi è l'unione di « racconto » e « poesia », quello che cerca di sperimentare in *Ciau Masino* prima e poi nella struttura della poesia-racconto.

Nel 1931 Pavese traduce il romanzo di Lewis Sinclair *Our Mr Wrenn* per l'editore Bemporad, lavoro irto di difficoltà linguistiche e tecniche che influenzerà le soluzioni autonome e originali che lo scrittore sperimenterà poi nel romanzo breve *Ciau Masino* composto tra il 1931-32 e pubblicato postumo nel 1968. È la storia di due personaggi, Masino o meglio Tommaso Ferrero, detto anche Tonino, un intellettuale giornalista e Masin ovvero Giantommaso Delmastro, un meccanico della Fiat. Entrambi vivono e lavorano a Torino, sono gente comune, dei provinciali come quelli raccontati da Lewis, appartenenti ad ambienti sociali diversi, come diverso è il loro modo di vivere e di parlare. Masino appartiene alla *middle class*, alla borghesia e la sua storia può essere considerata un romanzo di educazione, perché essa si conclude con il successo professionale ed economico. Masin invece è un proletario che cerca invano un'ascesa sociale, è un vinto e la sua sconfitta è già segnata dal momento in cui il narratore lo presenta ai lettori, quando, dopo l'uccisione di un ubriaco gli viene ritirata la patente di guida e perde perciò il lavoro di collaudatore.

Interessante è la struttura del romanzo composto da quattordici racconti e sei poesie, di cui due della sezione *Lavorare stanca* (*I Mari del Sud* e *Antenati*) e quattro della sezione *Attorno a Lavorare stanca* (*Le maestrine*, *Il Blues dei blues*, *Il vino triste*, *Donne perdute*)⁵. Dunque tra queste due opere esiste un legame molto stretto.

Il materiale è distribuito secondo la scansione di due prose più una lirica, ripetuta sei volte e conclusa da due prose. Tale schema, che può essere così visualizzato 2+1, 2+1, 2+1, 2+1, 2+1, 2+1, 2, evidenzia una

4. *La letteratura americana*, op. cit., p. 223-24.

5. *Poesie*, Einaudi, Torino 1998.

struttura circolare in quanto può essere letto indifferentemente da sinistra a destra e viceversa; inoltre nel ripetersi dello schema 2+1 troviamo un ritorno al ritmo ternario del verso paveseano⁶.

Ciau Masino è la storia di due uomini diversi, di due registri diversi all'interno dei quali si aprono le più imprevedute soluzioni plurilinguistiche per esprimere la molteplice sfaccettatura del reale. L'alternanza di prose e di poesie non costituisce un'alternativa tra due generi così come non c'è alternativa tra lingua colta e lingua parlata, ma piuttosto una ricerca di nuovi strumenti espressivi capaci di rivelare in un tessuto narrativo unitario la vera sostanza delle cose e il senso drammatico dell'esistenza. Perciò Pavese sottopone la sua scrittura ad un costante lavoro di scavo e di revisione. Si rilegga il pensiero del 22 aprile 1936 nel quale esprime una severa autocritica: « Ho ignorato la parola pensata. Le mie parole furono soltanto sensazioni. I miei ritratti furono quadri, non drammi. Mi sono fissato su figure e le ho tanto rimuginate e contemplate, da riprodurre una trasfigurazione soddisfatta. Ho semplificato il mondo a una banale galleria di gesti e di forza o di piacere. C'è lo spettacolo della vita in quelle pagine, non la vita. È tutto da ricominciare »⁷.

Sia Masino che Masin viaggiano, si spostano e il loro peregrinare esprime anelito verso altri mondi, verso la libertà. Anche la scrittura è un viaggio che presuppone la ricerca di un approdo, non verso una concreta realtà geografica, ma verso una *terra incognita* della mente; esiste infatti un legame di reciprocità tra la natura e il nostro essere, caratteristico della moderna società occidentale, e la parola è lo strumento di tale ricerca.

