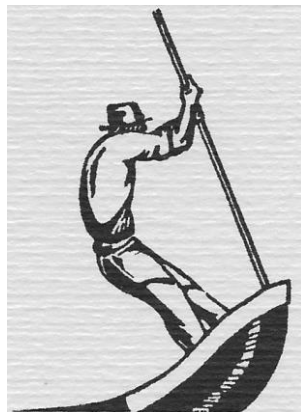


N° 45 série web (2/2023)

# CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

*Comité de direction*

Laurent BAGGIONI, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS,  
Carlo Alberto GIROTTO, Matteo RESIDORI

*Coordination éditoriale*

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

*Comité éditorial et de lecture*

Anne BOULÉ, Alessandro DI PROFIO, Franck FLORICIC, Philippe GUÉRIN, Costanza JORI,  
Brigitte LE GOUÉZ, Anna SCONZA, Ada TOSATTI

*Comité de rédaction*

Sarah AMRANI, Silvia CUCCHI, Marina GAGLIANO, Patrizia GASPARINI,  
Francesca GOLIA, Fiona LEJOSNE, Gaia LITRICO, Enrico RICCERI

*Comité scientifique international*

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),  
Isabelle BATTESTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),  
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),  
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),  
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-  
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Università di Palermo),  
Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO (Università di Padova),  
Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université  
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR  
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma  
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Hannah SERKOWSKA (Université de  
Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova), Susanna VILLARI (Università di Messina)

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme  
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle  
Département des études italiennes et roumaines  
13 rue de Santeuil 75005 Paris  
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>  
ISSN 1634-0272

SOMMAIRE

«Non scriverò più». Un «consuntivo» su scrittura,  
lingua e stile di Cesare Pavese

Atti del convegno internazionale  
Paris, Université Sorbonne Nouvelle, 30 settembre - 1 ottobre 2021  
LECEMO-ITEM (ENS/CNRS)

*a cura di Christian Del Vento e Daniela Vitagliano*

|                                                                                                                                                       |        |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------|
| Christian DEL VENTO e Daniela VITAGLIANO, <i>Introduzione. Cesare Pavese scrittore: recenti esperienze editoriali e nuove proposte interpretative</i> | p. 3   |
| I. Scelte linguistiche e nuove prospettive ermeneutiche                                                                                               |        |
| Valter BOGGIONE, <i>Paremiologia e onomastica in Paesi tuoi di Cesare Pavese</i>                                                                      | p. 11  |
| Daniela VITAGLIANO, <i>Ritmo, memoria e ethos: proposta per uno studio dello stile dei Dialoghi di Leucò</i>                                          | p. 39  |
| Angela Francesca GERACE, <i>Dal logos al mito: riflessioni sul lessico rizomatico dell'ultimo Pavese</i>                                              | p. 55  |
| II. Indagini lessico-tematiche. Riletture della “maturità” in Pavese                                                                                  |        |
| Michela RUSI, <i>Maturità di Doro: per una rilettura de La spiaggia</i>                                                                               | p. 75  |
| Lorenzo MARCHESE, <i>Ancora sulla maturità di Pavese</i>                                                                                              | p. 89  |
| Massimiliano CAPPELLO, <i>Accadere e succedere nell'opera di Pavese</i>                                                                               | p. 109 |

III. Indagini tematiche. (Re)visioni tra prosa e poesia

- Andrea Tullio CANOBBIO, *La frontiera nei diari giovanili e nei  
“brufoli poetici” di Cesare Pavese* p. 127
- Riccardo GASPERINA GERONI, *Gli stilemi della colpa nell’opera  
narrativa di Pavese* p. 139
- Iuri MOSCARDI, *Cesare Pavese e la twitteratura: temi e motivi di  
un grande autore che rivivono* p. 151
- Tavola rotonda. *Pavese oggi. Bilanci e prospettive attorno ad alcune  
recenti edizioni e traduzioni.* Christian DEL VENTO dialoga con  
Marie FABRE, Iuri MOSCARDI e Gabriele PEDULLÀ p. 169

[Varia]

