

### 3. *Lavorare stanca*: l'influsso della letteratura e del cinema americano

#### 3. 1. La poetica del quotidiano: i personaggi “popolari”

##### 3. 1. 1. I personaggi popolari e temi quotidiani in *Lavorare stanca*

Una caratteristica rilevante delle poesie di Casare Pavese raccolte in *Lavorare stanca* è la forte presenza di personaggi poveri, sfruttati ed emarginati. Tra i vari personaggi compaiono meccanici, operai, prostitute, disoccupati, eremiti, carcerati, ladri, vagabondi, sabbiatori, muratori, contadini<sup>1</sup> – figure che non hanno mai registrato una loro presenza di rilievo nella poesia italiana del primo Novecento. Questi personaggi, nelle parole di Vittorio Coletti, non rappresentano le «grandi figure del passato letterario», ma «eroi nuovi, abbassati, vinti, sognanti e dannati»<sup>2</sup>. In *Lavorare stanca* Pavese mostra la loro esistenza quotidiana, piena di fatica e miseria, raccontando le loro piccole storie.

È difficile definire questi personaggi in termini di classe sociale: non possono essere raggruppati in un'unica classe sociale, per esempio in quella proletaria, essendo presenti anche contadini, prostitute, ladri ed eremiti. Per questa ragione inizialmente ho preferito chiamarli “personaggi poveri”<sup>3</sup>. Tuttavia, il fattore economico non è unico e decisivo;

---

<sup>1</sup> I meccanici in *Atlantic Oil*; gli operai in *Esterno, Una generazione, Fumatori di carta*; le prostitute in *Pensieri di Deola, Due Sigarette, Cattive compagnie, Tolleranza, La puttana contadina*; i disoccupati in *Ozio*; gli eremiti in *Paesaggio, Rivolta*; i carcerati in *Canzone di strada, Semplicità, Legna verde, Poggio Reale*; i ladri in *Paesaggio (II), Il tempo passa*; i sabbiatori in *Tradimento, Crepuscolo di sabbiatori*; i muratori in *Casa in costruzione*. I contadini appaiono in numerose poesie (a volte come persone principali e a volte secondarie) e sono spesso chiamate non “contadini”, ma “villani”, o semplicemente “uomo”, “donna” (si capisce dal contesto che sono contadini). Le poesie in cui i contadini sono personaggi principali sono *Paesaggio (II), Il tempo passa, Il figlio della vedova, Gente che c'è stata*.

<sup>2</sup> Vittorio Coletti, *La diversità di “Lavorare stanca”* in Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1998, p. XV.

<sup>3</sup> È possibile definire i personaggi di *Lavorare stanca* anche con altri termini come “umili”, “oppressi”, “offesi” e “marginali”. Sulla presenza di tali personaggi nelle opere di altri poeti europei

ma altrettanto importante è l'elemento culturale legato alla classe sociale. I personaggi di *Lavorare stanca* non sono caratterizzati solamente dalla povertà, ma anche dalla non appartenenza alla classe aristocratica o borghese.

Il critico Sergio Pautasso ha descritto tale caratteristica innovativa delle poesie pavesiane, in confronto con altri poeti del Novecento, affermando:

I suoi personaggi sono tutti di estrazione popolare, esasperatamente popolari al limite dell'improbabile, e all'apparenza privi di una qualunque dimensione poetica. Basti pensare, per contrasto, alle «Madri» di Luzi, alle figure surreali e fantastiche di Gatto, oppure agli oggetti di Montale, interpreti di un mondo che poeticamente era di certo più elevato di quello pavesiano. [...] Pavese rifiutava proprio le immagini tradizionali e cercava personaggi per creare situazioni concrete che dessero corporeità alla sua «idea di poesia-racconto»<sup>4</sup>.

Pautasso definisce i protagonisti di *Lavorare stanca* «personaggi di estrazione popolare», evitando di categorizzarli nella classe proletaria, e ricorrendo al concetto più vasto e ambiguo del “popolare”, che include vari gruppi sociali. Il concetto di “popolare”, che si riferisce sia alla condizione economica che a quella culturale, sottolinea la doppia novità di *Lavorare stanca* : Pavese fu innovativo non solo perché trattò i problemi sociali della povertà, ma anche perché attraversò il muro culturale tra il popolare e il colto, componendo poesie su personaggi di “estrazione popolare”. In questo senso, il “popolare” è un concetto utile per descrivere i personaggi pavesiani in *Lavorare stanca* nonostante la problematicità indagata già nello studio di Alberto Asor Rosa sul populismo nella letteratura italiana<sup>5</sup>.

Il rifiuto delle immagini tradizionali e la preferenza di personaggi “popolari”, indicati da Pautasso nel passo citato, comportano un'altra caratteristica in *Lavorare stanca*: la forte presenza di temi legati al quotidiano. Le sue poesie sono gremite di

---

(inclusi alcuni italiani) dell'Otto e Novecento. cfr. (a cura di) Giovanni Greco e Davide Monda, *Miserabili in poesia : criminali, marginali e vittime in versi contemporanei*, Roma, Carocci 2002.

<sup>4</sup> Sergio Pautasso, *Cesare Pavese oltre il mito*, Genova, Marietti 2000, p. 102.

<sup>5</sup> Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, cit.

oggetti fortemente legati alla vita quotidiana e non alla tradizione poetica; ed anche le azioni dei personaggi appartengono più al quotidiano che al sublime. Molti verbi in *Lavorare stanca* rappresentano azioni che riguardano la necessità economica e fisica di tutti i giorni: predominano i verbi relativi non solo al lavoro (che è il tema principale espresso chiaramente dal titolo), ma anche al mangiare, al bere, al dormire e al riprodursi<sup>6</sup>.

Per esempio, se si prendono in esame due poesie il cui protagonista è un vecchio uomo – *Il tempo passa* e *L'istinto* – si nota che entrambe trattano temi legati alla necessità fisica nella vita quotidiana: la prima (*Il tempo passa*) è piena di riferimenti alla fame, e la seconda (*L'istinto*) è centrata sulla semantica del desiderio sessuale.

#### *Il tempo passa*

Quel vecchione, una volta, seduto sull'erba,  
 aspettava che il figlio tornasse col pollo  
 mal strozzato, e gli dava due schiaffi. Per Strada  
 – camminavano all'alba su quelle colline –  
 gli spiegava che il pollo si strozza con l'unghia  
 – tra le dita – del pollice, senza rumore.  
 Nel crepuscolo fresco marciavano sotto le piante  
 imbottiti di frutta e il ragazzo portava  
 sulle spalle una zucca giallastra. Il vecchione diceva  
 che la roba nei campi è di chi ne ha bisogno  
 tant'è vero che al chiuso non viene. Guardarsi d'attorno  
 bene prima, e poi scegliere calmi la vite più nera  
 e sedersele all'ombra e non muovere fin che si è pieni.