Rinnovamento dei contenuti, ricerca espressiva e sperimentazione di nuovi generi sono i temi che caratterizzano il primo racconto intitolato *Il blues delle Cicche*. Il giovane Masino per una « specie di bisogno fisico » vuole comporre una canzonetta di cui scrive il testo, perciò ingaggia un'intensa discussione con un maestro di musica napoletano che afferma: « Noi non facciamo canzonette, so' roba commerciale: cerco no poeta che mi sappia fare la grande canzone, la canzone italiana... Siete poeta? »⁸. Masino spiega allora che vorrebbe comporre « qualcosa di moderno, qualcosa di più schietto che dica in forma popolare le cose che si sentono oggi » e più oltre « le parole sono il corpo della canzone... come la musica ne è l'anima... Penso a parole che rispondano

6. Si veda la prefazione di Massimo Mila al volume, Cesare Pavese, *Poesie*, Nuova Universale Einaudi, Torino 1961.

7. *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 36.

8. *Racconti*, Einaudi, Torino 1960, p. 13.

interamente allo spirito della musica d'oggi : sa un fox non è più un valzer e un blues, – disse proprio *blus*, – non è più una romanza. Veda il jazz...- disse proprio il giaz... »⁹ .

Tutto il racconto è giocato sull'arguzia, tra il faceto e il serio, sul *wit* che salda e organizza il discorso. Pavese esprime qui un'estrema sensibilità all'aspetto linguistico sperimentando non solo l'uso dei dialetti, napoletano e piemontese, che neppure uomini colti disdegnano di utilizzare in particolari contesti¹⁰, ma anche un articolato repertorio linguistico che comprende parole francesi e inglesi spesso deformate nella grafia con evidente scopo mimetico : citiamo a titolo d'esempio le espressioni « Tango de la nuì », «il blusse » e il gioco linguistico Dina, Daina, Dinah di cui lo stesso Pavese ci fornisce una chiave di lettura : « Masino aveva per massima di mutare il nome alle belle, come un segno di possesso e un ricordo che le facesse fantasticare quando lui non c'era »¹¹. Il possesso del linguaggio, la capacità di manipolare le parole è di fatto un riconoscimento di superiorità e di dominio sul sesso femminile, esso non è solo un fatto soggettivo ma anche sociale e territoriale. Se, come sostiene Gadamer, l'uomo è un animale semiologico la cui territorialità è condizionata dai linguaggi, dai sistemi di segni e dai codici, si comprende allora perché Masino afferma « che lui era un piemontese [...] e che colle donne i piemontesi debbono essere teste quadre e smalziate. Citava volentieri che, quando in una famiglia della provincia piemontese il figlio porta in casa una nuora, la prima cosa che pensano suoceri e figlio è di mandar via, per riduzione di personale, la servente che possono avere »¹². Questa logica è la stessa che governa la similitudine tra le donne e le *cicche*, contestata dal maestro di musica che sostiene : « 'a femmina è perfida, ma 'a cicca tutti la pestano... Noi diciamo 'o serpente, 'o veleno, ma 'a cicca no' se po' ...credete a me, giovanotto, no' se po' »¹³.

Il biddialettismo e il plurilinguismo esplorano dunque e riproducono i multiformi dati della realtà, ma sono anche la spia di conflitti personali e contrasti culturali. Masin, che già nel nome rivela una diversa condizione sociale, è un meccanico della Fiat che aspira ad una mobilità sociale e a progredire in fabbrica : « Masin imparò a scuola che doveva elevarsi »¹⁴

9. *Ibidem*, p. 13.

10. « Masino che cercava di parlar popolare era uno spettacolo ghiotto », *ibidem*, p. 13.

11. *Ibidem*, p. 15.

12. *Ibidem*, p. 10.

13. *Ibidem*, p. 20.