- Roxane POULLARD, *La main dans la peinture lombarde  
du Cinquecento : métonymie signifiante de l’artiste, de son temps  
créatif et du pouvoir de l’art* p. 205
- Carlo RAGGI, *Rarità bibliografia e filologia dei testi a stampa.  
Il caso degli Ortis 1802 con certificazione autoriale* p. 233
- Maria Pia DE PAULIS, *Giovanni Papini: vita e scrittura durante  
la Grande Guerra* p. 255
- Elisa BARBISAN, *Una ‘partitura visibile’. Valori stilistici dello  
spazio grafico in Andrea Zanzotto* p. 319
- Fabiana CECAMORE, *L’esercizio del «doloroso capire».  
Appunti sull’eredità letteraria di Raffale La Capria* p. 345
- Matteo MARTELLI, *In ascolto. L’orecchio assoluto di Daniele  
Del Giudice* p. 389

## GLI STILEMI DELLA COLPA NELL'OPERA NARRATIVA DI CESARE PAVESE

Il tema della colpa entra nel dibattito critico sulla figura e sull'opera di Cesare Pavese all'indomani della sua tragica morte. I motivi sono diversi, di certo contribuisce a ravvivarlo il tentativo generale di carpire i motivi che si celano dietro il suo suicidio, il quale – come tutti i suicidi – è legato alla problematica della colpa: quella di chi resta e sopravvive e non ha potuto fare nulla, quella di chi compie il gesto. Lo ricorda, in punto di morte, lo stesso Pavese in quel messaggio conclusivo in cui assolve tutti, e a sua volta chiede di essere assolto: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi».<sup>1</sup> Ma la pubblicazione del *Mestiere di vivere* rivela al grande pubblico l'intimità di una persona fragile, tendenzialmente malinconica, che aveva vissuto con difficoltà il suo rapporto con le donne, la sua sessualità e i suoi ideali politici, prima, dopo e durante la Resistenza.

Il suicidio di Pavese ha rappresentato negli anni la sua condanna critica, perché ha orientato diverse e multiformi interpretazioni in una unica direzione: quella del male di vivere, della passione per la morte nella quale era necessario tuffarsi per trovare nuova forma. Al netto di ipotesi troppo forzate, è indubitabile che tutto questo sia anche presente nell'opera e nella vita di Pavese, ma è vero altrettanto che, se Pavese non si fosse ucciso, diversa sarebbe la lettura delle sue opere.

---

<sup>1</sup> Non si dimentichi comunque il carattere letterario anche di queste righe vergate sulla copia dei *Dialoghi con Leucò*. Riecheggiano le parole della lettera scritta dal poeta Majakovskij prima di morire: «A tutti. Se muoio, non accusate nessuno. Punti pettegolezzi. Il defunto non li poteva soffrire. Mamma, sorelle, compagni, perdonatemi. Non è una soluzione (non la consiglio a nessuno), ma non vedo altra via d'uscita. Lilly, vogliami bene». La lettera fu letta da Pavese nelle note scritte da Renato Poggioli nel volume, *Il fiore del verso russo*, edito da Einaudi nel 1949 (p. 434).

Lo attesta oggi la recente pubblicazione in volume del *Taccuino segreto*,<sup>2</sup> un testo che la curatrice Francesca Belviso trasforma in un monumento nietzschiano, in un esercizio di poetica: «Questi frammenti del *Taccuino*, come tutta la breve parabola esistenziale pavesiana, sono l'emblematica testimonianza di un'ennesima prova del destino: muovere battaglia contro sé stessi, al fine di annullarsi facendosi “a tutti ricordo”. Ecco un'ulteriore forma di solitaria esperienza da parte di un poeta che ha voluto trasformare “il destino in libertà”».<sup>3</sup>

Anche le sue opere, soprattutto quelle più legate al mito, raccolgono considerazioni, suggestioni e riflessioni sulla colpa che i critici hanno spesso investigato in direzione univoca: in quelle parole si sarebbero nascosti i motivi della sua morte. Di questo convincimento è interprete più acuminato Furio Jesi che, negli anni Sessanta, imbastisce una geniale lettura di Pavese mitologo, secondo la quale egli sarebbe rimasto vittima di una morbosa *religio mortis*, di ascendenza culturale mitteleuropea, che lo avrebbe spinto a cercare nel mito quell'origine perduta che non avrebbe mai potuto ritrovare in vita: il mito genuino era così divenuto, sempre nella prospettiva jesiana, *mito tecnicizzato*, cioè manipolato e sfruttato per un fine estraneo, e in quanto tale reso suscettibile di biasimo e colpa:<sup>4</sup> «Si potrebbe dire che Pavese, anziché trasferire nei personaggi le proprie crisi e le proprie colpe (secondo un giudizio tradizionale: «Werther morì, Goethe sopravvisse»), abbia accettato per sé le crisi e le colpe dei personaggi del romanzo: non solo dei suoi romanzi, ma del romanzo come forma letteraria giunta nel nostro secolo a una svolta determinante della propria storia».<sup>5</sup>