C'è chi mangia dei polli in città. Per le vie  
 non si trovano i polli. Si trova il vecchiotto  
 – tutto ciò ch'è rimasto dell'altro vecchione –  
 che, seduto su un angolo, guarda i passanti

---

<sup>6</sup> Il forte legame tra la cultura popolare e i temi legati alla necessità fisica è esaminato approfonditamente da Bachtin, in relazione al concetto del basso corporeo come ambito caratterizzante della cultura popolare. Michael Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi 1979.

e, chi vuole, gli getta due soldi. Non apre la bocca  
 il vecchiotto: a dir sempre una cosa, vien sete,  
 e in città non si trova le botti che versano,  
 né ottobre né mai. C'è la griglia dell'oste  
 che sa puzzo di mosto, specialmente la notte.  
 Nell'autunno, di notte, il vecchiotto cammina,  
 ma non ha più la zucca, e le porte fumose  
 delle tampe dan fuori ubriachi che cianciano soli.  
 È una gente che beve soltanto di notte  
 (dal mattino ci pensa) e così si ubriaca.  
 Il vecchiotto, ragazzo, beveva tranquillo;  
 ora, solo annusando, gli balla la barba:  
 fin che ficca il bastone tra i piedi a uno sbronzo  
 che va in terra. Lo aiuta a rialzarsi, gli vuota le tasche  
 (qualche volta allo sbronzo è avanzato qualcosa),  
 e alle due lo buttano fuori anche lui  
 dalla tampa fumosa, che canta, che sgrida  
 e che vuole la zucca e distendersi sotto la vite<sup>7</sup>.

In questa poesia, come in tante altre poesie di Pavese, agisce il contrasto tra città e campagna, sovrapposto al contrasto tra passato e presente: nella prima stanza viene descritto il passato della campagna, e nella seconda stanza il presente della città. Il tema centrale e ricorrente che collega i due mondi, geograficamente e temporaneamente distanti, è il cibo: il pollo, la zucca e la vite si presentano ripetutamente. Predominano la sete, l'appetito e la gola in entrambe le stanze, in modi contrastanti. Si notano tre piani di azioni principali – mangiare, camminare, rubare – , che appaiono in entrambe le stanze, creando il contrasto tra campagna e città, tra passato e presente. Inoltre, il ritmo monotonale che nasce dalle sequenze anapestiche evoca il passo del viandante.

Nella prima stanza il vecchio è seduto sull'erba in campagna, insegna al ragazzo come si uccide il pollo, cammina con il ragazzo che porta la zucca, e alla fine ruba e mangia il frutto della vite all'ombra. Invece, nella seconda stanza, il vecchio è solo, seduto all'angolo di una via in città, guarda i passanti che ogni tanto gli gettano i soldi

---

<sup>7</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., pp. 30-31.

(non c'è più il ragazzo con il pollo), cammina da solo (senza il ragazzo, senza la zucca), beve in taverna (invece di mangiare la frutta nel vigneto), e ruba i soldi dalle tasche degli ubriachi (invece di rubare il frutto della vite all'ombra); alla fine emerge la nostalgia per la zucca e la vite in campagna. La dislocazione geografica dell'uomo comporta anche il peggioramento della sua condizione sociale, l'alienazione e la solitudine (il vecchio, ora mendicante e ladro, si trova ai margini della società).

Anche nell'*Istinto*, l'altra poesia il cui il protagonista è un vecchio uomo, è forte il contrasto tra passato e presente, anche qui divisi in stanze: al passaggio di ogni stanza si alternano il passato e il presente. Qui il tema centrale che collega i due mondi è il desiderio sessuale.

### *L'istinto*

L'uomo vecchio, deluso di tutte le cose,  
dalla soglia di casa nel tiepido sole  
guarda il cane e la cagna sfogare l'istinto.

Sulla bocca sdentata si ricorrono mosche.  
La sua donna gli è morta da tempo. Anche lei  
come tutte le cagne non voleva saperne,  
ma ci aveva l'istinto. L'uomo vecchio annusava  
– non ancora sdentato –, la notte veniva,  
si mettevano a letto. Era bello l'istinto.

Quel che piace nel cane è la gran libertà.  
Dal mattino alla sera gironzola in strada;  
e un po' mangia, un po' dorme, un po' monta le cagne:  
non aspetta nemmeno la notte. Ragiona,  
come fiuta, e gli odori che sente son suoi.

L'uomo vecchio ricorda una volta di giorno  
Che l'ha fatta da cane in campo di grano.  
Non sa più con che cagna, ma ricorda il gran sole  
e il sudore e la voglia di non smettere mai.

Era come in un letto. Se tornassero gli anni,  
lo vorrebbe far sempre in un campo di grano.

Scende in strada una donna e si ferma a guardare;  
passa il prete e si volta. Sulla pubblica piazza  
si può fare tutto. Persino la donna,  
che ha ritegno a voltarsi per l'uomo si ferma.  
Solamente un ragazzo non tollera il gioco  
E fa piovere sassi. L'uomo vecchio si sdegna.<sup>8</sup>

Il rifiuto delle “immagini tradizionali” è qui evidente. L'immagine del cane e della cagna si ripete in tutte le stanze, subendo ogni volta una variazione: nella prima stanza si presenta attraverso gli occhi del vecchio; nella seconda si trasforma nell'immagine del ricordo del vecchio e di sua moglie; nella terza riappare nel pensiero del vecchio; nella quarta si muta in immagine del vecchio e di un'altra donna (sempre nel suo ricordo); alla fine diventa nell'immagine di una donna e del prete.

In questa poesia il desiderio sessuale compare come tale, senza travestirsi nelle sembianze dell'amore, *leitmotiv* della tradizione lirica: la moglie e l'amante del passato sono paragonate alla “cagna”, che non è un'immagine tipicamente sublime. Anche la descrizione del vecchio uomo è lontana dalla figura eroica o romantica: è “un uomo, deluso di tutte le cose” e “sulla bocca sdentata si ricorrono mosche”. Qui il sesso rappresenta un istinto, al pari del mangiare e del dormire. Tra il vecchio e la moglie (o l'amante del passato) c'è solo l'istinto, come tra il cane e la cagna. In *Lavorare stanca* si trovano alcune poesie d'amore (come *La cena triste*, *Incontro*, *Estate*, *Notturmo*, *Un ricordo*, *La voce*), ma sono più numerose le poesie che presentano il rapporto tra l'uomo e la donna come rapporto fisico più che sentimentale (tra cui anche le poesie sulle prostitute). Questa visione del rapporto tra uomo e donna in *Lavorare stanca* potrebbe essere derivata in parte dalle esperienze personali del poeta (i rapporti infelici con le donne e il conseguente atteggiamento misogino), ma riflette anche il suo interesse per il

---

<sup>8</sup> *ivi.*, p. 116.

mondo primitivo e il rifiuto delle immagini tradizionali.