14. *Ibidem*, p. 21.

dalla sua condizione *materiale*, attraverso la cultura e conquistare il possesso della lingua che, insieme alla patria è « la prima ricchezza dell'emigrante »¹⁵. Come gli uomini che ha conosciuto quando era soldato, Masin vuole entrare a far parte di quella « gente dalla parola sicura, gente equilibrata che quel che dicevano o facevano si poteva dargli fiducia... »¹⁶. Qui il narratore fa esprimere il giovane operaio in lingua italiana, ma ne struttura il pensiero secondo moduli dialettali e colloquiali; perciò Masin constata la propria inadeguatezza linguistica, e non solo, quando tenta di svolgere un tema sull'eroismo di Pietro Micca. Il professore, che ne contesta le idee (definite *confuse ma vive*), tenta di metterlo alla berlina di fronte ai compagni e lo spinge indirettamente alla ribellione che avrà come conseguenza immediata la sua espulsione dalla scuola e successivamente la perdita del lavoro. Masin inizierà allora il suo vagabondaggio sulle colline.

Il problema del linguaggio è posto dunque con evidenza e incisività fin dall'inizio del romanzo e ripreso anche nella lirica *I Mari del Sud*, primo tentativo di poesia-racconto, che conclude la prima serie narrativa di *Ciau Masino*. Ne *I Mari del Sud* l'io poetico si fa narratore delle vicende del cugino, un tempo pescatore di perle nel Pacifico, ritornato al proprio paese. Qui tutto è mutato, tranne il dialetto, la lingua originaria : « Tutto questo mi ha detto [mio cugino] e non parla italiano, / ma adopera lento il dialetto che, come le pietre / di questo stesso colle, è scabro tanto / che vent'anni di idiomi e di oceani diversi / non gliel'hanno scalfito ».¹⁷ Questo dialetto scabro come la terra delle Langhe è l'identità che non si perde, alla quale bisogna ritornare per costruire una nuova società, scrive infatti Pavese : « Si pensi a quel che è stato nella letteratura italiana la scoperta delle regioni che è proceduta parallela alla ricerca dell'unità nazionale, storia della fine del '700 e di tutto l'800. Dall'Alfieri in giù, tutti gli scrittori italiani che si sforzano, talvolta e anzi spesso inconsciamente, di giungere a una più profonda unità nazionale, penetrando sempre più il loro carattere regionale, la loro vera natura ; giungendo così alla creazione di una coscienza umana e di un linguaggio ricchi di tutto il sangue della provincia e di tutta la dignità di una vita rinnovata. E ci pensino specialmente i miei conterranei del Piemonte, dove più forte si sente ancora il fermento di quest'aspirazione e più lontana ne è la realizzazione, sviati come siamo ora dietro a troppa specializzazione dialettale. Noi, piemontesi, pensiamoci, nel nome dei quali, con l'Alfieri, è pur cominciata storicamente

15. *Ibidem*, p. 22.

16. *Ibidem*, p. 22.

17. *Ibidem*, p. 27.