Molti sono i critici letterari che in modo fruttuoso hanno battuto questa via, da Fernandez a Guiducci a Gioanola<sup>6</sup> e ad altri, sino ai più recenti prefatori delle nuove edizioni pavesiane, edite all'indomani della scadenza dei diritti, tra i quali, ricordo, i Wu-Ming che commentano: «uno sbandamento nutrito anche dal senso di colpa: altri morivano ogni giorno a migliaia mentre lui, non arruolabile per l'asma, correggeva bozze e

---

<sup>2</sup> Cesare Pavese, *Il taccuino segreto*, a cura di Francesca Belviso, Milano, Aragno, 2020.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. CXXIII.

<sup>4</sup> Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 1968.

<sup>5</sup> Id., *Dal mito della festa al mito del sacrificio*, in Cesare Pavese, *La bella estate*, Torino, Einaudi, 2020, p. 98.

<sup>6</sup> Mi riferisco a Dominique Fernandez, *L'échec de Pavese*, Paris, Grasset, 1967; Armanda Guiducci, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967; Elio Gioanola, *Cesare Pavese: la poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1972.

manoscritti»;<sup>7</sup> oppure Massimo Schilirò che rilegge *La luna e i falò* di nuovo alla luce del presunto fallimento di Pavese: «ci trova inoltre consenzienti che quello che in Pavese si può osservare è la sostituzione del mito della festa con il mito del sacrificio»,<sup>8</sup> sacrificio ovviamente di sé.

### Personaggi colpevoli

Questo fervore segnala l'importanza del tema della colpa nell'opera di Pavese, ma anche quello che, secondo me, è il limite di questa lettura critica, o meglio una sua distorsione. Come ha di recente scritto Gabriele Pedullà,<sup>9</sup> si è spesso voluto forzare la biografia di Pavese entro la sua opera letteraria, trasformando i suoi personaggi (e le sue opere) in proiezioni autoriali. Per quanto questo sia in una qualche misura vero, occorre ora provare a fare l'esercizio inverso, rovesciando di 180 gradi questa lettura. Cercherò quindi di trascurare la componente biografica dai testi, come se Pavese non si fosse mai tolto la vita, e tenterò di affrontare la colpa da una dimensione prettamente testuale, stilistica e contenutistica.

Il problema della colpa emerge in un gruppo di romanzi (soprattutto quelli a sfondo mitico-simbolico) ed è intimamente connesso al tempo e alla sua rappresentazione. Ma la colpa non è qui sinonimo di colpevolezza, cioè di una responsabilità accertabile nelle sedi di un tribunale. È di natura differente. Colpevole, secondo questa accezione che ora andrò delineando, si considerano il Berto di *Paesi tuoi*, il Corrado della *Casa in collina*, l'Anguilla della *Luna e i falò*, al pari del protagonista del *Diavolo sulle colline*, come la Clelia di *Tra donne sole*.

*Paesi tuoi* è strutturato secondo uno schema tragico, che come sottolineava Aristotele nella *Poetica* termina con un effetto di *pathos*, cioè una violenta e tragica rappresentazione che Pavese chiama l'«acme»<sup>10</sup> della narrazione. In *Paesi tuoi* la storia di Talino, un goffo ragazzo di campagna, e di Berto, suo compagno di prigionia, e giovane cittadino, culmina con l'uccisione di Gisella, la sorella di Talino, già abusata dal fratello con un tridente, ora geloso della sua relazione con il protagonista:

<sup>7</sup> Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2020, p. XIII.

<sup>8</sup> Id., *La luna e i falò*, a cura di Massimo Schilirò, Milano, Garzanti, 2021, p. 25.

<sup>9</sup> Id., *Prima che il gallo canti*, a cura di Gabriele Pedullà, Milano, Garzanti, 2021.

<sup>10</sup> Id. *Mestiere di vivere*, cit., p. 222.