Gli elementi fortemente legati alla vita quotidiana, evidenti in questi due testi sono ricorrenti in tutta la raccolta: ad esempio i verbi relativi agli istinti primari e alla necessità fisica: mangiare, dormire e riprodursi – desideri e azioni, fondamentali nella vita, ma raramente oggetti di opere poetiche. Ritengo che questa ricorrenza di elementi “popolari” e “quotidiani” rispecchi l’interesse etico ed estetico di Pavese, influenzato fortemente, anche se non esclusivamente, dal contatto con la cultura americana (in particolare la letteratura e il cinema). Pavese, come tanti altri intellettuali di sinistra, nutrì un forte interesse per il “popolo”, ma il suo interesse si alimentò della cultura americana in modo significativo. In questo capitolo, mi prefiggo dunque di esaminare le influenze della letteratura e del cinema americano su *Lavorare stanca*, focalizzando l’attenzione sugli elementi popolari e quotidiani.

### 3. 1. 2. La letteratura americana: Whitman e i suoi successori

L’influenza della letteratura americana in *Lavorare stanca* è più evidente e nota rispetto a quella esercitata dal cinema. Pavese stesso ne discute spesso nei suoi saggi e diari. Per esempio, nel saggio *Il mestiere di poeta*, riferendosi alla poesia *I Mari del Sud*, afferma che sono tre fattori (tra cui anche la letteratura americana) ad averlo aiutato a raggiungere il suo ideale di poetica:

Come nettamente io sia passato da un lirismo tra di sfogo e di scavo (povero scavo che sovente dava nel gratuito e sfogo vizioso che sempre finì nell’urlo patologico) al pacato e chiaro racconto dei *Mari del Sud*, ciò mi spiego soltanto ricordando che non d’un tratto è avvenuto, ma per quasi un anno prima dei *Mari del sud* non ho seriamente pensato a poetare e intanto, come già prima, ma con maggiore intensità, andavo da una parte occupandomi di studi e traduzioni dal nordamericano, dall’altra componendo certe novelle mezzo dialettale e, in collaborazione con un amico pittore, una dilettantesca pornoteca, di cui troppo più che non sia lecito dovrei dire

qui<sup>9</sup>.

Pavese precisa, in seguito, che questi tre elementi (letteratura americana, novelle mezzo dialettali e la dilettantesca pornoteca) hanno influenzato la sua poetica in modi diversi, e che è stata la letteratura americana a metterlo «in contatto con una realtà culturale in fase di crescita»<sup>10</sup>.

Sono numerosi i commenti dei critici sul rapporto tra *Lavorare stanca* e la letteratura americana, soprattutto per quanto riguarda *Foglie d'erba* di Whitman, su cui Pavese scrisse la tesi di laurea<sup>11</sup>. Il verso libero e il linguaggio colloquiale di Whitman sono stati di grande impatto sul giovane poeta italiano, come è stato notato da tanti critici. Qui cercherò di dimostrare che il legame con Whitman influisce anche sulla presenza dei personaggi popolari e dei temi quotidiani nella produzione di Pavese.

Tra alcuni studi che esaminano approfonditamente il rapporto tra Pavese e Whitman<sup>12</sup> è particolarmente stimolante quello di Valerio Ferme. Prendendo in esame vari documenti (tesi, saggi e lettere), Ferme sostiene che l'interesse di Pavese per la componente sociale della poesia whitmaniana dimostra «un primo tentativo di Pavese di allontanarsi dall'idealismo filosofico crociano e dalla sensibilità estetica che dominava le pratiche discorsive della letteratura italiana di quegli anni»<sup>13</sup>. Per Pavese, Whitman era «un nuovo maestro che poteva mostrare la via, perché ricreando il mondo reale nella sua poesia, non solo lo interpretava e la ordinava secondo la sua visione [...], ma era anche capace di riunire in essa il momento estetico con gli avvenimenti quotidiani»<sup>14</sup>.

Sono d'accordo con l'affermazione di Ferme: Whitman era importante per Pavese

---

<sup>9</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., pp. 123-124.

<sup>10</sup> *ivi*, p.124.

<sup>11</sup> La tesi di laurea si intitola *Interpretazione della poesia di Walt Whitman* ed è stata consegnata all'Università di Torino nel 1930. Su questa tesi Michele Tondo ha scritto un articolo, *L'incontro di Pavese con Whitman: la tesi di laurea*, «Il Ponte» n. 25 (1969), pp. 708-718.

<sup>12</sup> Patrizia Lorenzi-Davitti, *Pavese e la cultura americana: fra il mito e razionalità*, cit.; Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit.; Lawrence G. Smith, *Cesare Pavese and America*, cit.

<sup>13</sup> Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 92.

<sup>14</sup> *ivi*, p.93.

«perché la sua estetica integra la vita di tutti i giorni e la storia del suo paese nella percezione poetica del mondo»<sup>15</sup>, e ritengo che questo fatto sia in stretto legame con la forte presenza di personaggi popolari e di temi quotidiani in *Lavorare stanca*.

Whitman è considerato il poeta “democratico” non solo per il credo politico e ideologico espresso nelle sue poesie (l’elogio della democrazia, dell’individualismo e della libertà), ma anche per l’uso del linguaggio colloquiale e il trattamento dei temi quotidiani. Riguardo a questo punto, ritengo utile ricorrere al termine “estetismo democratico” usato da George Kateb nel suo saggio sul rapporto tra estetismo e moralità, per descrivere l’atteggiamento estetico di Whitman. Kateb afferma che si può parlare di estetismo democratico quando quasi ogni persona e ogni cosa vengono considerate degne di atteggiamento e sentimento estetico<sup>16</sup>. Ritengo che attraverso il contatto con l’estetismo democratico (rintracciabile non solo in Whitman, ma anche in numerosi scrittori americani da lui influenzati), Pavese elaborò la propria poetica del quotidiano e del popolare.

Questa caratteristica della poetica whitmaniana è discussa da vari critici anche senza utilizzare il termine “estetismo democratico”. Per esempio in *Realism and Regionalism*, Whitman è descritto come precursore del realismo più che del romanticismo per la sua prospettiva quotidiana:

Anche se tanti storici letterati elogiano la prefazione di Walt Whitman nell’edizione del 1855 di *Foglie d’erba* per aver stabilito il livello massimo del romanticismo americano, la sua pratica poetica nonostante tutto anticipa gli aspetti fondamentali dell’arte realistica. [...] Molte delle sue poesie più memorabili registrano la prospettiva quotidiana di passeggiata in Broadway, dove lui indaga e cataloga la massa delle facce di persone ordinali in fretta<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> *ivi*, p. 96.

<sup>16</sup> George Kateb, *Patriotism and Other Mistakes*, New Heaven, Yale University Press 2006, p.143. Su questo aspetto dell’estetica whitmaniana c’è anche un articolo di Jason Frank, *Aesthetic Democracy: Walt Whitman and the Poetry of the People*, «The Review of Politics» n. 69 (2007), University of Notre Dame, pp.402-430.