questa rinascita e che, a cominciare appunto dall'Alfieri, attraverso il D'Azeglio, l'Abba, fino al Calandra, e più giù, non abbiamo mai avuto quell'uomo e quell'opera che, oltre ad essere carissimi a noi, raggiungessero davvero quell'universalità e quella freschezza che si fanno comprendere a tutti gli uomini e non soltanto ai conterranei. Questo è il nostro bisogno non ancora soddisfatto »¹⁸. Fondamentale è dunque per Pavese creare una letteratura alla quale possano accedere milioni di lettori, che permetta di discorrere « in prosa e in versi con villani, operai, sabbiatori, prostitute, carcerati, operaie, ragazzotti »¹⁹, affinché la realtà « caotica e quotidiana possa essere trasformata in « pensiero e fantasia ». Per raggiungere tale obiettivo lo scrittore recupera le origini provinciali e dialettali, elementi di forza e di identità al tempo stesso, mancando la storia italiana di una capitale linguistica e culturale accentratrice. Il recupero del dialetto, la sperimentazione plurilinguistica sono gli strumenti per la ricerca del primigenio, del primitivo che si colora di caratteri mitici, ma il dialetto non deve essere distinto dalla lingua, poiché essi sono aspetti diversi di una stessa realtà; insomma *il passaggio dal dialetto alla lingua* dovrebbe avvenire « *direttamente in nome della poesia*, che utilizza e rialza tutta la vivacità del dialetto. Mentre, quando esiste una lingua letteraria, non si sente più il bisogno di questo rialzo, in quanto pare che questa lingua abbia già *dignità*... »²⁰. La responsabilità di questo « tradimento » è da attribuire, secondo Pavese, all'Ottocento per aver assegnato al dialetto un posto accanto alla lingua letteraria; esso « finì per perdere quella sua *all-pervadingness* sottesa a tutti gli sforzi letterari in lingua ».²¹ In fondo la soluzione pavesiana è più tradizionale di quella di Pasolini (si vedano in particolare i suoi scritti su una nuova linguistica marxista), che contesta invece l'« autenticità » della lingua italiana « primigenia ». L'italiano che impariamo è una lingua artificiale, ricalcata su quella della borghesia, che l'ha modellata in base ai propri interessi e privilegi. È una lingua retorica, perciò Pasolini propone un ritorno al sostrato dialettale (al friulano, che è la « lingua » poetica pronta), che è in ciascuno di noi, in quanto il dialetto è più ricco espressivamente della lingua; dunque la sua adesione al dialetto ha connotati classisti estranei a Pavese, come pure diverso è l'intento delle avanguardie linguistiche – si pensi, ad esempio, a Gadda – per le quali una plurima dialettalità è segno di un mondo senza certezze.

18. Saggio su Sherwod Anderson, in *La letteratura americana*, op. cit., pp. 35-36.

19. Ibidem, p. 222.

20. *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 237.

21. Ibidem, p. 236.

In *Ciau Masino* l'uso del dialetto non è prerogativa dei ceti umili, ma è praticato, anche se non costantemente, da uomini colti, all'interno di altre classi sociali. Ad esempio, ne *L'acqua del Po*, Merlo, che come Masino aveva studiato un tempo il greco, è caratterizzato da quella sua abitudine di parlare il dialetto, ma non gli è estranea neppure la lingua francese, che il narratore trascrive, come aveva fatto per alcune espressioni inglesi, nella grafia del parlato.²² Il dialetto è percepito dunque come elemento di identità, di appartenenza e allo stesso tempo di distinzione. Infatti, anche Masin, quando abbandona Torino e inizia il suo vagabondaggio sulle Langhe dice: « Turin ten caôd. Andôma – mes aj pacô²³ ». Una netta distinzione viene poi operata all'interno dei diversi dialetti, tra quello torinese parlato da Masino e quelli utilizzati nei diversi paesi delle Langhe. Così, quando Talino, il suonatore di chitarra, incontra all'osteria Masin e a lui si rivolge in torinese, sente per così dire il bisogno di giustificarsi: « Sôn si de stè còliñe, ma j sôn stait – pess a Turin »²⁴. Ma Talino ritorna ben presto ad utilizzare il proprio dialetto, che spontaneamente riaffiora, nel momento in cui contratta con Masin il prezzo della chitarra: « Poch, poch », – disse Talino, e dimenticando completamente il torinese: – « 'Na veuj armeno ôntanta ».²⁵ Tuttavia frequente è, soprattutto per gli individui appartenenti ai ceti umili, il tentativo di adeguarsi all'uso dell'italiano. Ad esempio, Bernardo, l'autista del conte, « parlava sempre in italiano – per non perdere l'esercizio coi signori – che gli parlavano in dialetto »²⁶. E Masin, che rimpiange spesso di non essere più istruito, si accorge che la signorina Roberta ha « un modo superiore di ubbidire al Signor Conte » proprio perché è una donna istruita, una maestra. La parola è così strumento di distinzione e, grazie ad essa, si instaura una diversa gerarchia sociale. La parola attraverso il dialetto acquista una nuova vivacità, una « naturalezza » leopardiana e prima ancora greca²⁷, è la lingua della propria terra, delle proprie origini in opposizione all'italiano che è lingua di cultura.