– 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.<sup>11</sup>

Il protagonista che racconta in prima persona diviene testimone della furia di Talino già allusa e ora svelata. Il selvaggio si scopre nella sua brutalità. Questo è l’unico caso, in tutto il racconto, in cui l’io narrante interviene in modo significativo sulla scena,<sup>12</sup> frammentando la mimesi della narrazione e sovrapponendo il presente storico all’imperfetto modale che ha il valore di condizionale passato: «*Forse Gisella avrebbe ceduto, forse in tre lo avremmo potuto fermare...*», con la clausola implicita che ciò non è avvenuto. Tutto permane nell’ipotesi dell’irrealtà. Tale stilema ha innanzitutto l’effetto pratico di far presagire e, insieme, di ritardare il destino della giovane donna, creando un fenomeno di *suspense*; ma la sua specificità non si esaurisce nella sua 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. Il protagonista non può fare altro che prendere atto della propria impotenza di agire. Nelle ultime pagine, il lettore, da una narrazione tutta protesa verso l’acme, si ritrova in una dimensione differente, rivolta ora verso il passato, verso il punto di non ritorno da cui è sgorgato il sangue della vittima. Il protagonista è così sottoposto a un destino di punizione provocato dal ricordo.

Il romanzo segue una strategia formale molto precisa, che Pavese non tarderà a replicare e della quale l’episodio citato è il momento culminante. Lo si comprende leggendo alcuni appunti del *Mestiere*, sebbene siano stati scritti alcuni anni dopo, in contemporanea alla stesura della *Luna e i falò*, che con *Paesi tuoi* intrattiene peraltro un legame del tutto peculiare: «*La luna e i falò*. È il titolo presentito – appunta Pavese il 16 ottobre 1949 – fin dai tempi del *Dio-caprone*. Da sedici anni. Bisogna darcela tutta. Quante volte in queste

<sup>11</sup> Id., *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 2020, p. 83 (corsivo mio).

<sup>12</sup> Su questo si veda anche Guido Baldi, *Paesi tuoi: viaggio di scoperta e focalizzazione sull’io-personaggio*, in Id., *Eroi intellettuali e classi popolari. Nella letteratura italiana del Novecento*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 277-299.



ultime note hai scritto *E poi?* Cominciamo a essere in gabbia, no?».<sup>13</sup> «E poi», commenta lo studioso Ivan Tassi, è la frase del romanziere che pensa al proseguo della storia che sta narrando e che costruisce il proprio lavoro per tappe da cui ripensare: «e poi?». La struttura di *Paesi tuoi* ha come caratteristica la tendenza a costruirsi secondo un crescendo tragico, sino all'uccisione finale, che libera le energie accumulate e porta a risoluzione l'intreccio (acme e risoluzione).

In un'intervista rilasciata alla radio, Pavese ammette di essere sempre stato molto attratto dalla narrativa di Erodoto più che dalle storie di Omero. E questo perché, mentre i poemi omerici sono una forma di teatro «*antelitteram*», Erodoto si contraddistingue per il «ritmo degli eventi o [per la] costruzione intellettualistico-simbolica della scena».<sup>14</sup> In altre parole, il fine del racconto non sta nei diversi episodi narrati ma nel reticolo della trama che in un crescendo ritmico conduce verso un punto finale, che toglie «libertà sentimentale» al lettore vincolato così a una meta, a scorrere verso una fine. La libertà è sottoposta a un destino, è incardinata in un ritmo, e quel destino è segnato dalla morte della donna amata e dal senso di colpa che emerge nell'animo del protagonista. Si inizia qui a profilare quanto stavo prima accennando, cioè il nodo tra colpa e temporalità. La colpa è connessa, secondo questa prospettiva, all'irrimediabilità del passato, che condanna e punisce il presente: Gisella non può più essere salvata, è stata uccisa, mentre il protagonista ha assistito impotente alla scena ed è sopravvissuto.

Si passi ora al punto finale di un altro romanzo, speculare anche secondo Italo Calvino a *Paesi tuoi*, cioè *Tra donne sole* (1949). La protagonista Clelia è una donna che si è realizzata sotto il profilo lavorativo, al contrario di Ginia, la protagonista de *La bella estate*. Eppure, anche lei è impotente dinnanzi al suicidio dell'amica Rosetta, una giovane borghese benestante. Il seguente passo fotografa il momento esatto in cui Rosetta è dispersa, e la protagonista apprende della sua morte:

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 tornavano in mente le parole, le smorfie, gli sguardi di Rosetta, e sapevo di averlo saputo, sempre saputo, e non averci fatto*

<sup>13</sup> Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990, p. 375.