<sup>17</sup> Rodger Lathbury, *Realism and Regionalism: 1860-1910*, New York, Facts on File, 2005, p.11. «Although many literary historians extol Walt Whitman’s preface to the 1855 Edition of *Leaves of*

A proposito della tecnica del catalogo whitmaniano, anche Jimmie Killingsworth nota che l'attenzione del poeta si espande verso tutti i tipi di personaggi. Killingsworth individua tre fattori nuovi della sua tecnica del catalogo:

Whitman segue Omero, utilizzando cataloghi per dare respiro e movimento epico alla sua visione. Tuttavia le sue liste hanno implicazioni politiche e poetiche più nuove e più profonde. In quanto poeta democratico, il tentativo di scrivere su quasi tutto il campo della visione suggerisce che tutta la gente è degna di attenzione e di riconoscimento. In quanto poeta urbano – il flaneur o passeggiatore senza metà che assorbe la vista e l'energia della città – catalogando, cattura l'esperienza della camminata nelle vie scrivendo sulle facce vecchie e nuove, ottenendo le notizie e relazionando se stesso all'esposizione in continuo cambiamento delle persone e scene. In quanto poeta trascendentale di natura nell'epoca della scienza, la terra è degna dell'attenzione non minore. Ogni cosa è potenzialmente significativa e connessa al livello più profondo<sup>18</sup>.

La democrazia estetica si trova in numerose poesie di *Foglie d'erba*, ma soprattutto nella ventiquattresima canzone di *Canto di me stesso*, dove è espressa chiaramente l'intenzione del poeta di trattare una totalità di cose e persone nelle sue poesie.

Attraverso di me le molte voci a lungo mute,  
 Voci delle infinite generazioni di prigionieri e di schiavi,  
 Voci degli ammalati e disperati e dei ladri e dei nani,  
 Voci dei cicli di preparazione e aggregamento,

---

*Grass* for establishing the high watermark of American Romanticism, his poetic practice nevertheless anticipates fundamental aspects of realistic art. [...] Many of his most memorable poems record the everyday prospect of a stroll down Broadway, where he can survey and catalog the hurrying swarm of ordinary human faces.»

<sup>18</sup> M Jimmie Killingsworth, *Cambridge Introduction to Walt Whitman*, Cambridge, Cambridge University Press 2007, p. 34. «Whitman follows Homer in using catalogues to lend an epic breadth and sweep to his vision. But his lists also have newer and deeper political and poetic implications. For the democratic poet, the attempt to all but exhaust a field of vision suggests that all people deserve attention and recognition. For the urban poet – the flaneur or aimless Rambler absorbing the sights and energies of the city – cataloguing captures the experience of walking through the streets, taking account of faces old and new, getting the news, and relating oneself to the ever-changing display of people and scenes. For the transcendental poet of nature in the age of science, the earth deserves no less attention. Everything is potentially meaningful and connected at the deepest levels.»

E dei fili che uniscono le stelle, e degli uteri e della sostanza paterna,  
E dei diritti di quelli che gli altri sottomettono,  
Dei deformati, dei futili, degli insulsi, dei disprezzati, degli sciocchi,  
Nebbia nell'aria, stercorari che rotolano la loro pallina.

Attraverso di me le voci proibite,  
Voci di sessi di lussurie, voci velate cui rimuovo il velo,  
Voci indecenti che schiarisco e transfiguro.

Io non mi premo le dita sulla bocca,  
Uso delicatezza tanto per le budella che per la testa e il cuore,  
La copula per me non è più oscena della morte.

Io credo nella carne e negli appetiti,  
La vista, il tatto, l'udito, sono miracoli, ogni mia parte e frammento è un miracolo.

Sono divino all'interno e all'esterno, e santifico ogni cosa che tocco o da cui sono  
toccato,

L'odore di queste ascelle è un aroma più soave delle preghiere,  
E questa testa vale più delle chiese, e delle bibbie, più di tutte le fedi<sup>19</sup>.

Utilizzando la tecnica del catalogo, Whitman elenca vari tipi di personaggi emarginati (prigionieri, schiavi, malati, ladri) ed esprime l'intenzione di trasmettere le loro voci. In seguito, afferma la sua volontà di parlare del sesso e della lussuria senza vergogna. Dichiarò di credere nella "carne" e negli "appetiti" – due temi ricorrenti anche nelle poesie di Pavese –. Nell'ultima stanza afferma la volontà di "rendere qualsiasi cosa santa", incluso "l'odore di ascella". Si trattava di un atteggiamento provocatorio da parte di Whitman, egli promuoveva una estetica non condivisa dai suoi

---

<sup>19</sup> Walt Whitman, *Foglie d'erba*, Milano, Rizzoli 1988, pp. 173-174. Il testo originale: «Through me many long dumb voices, / Voices of the interminable generations of prisoners and slaves, / Voices of the diseas'd and despairing and of thieves and dwarfs, / Voices of cycles of preparation and accretion, / And of the threads that connect the stars, and of wombs and of the father-stuff, / And of the rights of them the others are down upon, / Of the deform'd, trivial, flat, foolish, despised, / Fog in the air, beetles rolling balls of dung, / Through me forbidden voices, / Voices of sexes and lusts, voices veil'd and I remove the veil, / Voices indecent by me clarified and transfigur'd. / I do not press my fingers across my mouth, / I keep as delicate around the bowels as around the head and heart, / Copulation is no more rank to me than death is. / I believe in the flesh and the appetites, / Seeing, hearing, feeling, are miracles, and each part and tag of me is a miracle. / Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or am touch'd from, / The scent of these arm-pits aroma finer than prayer, / This head more than churches, bibles, and all the creeds.»

contemporanei: sia personaggi emarginati (come prigionieri e ladri) sia temi quotidiani legati alla necessità fisica (come quelli della “carne” e “appetito”) non erano considerati degni di essere trattati in poesia, esteticamente e eticamente. In questo senso si potrebbe dire che lo studio della poesia di Whitman influenzò Pavese non solo per la struttura del verso libero lungo e il linguaggio colloquiale, ma anche per la sua forte presenza di elementi popolari.

In *Pop Modernism: Noise and Reinvention of Everyday*, Juan A. Suárez sottolinea l'importanza dell'estetica whitmaniana per il modernismo americano, prendendo in considerazione due film modernisti, *Manhatta* e *The Soil*. Riferendosi alla ventiquattresima canzone menzionata sopra (soprattutto la parte «L'odore di queste ascelle è un aroma più soave delle preghiere»), afferma che Whitman rappresentava modello del modernismo americano in quanto precursore della visione che si considera “arte americana”, cioè la convinzione che qualsiasi oggetto possa essere inquadrato come arte<sup>20</sup>. In questo senso, si può dire che la poetica whitmaniana del quotidiano e del popolare anticipò non solo il realismo americano, ma anche il modernismo americano: anche gli scrittori del modernismo americano sono infatti fortemente influenzati da tale atteggiamento estetico.