22. *Racconti*, op. cit., p. 31: « Il primo era un tipo di sportivo taciturno dalle parti di Biella, dedito alla meditazione, parlatore di dialetto e fumatore di pipa »; p. 35 «-Pa mal, – borbottò Merlo ».

23. *Ibidem*, p. 39 (a Torino fa caldo. Andiamo tra i contadini).

24. *Ibidem*, p. 42 (sono sì di queste colline, ma sono stato a lungo a Torino)

25. *Ibidem*, p. 44 (Poco, poco [...] ne voglio almeno ottanta [lire]).

26. *Ibidem*, p. 55.

27. In particolare Pavese ammira Omero che « nelle parole procede costantemente semplice, e naturalmente grammaticale », *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 195.

Uno stretto legame esiste inoltre tra individuo, lingua e territorio, come ci sembra di scorgere nella lirica *Le maestrine*, che conclude la seconda serie di racconti, ove l'uso del diminutivo connota la parola di una valenza affettiva : le maestrine, fanciulle che hanno studiato e che parlano italiano, sono il simbolo di una condizione giovanile sognata più che vissuta, recuperata attraverso la memoria, sono « il frutto più sano di quelle colline ». Perciò Pavese giudica i racconti di viaggio noiosi : in essi infatti manca qualsiasi radicamento ai luoghi, mancano le radici, la memoria che soli possono generare « lo stupore vero ».

Nel racconto *Ospedale* il destino di Masin subisce una svolta decisiva : licenziato dal conte, che ne aveva scoperto il passato, torna a Torino, dove spera di trovare un nuovo lavoro, ma scoprirà che « se nella Langa... era stato il torinese, di ritorno a Torino fu il *pacô* e *quader* per giunta »²⁸. Il protagonista si sente sradicato, privo di identità, scopre di aver perduto anche il proprio dialetto quando incontra un giorno per caso un collega del Lingotto : « Costui parlava il torinese antico e Masin s'accorse con ansia che lui l'aveva già mezzo perduto »²⁹. A questo tema sono collegati direttamente quelli del viaggio e del ritorno dalla forte valenza autobiografica, come si può osservare nella lirica *Il vino triste*, ove il « vecchio quarantenne », che tornato dal fronte ha sposato una ragazza, si sente un estraneo nel mondo che ha ritrovato : « *Ho trovato ragazze al ritorno, più aperte, più sane/ [...] Ho sposato la più muscolosa e la più impertinente / per sapere di nuovo la vita [...] La mia Nella accudisce un bambino – non so se è mio figlio – / ed è tutta di casa ed io sono un estraneo / che non so accontentarla e non oso dir nulla* »³⁰. Il ritorno al proprio paese non permette al protagonista di recuperare il passato, di unificarlo al presente e al futuro, il vecchio mondo non c'è più e il nuovo gli risulta estraneo.

Mentre il destino di Masin precipita inesorabilmente, Masino invece conosce nuove affermazioni : trascorre infatti una parte dell'estate come corrispondente cinematografico in Francia e, tornato a Torino, cura con successo una rubrica, « Le Didascalie », segno tangibile della sua ascesa professionale e sociale. Poi, con determinazione, « colse l'attimo » e riuscì a farsi affidare l'incarico di corrispondente in America, grazie alla conoscenza della lingua inglese o meglio americana, come sottolinea il narratore, e

28. *Racconti*, op. cit., p. 78. Gli aggettivi *pacô* e *quader* possono essere tradotti rispettivamente con i seguenti sinonimi : *zotico* (ma anche *contadino*, *grossolano*) e *stupido* (*tontolone*).