<sup>14</sup> Id., *Intervista alla radio*, in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 267.

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<sup>15</sup>.

Pur con alcune differenze stilistiche, ma non sostanziali, il narratore prende coscienza di una paradossale responsabilità dinanzi a quanto sembra essere ineluttabile (e poco dopo confermato). Clelia è protesa verso quanto *avrebbe potuto/dovuto* fare in passato, ma non ha fatto: sapeva di averlo sempre saputo, ma di non averci fatto caso, come ora sa di non potere più fare nulla. Cerca una razionalizzazione, una spiegazione causale degli eventi, ma non può che accusare sé stessa della propria impotenza di agire. Anche lei ha assistito impotente alla morte, ed è sopravvissuta.

Lo stesso accade al protagonista di un *Diavolo sulle colline* quando capisce di non essere riuscito a salvare l'amico Oreste dal superamento dei propri limiti e dalle conseguenze del proprio vizio:

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 *parlarne* 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<sup>16</sup>.

«Avrei dovuto dire», «avrei dovuto parlarne con Pieretto», «forse Pieretto avrebbe potuto salvarlo», ma nulla. L'uso del condizionale quale modo dell'irrealtà condanna il presente, lo pre-determina nella sua immobilità, che nondimeno permette la scrittura, è ciò che avvia il percorso testimoniale: la colpa, scrive il filosofo e fenomenologo Henri Maldiney,

occupa da sempre il presente estensivo del melanconico, 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.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Id., *Tra donne sole*, Torino, Einaudi, 2020, p. 127.

<sup>16</sup> Id., *Il diavolo sulle colline*, Torino, Einaudi, 2020, p. 96.

<sup>17</sup> Henri Maldiney, *Pensare l'uomo e la follia*, Torino, Einaudi, 2007, p. 62.

Questa lettura, nella sua sostanza platonica, come lo era il pensiero di Pavese, chiama in causa alcuni temi centrali della sua produzione, a partire dal nesso destino e colpa, che si trova variamente declinato nel *Mestiere di vivere* e nelle sue opere; e che si ricollega alla struttura tragica dei suoi lavori narrativi. Della tragedia greca, Pavese assume il senso di una ineluttabilità che, come scrive Peter Szondi nel suo *Saggio sul tragico* in relazione a Edipo, «non si compie nel declino dell'eroe, ma nel fatto che l'uomo soccomba proprio percorrendo quella strada che ha imboccato per sottrarvisi».<sup>18</sup> «L'angoscia della vita – sembra rispondere Pavese, il 4 aprile del 1941 – è questa rotaia che le nostre decisioni ci mettono sotto le ruote. (La verità è che già prima di deciderci seguivamo la direzione)»;<sup>19</sup> e altrove, qualche anno dopo, nella *Poetica del destino* si legge: «un destino non è altro che un ritmo, una cadenza di ritorni previsti nel gioco di una libertà tutta tesa».<sup>20</sup> La colpa di questi personaggi non è determinata dalle azioni che avrebbero o meno potuto compiere, ma è «metafisica». Non è colpevolezza, ma colpa.<sup>21</sup>

La colpa, in quanto elemento più arcaico, non discende dalla relazione del soggetto con l'altro da sé, ma del soggetto con sé stesso. In seno alla colpa che è per sua natura tragica vi è una contraddizione insanabile. La colpa tragica da una parte colpevolizza, dall'altra assolve. Colpevolizza perché nascere significa contrarre un debito per la vita che ci è stata data, assolve perché l'uomo nascendo non ha pattuito un impegno con nessuno, né tantopiù ha infranto un codice, una legge, una norma. «Colpa e destino – scrive Sergio Givone che al tema ha dedicato il libro *Metafisica della peste* – stanno (o cadono) insieme. C'è come un destino nel fatto di dover riconoscere la propria colpa. Ma colpa per che cosa, se non per ciò che incombe come un destino?». <sup>22</sup> Quale tribunale potrebbe mai accusare Berto di non essere riuscito a fermare la furia di Talino? O Clelia di non aver impedito il suicidio di Rosetta? Eppure, essi avvertono la propria colpa in relazione al loro essere sopravvissuti.