Leggendo il saggio di Pavese su Whitman, ci si accorge che Pavese era particolarmente interessato all'aspetto “democratico” del poeta americano. Secondo Pavese, Whitman fallì nel progetto di creare una poesia adatta al mondo democratico, ma con i suoi continui tentativi giunse a produrre una poesia che narra l'aspirazione della realizzazione di quel progetto:

(Whitman) Non riuscì negli assurdi di creare una poesia adatta al mondo democratico e repubblicano e ai caratteri della nuova terra scoperta – poiché la poesia è una sola

---

<sup>20</sup> Juan Suárez, *Pop Modernism: Noise and the Reinvention of the Everyday*, cit., p. 62. A proposito dell'odore del corpo, anche in una poesia di Pavese, *Ritratto d'autore*, dedicata al suo amico Leone Ginzburg, il puzzo del corpo è il tema ricorrente: «Il collega che – puzza –»; «magari ha sentito quell puzzo»; «è una barba che puzza da sola».

– ma passando la vita a ripetere in vario modo questo disegno, egli di questo disegno fece poesia, la poesia dello scoprire un mondo nuovo nella storia e del cantarlo<sup>21</sup>

Da questo passo si capisce che Pavese dava importanza alla questione della democrazia in Whitman, anche se non aveva formulato il concetto di estetismo democratico discusso dai vari critici citati precedentemente. Pavese era fortemente interessato al progetto whitmaniano dell'interazione tra estetica e etica: come afferma Valerio Ferme, «per Pavese il fascino di Whitman e delle sue Foglie d'erba risiede nell'abilità del poeta americano di conciliare gli aspetti pratici della modernità con un nuovo modo di rappresentare questo mondo, mediante il linguaggio che è vivo e che si rinnova in continuazione»<sup>22</sup>.

Certamente, grandi differenze appaiono tra poesie di Whitman e quelle di Pavese, come si può notare subito leggendo alcune poesie citate qui. In primo luogo, in *Foglie d'erba* c'è un forte io del poeta, in contrasto con *Lavorare stanca*, in cui molte poesie sono scritte in terza persona e la presenza dell'io non è evidente (anche quando compare il soggetto "io", non si tratta di un protagonista centrale: è spesso, il personaggio secondario, un "io" che osserva e ascolta)<sup>23</sup>. La seconda differenza significativa consiste nel contrasto tra l'allegria whitmaniana e la tristezza pavesiana: mentre Whitman elogia il lavoro, l'individuo, la vita moderna in città, Pavese racconta la fatica del lavoro, la solitudine dell'individuo e l'alienazione in città. Marziano Guglielminetti evidenzia questo contrasto tra Whitman e Pavese nell'introduzione a *Lavorare stanca*, obiettando nei confronti della critica che insiste nell'influsso esclusivo della letteratura americana, in particolare di Whitman:

---

<sup>21</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p.131.

<sup>22</sup> Valerio Ferme, *Tradurre è tradire*, cit., p. 96.

<sup>23</sup> In merito all'uso del soggetto "io" in *Lavorare stanca*, esistono varie opinioni. Alcuni critici sostengono che in *Lavorare stanca*, nonostante lo stile oggettivo, "io" è proiettato o identificato spesso nei vari personaggi. In questo senso si può dire che nel caso di *Lavorare stanca* personaggi rappresentano le voci del poeta, mentre nel caso di *Foglie d'erba* il poeta rappresenta le voci dei personaggi.

Se mai ha giocato in Pavese la volontà di scrivere il suo poema sull'uomo moderno, pari a quello di Whitman, di sicuro l'esito è abbastanza diverso, innanzitutto per una ragione ideologica forte: il rovesciamento della democrazia liberale, partito dall'Italia fascista, alterò simile progetto in maniera irrimediabile; e l'ottimismo di fondo si fece paura<sup>24</sup>.

Sono d'accordo con questa affermazione, ma ritengo necessario puntualizzare un altro fattore. È vero che Pavese visse nella società italiana sotto il fascismo, e che questo fattore sociale lo spinse a creare delle poesie sulle condizioni dure della realtà di allora (e non l'elogio ottimistico della democrazia liberale). Tuttavia, ritengo che ciò non sia stato l'unico fattore a spingerlo a questo rovesciamento. Fu altrettanto importante anche il fatto che Pavese abbia vissuto nella prima metà del Novecento, quando i problemi della modernizzazione capitalista apparivano più evidenti sia negli Stati Uniti che in Italia. Ormai, negli anni Trenta, la visione ottimistica di Whitman sulla società moderna non era più condivisa neanche dai poeti e dagli scrittori americani. Gli scrittori e poeti del Novecento americano amati da Pavese – Edgar Lee Masters, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, James Cain, John Steinbeck, William Faulkner – avevano una visione critica e pessimistica della società e descrissero i suoi lati oscuri. In questo senso, questi scrittori, pur seguendo l'estetica whitmaniana del quotidiano e del popolare, hanno fatto anche il loro rovesciamento – dal lato glorioso a quello oscuro (soprattutto con riguardo a problemi economici, all'enorme divario tra poveri e ricchi, alla vita alienata e disumana nella società modernizzata).

Dunque, il contrasto tra Whitman e Pavese si può riscontrare anche tra Whitman e scrittori americani del Novecento. Sia essi che Pavese hanno rovesciato l'elogio whitmaniano, seguendo l'estetismo democratico, cioè mantenendo la predilezione whitmaniana per i temi quotidiani e personaggi popolari. In questo senso, il contrasto tra *Foglie d'erba* e *Lavorare stanca* riflette la critica di Pavese non solo nei confronti della

---

<sup>24</sup> Marziano Guglielminetti, *Introduzione* in Cesare Pavese, *Le poesie*, Torino, Einaudi 1998, p.X.

società italiana sotto il fascismo, ma anche dell'industrializzazione e della modernizzazione capitalista nel mondo.

La visione che Pavese aveva della società americana non era semplicemente gloriosa e idealistica. Per Pavese e per tanti altri italiani antifascisti del tempo, l'America aveva almeno due facce: in primo luogo, l'immagine di un paese democratico e libero (quindi una società opposta alla società italiana sotto il fascismo); in secondo luogo, l'immagine di un paese che aveva subito la drastica modernizzazione capitalista (una società, insomma, in cui sta già accadendo ciò che succederà in Italia negli anni Sessanta ma su scala più grande, inclusi vari problemi come l'alienazione, la disoccupazione, lo sfruttamento industriale e la criminalità urbana). Dunque, Pavese ammirava la società americana, ma contemporaneamente era ben cosciente dei suoi problemi e delle sue contraddizioni. Pavese apprezzava Whitman come esempio di un uomo moderno in grado di scrivere poesie sul mondo nuovo, ma non condivideva il suo entusiasmo per la modernizzazione capitalistica, come non lo condividevano tanti scrittori americani del Novecento.