29. *Ibidem*, p. 80.

30. *Ibidem*, p. 86.

alla passione per il cinematografo, vera e propria arte in quel paese. Così il romanzo si chiude con un viaggio per entrambi, per Masin verso il carcere, ove sconterà la pena per l'uccisione della moglie, per Masino verso il favoloso mondo dell'America; e non è un caso che le ultime battute di questo romanzo siano inglesi, pronunciate da Masino, che già si finge nel pensiero di essere in un mondo diverso, caricato di attese, e da un marinaio negro che il giornalista incontra a Genova in una « Sailor's Inn », prima di imbarcarsi : « I'm gwine to sail to morro. A boàre -. Masino capì la pronuncia barbarica e fu soddisfatto, tanto che, preso bene l'abbrivio, propose con pronuncia negra imparata sui libri :

– Wanna glass o' beer, sailor ?

Miracolo. Quell'altro si volse e capì. O almeno rispose :

– Yea »³¹.

Il viaggio sembra qui alludere ad un lavoro aperto di ricerca, appena intrapreso e di cui non si può conoscere l'esito senza averlo prima sperimentato.

Invero tutta l'opera di Pavese può essere considerata un *work in progress* che, attraverso la molteplicità delle voci, il vario e il discordante, tende ad una sostanziale unitarietà. Infatti, fin dalle prime prove poetiche di *Lavorare stanca*, lo scrittore sente viva l'esigenza di trovare uno statuto etico della poesia, una sua dimensione antropologica che vada oltre i pur significativi rinnovamenti formali, dove convivono realismo e simbolismo, prosa e poesia : « Dal giorno dei *Mari del Sud*, in cui per la prima volta espressi me stesso in forma recisa e assoluta, cominciai a costruire una persona spirituale che non potrò mai più scientemente sostituire, pena la negazione sua e la messa in questione di ogni mio futuro ipotetico slancio »³². Si capisce allora perché il suo modello di riferimento è la *Divina Commedia* e l'immagine dantesca che si fa racconto; ciò che conta non è il ritmo musicale del verso, bensì la sua capacità di narrare. Anche sul piano linguistico Pavese raccoglie la lezione espressionistica del linguaggio dantesco, che forza la parola per liberarla dalla consunzione quotidiana, per avvicinarla alla realtà, alle cose, per esprimere ciò che in esse rimane inespresso, per mostrare infine « la seduzione di una verità sempre sul punto di rivelarsi e sempre sfuggente »³³. Si tratta in sostanza di un recupero dei classici operato non in un'ottica classicista, ma in quella delle moderne scienze umane, allora poco diffuse in Italia, perché viste con

31. *Ibidem*, p. 132.

32. *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 10.

33. *Raccontare è monotono*, in *La letteratura americana e altri saggi*, op. cit., p. 308.

sospetto sia dall'idealismo sia dal marxismo. Aderire alla realtà delle cose, esprimere l'inesprimibile è, a nostro avviso, l'elemento unificante della scrittura pavesiana e del suo parallelo sviluppo artistico. E ciò sembra contraddire i molteplici tentativi critici di cristallizzare l'intera produzione dello scrittore entro schemi interpretativi rigidi che distinguono nella sua scrittura una prevalenza ora verso il « parlato e il popolare » (*Paesi tuoi e La bella estate*), ora verso il « calligrafico colto » (*Il carcere*), ora verso il « parlato medioborghese » (*La spiaggia*).