---

<sup>18</sup> Péter Szondi, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996, p. 79.

<sup>19</sup> Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 221.

<sup>20</sup> Id., *Saggi letterari*, cit., p. 313.

<sup>21</sup> Sempre ne *La bella estate*, Ginia perde la propria innocenza perché decide di spogliarsi dinnanzi al pittore e quindi comprende la propria colpevolezza attraverso lo sguardo dell'amico del pittore, Rodriguez, che ne osserva con lascivia le rotondità.

<sup>22</sup> Sergio Givone, *Metafisica della peste: colpa e destino*, Torino, Einaudi, 2012, p. 180.

### *Unde malum?*

La circolarità tra destino e colpa ci permette di fare un passo ulteriore e introdurre il tema del male e della sofferenza, su cui gli stessi passi pavesiani riflettono. Si pensi alla morte di Gisella o Rosetta. «Unde malum?»<sup>23</sup> si chiede Paul Ricœur in seno a *Finitudine e colpa*. La risposta che il mito dà della sofferenza trova forma, continua il fenomenologo, soprattutto nei miti dedicati all'origine e alla fine, come il mito biblico della caduta e del peccato originale. Il mito rielabora (*ex post*) dunque il momento in cui l'uomo – in quanto essere finito – decade e perde la propria innocenza originaria. Ricœur sottolinea come nella decadenza traspaia l'idea di originario, luogo fantastico dell'innocenza in cui l'uomo realizza le sue possibilità fondamentali senza nessuno scarto tra la sua destinazione originaria e la sua manifestazione storica. «La mia innocenza – specifica Ricœur – è la mia costituzione originaria proiettata in una storia fantastica».<sup>24</sup>

Non è un arbitrio che questo luogo fantastico dell'innocenza assuma in Pavese le forme dell'infanzia, che coincide con la sostanza stessa del mito: «nessun bambino – scrive Pavese in *Del mito, del simbolo e d'altro* – ha coscienza di vivere in un mondo mitico. Ciò s'accompagna all'altro noto fatto che nessun bambino sa nulla del “paradiso infantile” in cui a suo tempo l'uomo adulto s'accorgerà di esser vissuto. La ragione è che negli anni mitici il bambino ha assai di meglio da fare che dare un nome al suo stato. Gli tocca vivere questo stato e conoscere il mondo».<sup>25</sup> Da qui discende il problema dell'attimo estatico e della «seconda volta», come teorizzato in *Feria d'agosto*, quale sprofondamento dell'essere adulto nel tempo della «grazia», come unico modo per un recupero sostanziale della dimensione del mito che appare come dimensione dell'arcaico che irrompe nella stasi del presente. Ma questo rapporto non è declinato solo in sede teorica, sulla relazione tra innocenza e decadimento riflette anche uno dei personaggi più corrotti della narrativa pavesiana, cioè il ricco Poli che, all'inizio del *Diavolo sulle colline*, viene ritrovato riverso nella sua auto, privo di sensi:

– C'è un'innocenza, – disse Poli, – una chiarezza che viene dal fondo... Rosalba taceva, non osavo guardarla. – Io ti dico, – interruppe Pieretto, – che se ti sei dimenticato l'ora di stanotte, è perché avevi perso la scelta. – Ma questa innocenza

<sup>23</sup> Paul Ricœur, *Finitudine e colpa*, Bologna, il Mulino, 1970, p. 481.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>25</sup> Cesare Pavese, *Saggi letterari*, cit., p. 273.

io la cerco, – disse Poli balbettando testardo, – più la conosco quanto più mi convinco di esser vile e di esser uomo. Sei o no persuaso che lo stato dell'uomo è debolezza? Come puoi sollevarti se prima non precipiti?<sup>26</sup>

Pavese immagina l'innocenza (da Poli ricercata in virtù dell'uso delle droghe) e la pone come condizione alla base della scissione dell'uomo, il punto da cui la finitudine diviene debolezza e quindi male: «mi convinco di esser vile e di esser uomo». Attraverso la colpa e il suo corrispettivo simbolico Pavese induce il lettore a riflettere sulla discordanza che sussiste tra la realtà fondamentale, cioè lo stato di innocenza o essere essenziale, e la modalità attuale e presente dell'uomo, in quanto essere impuro, peccatore e colpevole. C'è tra queste due condizioni un salto, un passaggio che Pavese fatica a chiarire anche a sé stesso, o meglio la sua posizione non è mai ferma e decisa. Si potrebbero rintracciare nelle sue opere idee pensieri e citazioni che farebbero propendere l'analisi su ambo i lati: talvolta, egli è molto chiaro in relazione all'impossibilità dell'innocenza nel mondo moderno, talaltra sembra suggerire un possibile ritorno nel presente di un'innocenza piena ed estatica.