Questo fatto indica la differenza tra Pavese e i futuristi, che ammiravano altrettanto Whitman in quanto uomo moderno. Anche i futuristi erano interessati alla questione della modernizzazione e democratizzazione dell'arte, e vedevano Whitman come modello per creare nuove poesie distaccandosi dalla tradizione poetica. Tuttavia, si riscontra una grande differenza: mentre i futuristi apprezzavano l'elogio whitmaniano della modernità<sup>25</sup>, Pavese ne era critico e apprezzava la poetica whitmaniana più per l'attinenza alla realtà del proprio tempo. Infatti in *Lavorare stanca* Pavese poneva

---

<sup>25</sup> Sul rapporto tra Whitman e il futurismo, il critico Ruth L. Bohan afferma: «In 1909 the first Futurist Manifesto, lauched from the pages of the French newspaper *Le Figaro*, had sounded the battle of cry for artistic rebellion accross Western Europe. The movement's founder, poet and theorist Filippo Marinetti, constructed Whitman as one of the "four or five great precursors of Futurism." His poems appropriated both Whitman's technical innovations and his urban-technological vision. Above all, Marinetti hailed Whitman as the voice of speed, modernity, and technological change.». (Ruth L. Bohan, *Looking into Walt Whitman*, University Park, Pennsylvania State University Press 2006, p. 193)

attenzione soprattutto ai personaggi più emarginati in città e ai personaggi in campagna che rappresentavano lati oscuri della modernizzazione dell'Italia.

Sempre nello stesso saggio, Pavese colloca Whitman come precursore degli artisti americani del Novecento per l'attinenza al dato reale: affermando che l'idea whitmaniana di «tramandare una Persona, un essere umano» portò nella letteratura americana la questione del contatto con la realtà.

Comunque espresso, il problema ha questo di sempreverde, che mentre un artista europeo, un antico, sosterrà che il segreto dell'arte è di costruire un mondo più o meno fantastico, di negare la realtà per sostituirla con un'altra magari più significativa, un americano delle generazioni recenti vi dirà che la sua aspirazione è tutta di giungere alla natura vera delle cose, di vedere le cose con occhi vergini, di arrivare a quell'«ultimate grip of reality» che solo è degno di essere conosciuto<sup>26</sup>.

L'importanza di Whitman per gli scrittori americani amati da Pavese, per quanto riguarda il rapporto con la realtà sociale e il trattamento dei personaggi popolari, è testimoniata anche da Dos Passos:

Theodore Dreiser è ed è stato per tanti anni, un grande scrittore proletariato americano. Ha la visione del mondo, le limitazioni e la solidità del lavoratore medio americano e li esprime molto bene. Sherwood Anderson fa la stessa cosa. Anche Jack London. Noi abbiamo avuto la letteratura proletaria per anni e siamo quasi l'unico paese che l'abbiamo. Non è stata una letteratura rivoluzionaria, esattamente, ma mi sembra che Walt Whitman è molto più rivoluzionario di un qualsiasi poeta russo di cui io abbia mai sentito<sup>27</sup>.

Questo commento di Dos Passos è fondato più sulla sua convinzione soggettiva che

---

<sup>26</sup> Cesare Pavese, *La letteratura Americana e altri saggi*, cit., p. 133.

<sup>27</sup> Cit. in Michael Denning, *The Cultural Front*, cit., p. 187. «Theodore Dreiser is, and has been for many years, a great American proletarian writer. He has the world picture, the limitations, and the soundness of the average American worker, and expresses them down well. Sherwood Anderson does too. So did Jack London. We have had a proletarian literature for years, and are about the only country that has. It hasn't been a revolutionary literature exactly, though it seems to me that Walt Whitman's a hell of a lot more revolutionary than any Russian poet I've ever heard of.»

sull'osservazione oggettiva, ma rivela al lettore per quale motivo Walt Whitman fosse importante per tanti scrittori di sinistra del Novecento americano, e anche per Pavese.

Pavese, riferendosi ai personaggi in *Lavorare stanca*, sottolinea la sua volontà di creare opere attinenti alla realtà del proprio tempo e luogo, e in seguito indica la relazione tra tale intenzione e la passione per la letteratura americana:

In tempi che la prosa italiana era un «colloquio estenuato con se stessa» e la poesia un «sofferto silenzio», io discorrevi in prosa e versi con villani, operai, sabbiatori, prostitute, carcerati, operaie, ragazzotti. [...] Hanno detto di me che imitavo i narratori americani, Caldwell, Steinbeck, Faulkner, e il sottinteso era che tradivo la società italiana. Si sapeva che avevo tradotto qualcuno di quei libri. Ne avevo anche tradotti, a dire il vero, di altro genere, e anzi un critico una volta si dolse che invece di farmi influire da Joyce o dalla Stein avessi accolto il rozzo magistero dei primi. Dunque, ho fatto una scelta. Dunque, ho provato simpatia. Dunque c'era in me qualcosa che mi faceva cercare gli americani, e non soltanto una supina accettazione<sup>28</sup>.

Questo passo, tratto da un saggio scritto nel 1946, non solo dimostra che *Lavorare stanca* ha un forte legame con la letteratura americana, ma suggerisce anche l'importanza della scelta del «rozzo magistero»: Pavese ebbe come suoi modelli Caldwell, Steinbeck, Faulkner, che trattano personaggi popolari come contadini, operai, prostitute, vagabondi, ladri, invece di scrittori del cosiddetto modernismo “alto”, come Joyce e Stein, proprio per essere più attinente alla società italiana del tempo. E, come afferma Pavese stesso, non si tratta di una supina accettazione, bensì di un'operazione creativa basata sulla consapevolezza nei confronti delle affinità e delle differenze tra la società italiana e quella americana.

### 3. 1. 3. Il cinema americano: Chaplin, un povero uomo qualsiasi

Per quanto riguarda la forte presenza di personaggi popolari e temi quotidiani in

---

<sup>28</sup> Cesare Pavese, *La letteratura Americana e altri saggi*, cit., pp. 222-223.

*Lavorare stanca*, occorre indagare anche l'impatto del cinema americano su Pavese. Leggendo i suoi saggi cinematografici si percepisce che Pavese considerava il cinema non un semplice passatempo, ma come una nuova arte, portatrice di grandi innovazioni nell'estetica.

In alcuni studi sul rapporto tra Pavese e la letteratura americana si trovano brevi commenti anche sul cinema americano. Dominique Fernandez, ne *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*<sup>29</sup>, dedica qualche pagina al cinema americano, in particolare al concetto di “uomo nuovo” nel mito americano. Egli afferma che per Pavese e Vittorini il valore della letteratura americana consisteva nel concetto dell'uomo nuovo: non un “super uomo” ma “un uomo qualunque”. Dopo aver individuato le sottili differenze tra il concetto pavesiano e quello vittoriniano (il primo legato al contrasto tra città e campagna, e il secondo alla questione del Meridione), Fernandez descrive le caratteristiche condivise da entrambi scrittori.

si può congetturare che Pavese e Vittorini intendano per «uomini nuovi» quelli che in passato non avevano diritto di cittadinanza nella letteratura: gli operai e i contadini, innanzitutto, e i disoccupati, i ragazzi traviati, i banditi, gli assassini, le vittime e i relitti del determinismo economico. Niente operai-eroi alla Zola, né monelli romantici: soltanto la miserabile plebe stritolata dagli ingranaggi del sistema capitalistico, alla quale bisogna restituire la propria dignità umana o almeno far prendere coscienza di tale dignità<sup>30</sup>.