Come la vita è un viaggio, che presuppone un'esplorazione, un percorso tra tentativi ed errori, che si conclude sempre con un approdo, a volte non definitivo, così anche la scrittura esplora i suoi percorsi, ricerca immagini non « contemplative », ma « narrative » per sostituire « all'oggetto un'evidenza espressiva; le immagini che creano la lingua (ad-ripare, arrivare) ».³⁴ Dunque più volte lo scrittore dichiara a chiare lettere l'esigenza di trovare una soluzione artistica soddisfacente, un *ubi consistam* ove attenuare la tensione dell' « essere tragicamente », che è poi la ricerca di un « altrove impossibile »³⁵. Il continuo lavoro di scavo della parola, determinato da ragioni profonde, è attestato dai documenti che possediamo, da quaderni manoscritti, spesso sconosciuti o poco considerati sui quali visibili sono le tracce di questo costante travaglio sugli strumenti espressivi per sottrarli all'impressionismo linguistico, per inserirli in un sistema organico, rinnovato, adeguato alla nuova realtà storica. Di questa ricerca anche teorica troviamo tracce consistenti soprattutto ne *Il mestiere di vivere*, che dietro l'apparente frammentarietà, conserva un'ispirazione sostanzialmente unitaria nel tentativo di trovare una giustificazione e un senso alla sua produzione attraverso un severo e costante vaglio critico della stessa. Si pensi, ad esempio, alla schematizzazione che l'autore ne traccia in un pensiero del novembre 1949, dunque a breve distanza dalla morte, quasi un consuntivo dell'intera attività svolta. Qui elenca le sue opere e, per ciascuna di esse, oltre alla data fornisce una sintetica definizione secondo lo schema seguente³⁶ :

34. *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 170.

35. Per tale aspetto si veda : G. Romanelli, *Pavese e l'altrove impossibile*, in *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana*, CE.PA.M., Santo Stefano Belbo, Cuneo 2001.

36. *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 342.

<i>Lavorare stanca</i>	1930	
1933	parola e	
1936	sensazioni	
1938		
1940		
<i>Carcere – Paesi tuoi</i>	1938, 1939	naturalismo
<i>Bella estate – spiaggia</i>	1940, 1941	
<i>Feria d'agosto</i>	1941, 1942, 1943, 1944	<i>poesia in prosa</i> <i>e consapevolezza dei miti</i>
<i>La terra e la morte</i>	1945	
<i>Dialoghi con Leucò</i>	1945	
<i>Compagno</i>	1946	gli estremi : naturalismo e simbolo staccati
<i>La casa in collina</i>	1947-1948	
<i>Il diavolo sulle colline</i>	1948	realtà simbolica
<i>Tra donne sole</i>	1949	
<i>La luna e i falò</i>	1949	

Pur nella loro schematicità, queste annotazioni evidenziano il tentativo di formulare un giudizio critico complessivo e, al tempo stesso, un'autoriflessione sui risultati raggiunti sempre giudicati insoddisfacenti rispetto alle attese altissime che Pavese andava via via ponendosi, tra tutte il rinnovamento della propria arte, che non poteva essere solo formale, ma doveva raggiungere e portare alla luce i valori e la dignità profonda di ogni individuo; insomma, perché la letteratura abbia un senso non basta rinnovarne la struttura, ma occorre in essa riflettere la storia e la vita³⁷. E ciò comporta sempre un'assunzione di responsabilità, un rischio³⁸. Lo schema ci sembra rivelare un cammino compiuto progressivamente verso l'obiettivo finale, che ha in sé, pur tra incertezze, fallimenti e contraddizioni, una sostanziale coerenza ovvero sia la ricerca di una parola che, al di là dei

37. Si veda *L'arte : non natura ma storia*, in *La letteratura americana*, op. cit., p. 47.

38. « Bisogna [...] correre il rischio e scrivere in lingua, cioè entrare nella storia, cioè elaborare e scegliere un gusto, uno stile, una retorica, un pericolo » (*Il mestiere di vivere* op. cit., p. 332).