Nel saggio del 1950 sul *Mito*, forse il più spericolato ermeneuticamente dei suoi saggi, Pavese riannoda la propria poetica alla filosofia di Giambattista Vico, altro pensatore delle origini come lo aveva definito Edward Said in *Beginnings*<sup>27</sup>. Qui Pavese si esprime così:

Dalla fanciullezza, dall'infanzia, da tutti quei momenti di fondamentale contatto con le cose e col mondo che trovano l'uomo sprovvisto e commosso e immediato, da tutte le «prime volte» irriducibili a razionalità, dagli istanti aurorali in cui si formò nella coscienza un'immagine, un idolo, un sussulto divinatorio davanti all'amorfo, sale, come da un gorgo o da una porta spalancata, una vertigine, una promessa di conoscenza, un avangusto estatico. [...] 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*.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Id., *Il diavolo sulle colline*, cit., p. 26.

<sup>27</sup> Edward Said, *Beginnings: Intention and Method*, New York, Basic Books, 1975, p. 350.

<sup>28</sup> Cesare Pavese, *Saggi letterari*, cit., p. 318.

Dinnanzi a questa vertigine, gorgo o porta spalancata che Pavese immagina come accesso privilegiato alle fonti dell'essere, l'uomo non può fare altro che scoprire il fatto brutto di esistere come tale, qui e ora, finito e fallibile e, al contempo, mosso dal desiderio di totalità e di completezza.

Non vi è lo spazio, purtroppo, per addentrarci nell'aporia di questa posizione. Ho tentato di farlo altrove.<sup>29</sup> Tuttavia, essa emerge nella *Casa in collina*. Corrado vive infelice, covando il ricordo di un passato che non esiste più e a cui ora si è sostituito un presente di guerra, che costringerebbe a una partecipazione attiva, a fronte invece della viltà e dell'ignavia dimostrate da questo protagonista, che di collina in collina torna nelle ultime pagine del testo nella sua casa d'infanzia. La sua salvezza avviene «per caso», egli sopravvive agli amici partigiani che sono invece arrestati dai nazisti e forse già giustiziati. Sopravvive loro, osservando da lontano la scena, e questo senso di sopravvivenza – al pari di quello esperito da Berto o da Clelia – produce in lui il senso della propria colpa: «Oggi ancora – scrive Corrado nel suo memoriale – 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? Perché ero entrato quella volta in chiesa? L'esperienza del pericolo rende vigliacchi ogni giorno di più. Rende sciocchi, e sono al punto che esser vivo per caso, quando tanti migliori di me sono morti, non mi soddisfa e non mi basta. A volte, dopo avere ascoltato l'inutile radio, guardando dal vetro le vigne deserte penso che vivere per caso non è vivere. E mi chiedo se sono davvero scampato».<sup>30</sup>

La colpa di Corrado si tinge, innanzitutto, di elementi metafisici, come avrebbe detto Karl Jaspers. È una «colpa metafisica»,<sup>31</sup> perché quando un individuo assiste a un'ingiustizia o a un massacro, e non fa tutto il possibile per scongiurarlo, prova un senso di colpevolezza che non può essere compreso dal punto di vista giuridico, né politico, né morale. Solo sul piano della solidarietà umana. C'è però poi una colpa destinale in Corrado, come negli altri personaggi pavesiani, archetipi del personaggio colpevole. E questa

---

<sup>29</sup> Riccardo Gasperina Geroni, *Demitizzare Cesare Pavese. Studio su colpa e destino*, in «Enthymema», XXVI (2020), pp. 156-175.

<sup>30</sup> Cesare Pavese, *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 2020, p. 101.