In seguito, riferendosi allo studio di Claude-Edmonde Magny<sup>31</sup>, sostiene che tale concetto dell'uomo nuovo è influenzato sostanzialmente dal cinema: la tecnica oggettiva (in altre parole, la descrizione dall'esterno), che gli scrittori appresero dal cinema, rese possibile la presenza di qualsiasi tipo di uomo come protagonista principale anche in letteratura.

---

<sup>29</sup> Dominique Fernandez, *Il mito dell'America*, cit.

<sup>30</sup> *ivi*, pp. 73-74.

<sup>31</sup> Claude-Edmonde Magny, *L'age du roman américain*, cit.

Fernandez si domanda perché Pavese e Vittorini non avessero fatto commenti sulla figura dell'uomo nuovo nel cinema americano; e conclude che ciò avvenne perché essi, avendo una visione ottimistica della letteratura americana, non volevano riconoscere la vera natura nichilista del concetto dell'uomo nuovo (nel cinema americano, secondo Fernandez, è più evidente che la filosofia dell'uomo nuovo americano si riduce al nichilismo totale). In seguito chiarisce il concetto dell'uomo nuovo nel cinema americano, citando due film:

le commedie americane, come *Bringing Up Baby* di Howard Hawks o *Mr. and Mrs. Smith* di Alfred Hitchcock, rivelano sotto la parvenza burlesca, una verità profonda e sconcertante: cioè l'incoerenza e la superficialità di esseri umani ridicibili per intero al loro comportamento<sup>32</sup>.

È necessario tuttavia sviluppare questo punto di vista di Fernandez, indagando anche film di altri generi e altri anni, perché i due film citati sopra (entrambi “screwball comedy”) non possono rappresentare tutto il cinema americano del periodo in questione. *Bringing Up Baby* e *Mr. & Mrs. Smith* vennero prodotti nel 1938 e nel 1941, perciò appartengono al periodo in cui il mito americano di Pavese e Vittorini si era già consolidato. In più, i protagonisti di questi film sono persone benestanti della classe borghese. Per esaminare il legame tra il concetto dell'uomo nuovo e il cinema americano, occorre prendere in esame anche i film degli anni Venti (cioè del periodo in cui il grande interesse di Pavese per la cultura americana si stava sviluppando), e i film con personaggi più “popolari”, sfruttati e emarginati, come quelli di *Lavorare stanca*.

In questa direzione esistono già alcuni studi: l'introduzione di Lorenzo Ventavoli a *Il serpente e la colomba*<sup>33</sup> e il saggio di Niva Lorenzini nella rivista «Letteraria»<sup>34</sup>.

Lorenzo Ventavoli sottolinea l'importanza del cinema muto americano per Pavese,

---

<sup>32</sup> Dominique Fernandez, *Il mito dell'America*, cit., p. 79.

<sup>33</sup> Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit.

<sup>34</sup> Niva Lorenzini, *Lavoro, città, spaesamento: sul set di Lavorare stanca*, «Letteraria» n. 2 (2009).

riferendosi ai nomi di Buster Keaton, Charlie Chaplin, Harold Lloyd, «piccoli uomini umanissimi»<sup>35</sup>. Si riferisce anche a *La folla* di King Vidor, citato e amato da Pavese, affermando: «Siamo nel '26, ma nel capolavoro di King Vidor si trovano già miseria della disoccupazione, l'umiliazione di lavori bassi, che saranno i temi prevalenti della letteratura e del cinema americani, a far data dal '29»<sup>36</sup>. Niva Lorenzini, nel suo saggio scritto sul forte legame tra il cinema muto e *Lavorare stanca*, fa riferimento anche ai nomi di Rutman e Dovženko, ma sostiene soprattutto che il cinema americano (di King Vidor e Chaplin in particolare), insieme alla letteratura americana, influenzò personaggi e temi nelle poesie pavesiane:

Ma è il cinema statunitense a segnare di sé con maggior intensità l'apprendistato poetico di *Lavorare stanca*, specie se si pensa a storie di vita proletaria, temi di disoccupazione e miseria, cronache di degrado, fuga dalle campagne verso il miraggio di città in cui si intrecciano ciecamente, con impatto traumatico, vita e destini<sup>37</sup>.

Nei saggi cinematografici di Pavese è espressa chiaramente la sua preferenza per i film comici di Chaplin e Keaton, che trattano personaggi popolari e temi quotidiani<sup>38</sup>. Per esaminare il legame tra il cinema e *Lavorare stanca*, trovo particolarmente importante la sua predilezione per Chaplin. Contrariamente ai film degli anni Venti, i film chapliniani rappresentavano come personaggi centrali persone estremamente povere. Come sostengono Benschhoff e Griffin, autori di *America on Film*, nel capitolo dedicato al concetto di classe sociale, molti film di questo periodo celebravano i valori della società capitalista, trattando personaggi benestanti (di classe media o dell'alta

---

<sup>35</sup> Lorenzo Ventavoli, *Introduzione* in Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit.p. XII.

<sup>36</sup> *ibid.*

<sup>37</sup> Lorenzini, Niva, *Lavoro, città, spaesamento: sul set di Lavorare stanca*, cit., p.102.

<sup>38</sup> Nel saggio, *Per la famosa rinascita*, nomina tre titoli come i capolavori del cinema americano: *La febbre dell'oro* (Chaplin), *Accidenti che ospitalità* (Keaton), *Il ladro di Bagdad* (Fairbanks). Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p.11.

società), e diffondendo il mito dell'ascesa sociale<sup>39</sup>. L'inizio del cinema americano fu caratterizzato da una forte presenza di personaggi poveri e di temi legati ai problemi sociali, perché il cinema era considerato alla pari di un intrattenimento economico destinato ai lavoratori poveri. Tuttavia, dagli anni Dieci in poi i produttori cominciarono a rivolgersi a un pubblico più vasto realizzando film destinati alla classe media. Invece, come è descritto in *America on Film*, Chaplin riuscì ad ottenere un vasto pubblico, senza abbandonare la storia dei personaggi estremamente poveri:

Un comico del cinema muto si separa da queste correnti sociali, e a grandi linee continuò a fare film che abbracciano il punto di vista di economicamente depressi. Nel suo personaggio di “The Little Tramp (Il piccolo vagabondo)” Charlie Chaplin creò immagini potenti di vita fuori dal sistema (l'attenzione di Chaplin all'avversità economica deve probabilmente in grande parte alla sua infanzia povera in Gran Britannia, dove la stratificazione di classe era più evidente nella coscienza sociale). [...] E a differenza dei film di Harold Lloyd, il vagabondo di Chaplin raramente rappresentò una storia di successo del tipo di Horatio Alger, rendendo questi film comici muti come eccezioni della regola del cinema hollywoodiano popolare<sup>40</sup>.