limiti umani, possa esprimere « ciò che si vuole e non si può »; questo, più dei generi, della struttura, della narrazione, sta a cuore a Pavese ed è la sfida insostenibile che pone a se stesso. Essa è rintracciabile sin dalle prime prove poetiche, ove dominano la « parola » e le « sensazioni », affidate ad una versificazione che assume il respiro lungo della narrazione epica, in cui lo sguardo si concentra su paesaggi e figure della sua terra che, pur conservando tratti naturalistici, sono elementi strutturanti la poetica stessa, lontani da vagheggiamenti idillico-campestri. In *Feria d'agosto* raccoglie i frutti delle precedenti sperimentazioni, in particolare quella di *Ciau Masino, Paesi tuoi, Il carcere*. Si presenta infatti come un libro atipico, in cui la scrittura, per quanto lontana, a nostro avviso, dalla prosa d'arte, ha una sua intrinseca liricità che l'interna inquietudine traduce nei simboli archetipici del mare, della città, della vigna. Infine, negli ultimi romanzi, quelli scritti dal 1947 al 1949, lo scrittore realizza « l'esigenza mitica di sentire la realtà delle cose ». Con essi Pavese è consapevole di aver completato un ciclo storico, ma ciò lo lascia tuttavia insoddisfatto, come appare da questi appunti che, nella loro epigrammatica incisività rivelano un rigore intellettuale lacerante, un dolore esistenziale insostenibile : « Nascono pensieri precisi, nuovi, stilizzati, efficienti. Maturità. Se l'avessi saputo quando smanavi ('36-39)! Adesso il rovello è che tutto ciò finirà. Prima anelavi d'averlo, adesso temi di perderlo.

Hai anche ottenuto il dono della fecondità. Sei signore di te, del tuo destino. Sei celebre come chi non cerca d'esserlo.

Eppure tutto ciò finirà. »³⁹

Queste drammatiche parole, quasi degli ossimori, sembrano preludere a quelle decisive, che porranno fine alla tragica vicenda dell'uomo e dello scrittore, che solo nel silenzio poteva trovare una pacificazione :

« Tutto questo fa schifo.

Non parole. Un gesto. Non scriverò più. »⁴⁰

Giovanna ROMANELLI

39. *Il mestiere di vivere*, op. cit., p. 341.

40. *Ibidem*, p. 362.

Bibliografia

Beccaria Gian Luigi, *Il « volgare » illustre di Cesare Pavese*, « Le Forme e la storia », n.1-2, gennaio -agosto 1981, pp. 3-14.

Brero Camillo, *Vocabolario Piemontese-Italiano*, Editrice Piemonte in Bancarella, Torino 1982.

Clivio Gianrenzo, *Storia linguistica e dialettologia piemontese*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1976.

Dalglish James, *Sociolinguistics in Cesare Pavese's Ciau Masino*, « Italica », n. 3, autumn 1985, pp. 230-245.

Dondero Mario, *La semplice poesia di Pavese*, « L'Illustrazione Italiana », n. 80, estate 1991, pp. 38-45.

Frongia Eugenio, « Letteratura parlata » e « ritmo del quotidiano », « Canadian Journal of Italian Studies », n. 2/3, 1984, pp. 29-49.

Isotti Rosowsky Giuditta, *Créer la réalité. Cesare Pavese et l'écriture*, « Revue de littérature comparée », n. 2, avril-juin 1997, pp. 175-187.

Mariani Anna, *Per imparare il mestiere di scrivere*, « Lingua e Letteratura », n.1, novembre 1983, pp. 128-146.

Mutterle Anco Marzio, *Ciau Masino : dal plurilinguismo al monologo interiore*, « Belfagor », n.5, sett. 1970, pp. 559-591.

Mutterle Anco Marzio, *L'immagine arguta*, Lingua, stile, retorica di Pavese », Einaudi, Torino 1977.

Mutterle Anco Marzio, *Rileggendo Pavese*, « Studi novecenteschi », n. 56, dicembre, 1998, pp. 179-204.

Pautasso Sergio, *Il laboratorio dello scrittore. Temi, idee, tecniche della letteratura del Novecento*, La Nuova Italia, Firenze 1981.

Perrella Ettore, *Dittico : Pavese, Pasolini*, SugarCo Edizioni, Milano 1979.