<sup>31</sup> Mi riferisco alle lezioni tenute dal filosofo all'Università di Heidelberg nel 1946. Ora in Karl Jaspers, *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, Milano, Raffaello Cortina, 1996.

colpa inchioda l'uomo alla propria finitudine e imperfezione, al proprio allontanamento dall'eden perduto, e diviene il motore del racconto e della testimonianza del passato, all'insegna di un'ipotesi dell'irrealtà, cioè all'insegna di una impossibilità nostalgica di modificare lo *status quo*. Questa colpa del tutto umana non è fallimentare; non lo è nemmeno nell'esperienza di Anguilla che da sradicato e da assente (durante la Resistenza!) ritorna nel proprio paese per lasciarlo poi, come Ulisse, e ritornare nel mare, verso quell'elemento acquatico dove le anguille vanno a morire. La colpa è anche qui il presupposto per la comprensione, «linguaggio [...] sconcertante»<sup>32</sup> – scrive Ricœur – che esprime l'esperienza dell'alienazione dell'uomo nel mondo. Il destino di Corrado, come quello di Anguilla, è quello di condividere e riportare la propria esperienza, la propria condizione di uomo che ha vissuto su di sé il male del fascismo. Ecco perché la colpa è legata al sapere, dal momento che dischiude la dimensione della comprensione. Ma il sapere di questi personaggi assomiglia più al patire che a un sapere astratto: «“ou matheîn, allà patheîn”, nelle parole di Aristotele».<sup>33</sup>

Parlare della colpa significa ritornare all'essenza del mito che nasce proprio come risposta alla «vivente-non-necessità di esistere»<sup>34</sup> e significa quindi indagare la natura del male che Pavese riconduceva a una mitica caduta da un paradiso innocente a cui solo il mito avrebbe permesso di ristabilire l'accesso privilegiato. Per noi lettori del ventunesimo secolo non rimane nessun paradiso, perché sappiamo che l'uomo delle origini è già da sempre «coscienza infelice»; rimane però la convinzione che Pavese abbia usato la colpa per parlare di differenti tematiche, come il destino, la libertà, la responsabilità, anche il passato collettivo fascista e che, assumendo una forma stilistica specifica, quella dell'irrealtà, abbia definito da una parte il rapporto che lega il destino alla colpa, e dall'altra come proprio la dimensione della colpa permetta di approfondire la riflessione sulla natura dell'essere umano. «L'esito», si potrebbe concludere con le parole di Anco Marzio Mutterle, «è un senso di ripetitività convulsa eppure immobile, dove il tessuto

---

<sup>32</sup> Paul Ricœur, *Finitudine e colpa*, cit., p. 253.

<sup>33</sup> Sul rapporto che lega il sapere e il patire in relazione al problema dell'originario, si veda il contributo di Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 65.

<sup>34</sup> Paul Ricœur, *Finitudine e colpa*, cit., p. 252.

immaginario, dalle maglie ormai molto allargate, lascia intravedere i contorni della morte». <sup>35</sup> Del personaggio, non dell'autore!

**Riccardo GASPERINA GERONI**

Università di Bologna

ABSTRACT ITALIANO. Il saggio si concentra sul rapporto tra lo stile «passato e definitivo» e la raffigurazione della colpa, nell'opera di Cesare Pavese. Sin dai primi saggi sulla sua opera, la critica si è concentrata sul problema della colpa, spesso riconducendolo a temi di ordine biografico. In questo saggio, l'autore propone una lettura inedita della colpa, quale sentimento che costituisce il nucleo della riflessione di Pavese intorno al tema del destino e della libertà.

RÉSUMÉ FRANÇAIS. Cette contribution porte sur la relation entre le style « passé et définitif » et la représentation de la culpabilité dans l'œuvre de Cesare Pavese. En effet, dès la parution des premières contributions consacrées à son œuvre, les critiques ont souvent mis l'accent sur le problème de la culpabilité, en le ramenant souvent à la biographie de l'auteur. Cet essai propose une lecture inédite de la question de la culpabilité, considérée en tant qu'élément essentiel de la réflexion de Pavese autour du destin et de la liberté.

---

<sup>35</sup> Anco Marzio Mutterle, *Morire a carnevale*, in *Cesare Pavese*. Atti del Convegno internazionale di studi, Torino-Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001, a cura di Margherita Campanello, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, pp. 19-42: 34.