Tra *Lavorare stanca* e i film chapliniani si trovano temi e personaggi affini. Per esempio, la figura del vagabondo è ricorrente anche in *Lavorare stanca*. Il protagonista della poesia *Semplicità* è un vagabondo uscito dal carcere:

L'uomo solo – che è stato in prigione – ritorna in prigione  
ogni volta che morde in un pezzo di pane.  
In prigione sognava le lepri che fuggono  
sul terriccio invernale. Nella nebbia d'inverno  
l'uomo vive tra muri di strade, bevendo

<sup>39</sup> Harry M Benschhoff, & Sean Griffin, *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*, Malden, Wiley-Blackwell 2009, pp. 173-175.

<sup>40</sup> *ivi*, pp. 176-177. «One silent film comedian stood apart from these social currents, and by and large continued to make films that espoused the viewpoint of the economically dispossessed. In his character of “The Little Tramp,” Charlie Chaplin created powerful images of life outside the system. (Chaplin’s attention to economic hardship was perhaps due in large part to his impoverished childhood in Great Britain, where class stratification was more manifest in the social consciousness.) [...] And unlike the films of Harold Lloyd, Chaplin’s Tramp rarely enacted the Horatio Alger success story, marking these silent comedies as an exception to the rule of popular Hollywood cinema.»

acqua fredda e mordendo in un pezzo di pane

Uno crede che dopo rinasca la vita,  
che il respiro si calmi, che ritorni l'inverno  
con l'odore del vino nella calda osteria,  
e il buon fuoco, la stalla, e le cene. Uno crede,  
fin che è dentro uno crede. Si esce fuori una sera,  
e le lepri le han prese e le mangiano al caldo  
gli altri, allegri. Bisogna guardarli dai vetri.

L'uomo solo osa entrare per bere un bicchiere  
quando proprio si gela, e contempla il suo vino:  
il colore fumoso, il sapore pesante.  
Morde il pezzo di pane, che sapeva di lepre  
in prigione, ma adesso non sa più di pane  
né di nulla. E anche il vino non sa che di nebbia.

L'uomo solo ripensa a quei campi, contento  
di saperli già arati. Nella sala deserta  
Sottovoce si prova a cantare. Rivede  
lungo l'argine il ciuffo di rovi spogliati  
che in agosto fu verde. Dà un fischio alla cagna.  
E compare la lepre e non hanno più freddo<sup>41</sup>.

La figura del vagabondo in questa poesia non è buffa, ma ricorda la figura del Little Tramp (un vagabondo, piccolo uomo, che spesso ruba cibo per strada e spesso finisce per essere seguito dai poliziotti). Anche qui i temi ricorrenti sono il cibo, la fame, l'alienazione e la solitudine in città, come in numerosi film di Chaplin. L'uomo uscito dal carcere vaga nelle vie in città, sogna il vino e la lepre, ma riesce solo a mordere un pezzo di pane, ingoiare l'acqua fredda, e guardare dalle vetrine gli altri che mangiano il cibo caldo. Questa immagine del vagabondo, solo e affamato, si sovrappone all'immagine di Chaplin (per esempio, il vagabondo accompagnato dal cane, in *Vita da cani*, o il vagabondo che vede l'illusione del pollo nella *Febbre*

---

<sup>41</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 115.

*dell'oro*).

Chaplin fu innovativo nel diffondere la figura del vagabondo come un povero uomo qualsiasi. Il piccolo vagabondo è lontano dalla figura tradizionale di eroe, ma i film di Chaplin lo resero un nuovo tipo di eroe: attraverso il cinema, la figura, che prima era confinata nei music halls, acquistò enorme popolarità tra il vasto pubblico di varie classi e ideologie.

La sensibilità chapliniana per i personaggi poveri è percepibile anche nelle poesie sugli operai in *Lavorare stanca*. Pavese descrive non solo la fatica fisica del lavoro, ma anche il problema dell'alienazione nella vita degli operai in città. Così in *Esterno*.

Quel ragazzo scomparso al mattino, non torna  
 Ha lasciato la pala, ancor fredda, all'uncino  
 – era l'alba – nessuno ha voluto seguirlo:  
 si è buttato su certe colline. Un ragazzo  
 dell'età che comincia a staccare bestemmie,  
 non sa fare discorsi. Nessuno  
 ha voluto seguirlo. Era un'alba bruciata  
 di febbraio, ogni tronco colore del sangue  
 aggrumato. Nessuno sentiva nell'aria  
 il tepore futuro.

Il mattino è trascorso

e la fabbrica libera donne e operai.  
 Nel bel sole, qualcuno – il lavoro riprende  
 tra mezz'ora – si stende a mangiare affamato.  
 Ma c'è un umido dolce che morde nel sangue  
 e alla terra dà brividi verdi. Si fuma  
 e si vede che il cielo è sereno, e lontano  
 le colline son viola. Varrebbe la pena  
 di restarsene lunghi per terra e nel sole.  
 Ma a buon conto si mangia. Chi sa se ha mangiato  
 quel ragazzo testardo? Dice un secco operaio,  
 che, va bene, la schiena si rompe al lavoro,  
 ma mangiare si mangia. Si fuma persino.  
 L'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente.

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

Ci pensano tutti  
 aspettando il lavoro, come un gregge svogliato<sup>42</sup>.

I protagonisti di questa poesia sono un gruppo di operai e un ragazzo scappato da casa. La poesia inizia con l'immagine del ragazzo in collina nella fredda alba di febbraio. La stanza è divisa in due parti sia nell'aspetto visivo che in quello contenutistico. Infatti, con la frase «Il mattino è trascorso» la scena cambia: appare l'immagine degli operai in città nella pausa pranzo di solo mezz'ora. Anche qui il tema della fame è centrale, insieme al tema del lavoro: l'aggettivo “affamato” si ripete due volte in ciascuna stanza e il verbo “mangiare” cinque volte. Qui il contrasto tra città e campagna si presenta come contrasto tra società industriale automatizzata e mondo selvaggio: gli operai che mangiano e lavorano in città seguendo l'orologio della fabbrica, e il ragazzo solo in collina, il cui il destino è ignoto.

In questo senso Niva Lorenzini nota la sensibilità chapliniana di *Tempi Moderni* riflessa nel trattamento del tema del lavoro in alcune poesie pavesiane, affermando:

Può avere ragione chi legge in *Lavorare stanca* una concezione proto-industriale o post-gozzianiana del lavoro, non riscattata da una sensibilità da chapliniani *Tempi moderni*: ma che dire però di *Esterno*, ove si discorre della “mezz'ora” consentita agli operai per “mangiare affamati”, e riprendere subito dopo il “lavoro” su cui “la schiena si rompe”? O dei toni materici, cupi illividiti, di *Rivolta*? (“Quello morto è stravolto e non guarda le stelle: / ha i capelli incollati al selciato. La notte è più fredda. / Quelli vivi ritornano a casa, tremandoci sopra [...] Domani qualcuno sogghigna / disperato, al lavoro. Po passa anche questa”). È comunque un lavoro di individui soli, quello che

---

<sup>42</sup> *ivi*, pp. 52-53.

si rappresenta, incapaci di socializzare e di organizzarsi per difendere diritti comuni, credere in un riscatto collettivo<sup>43</sup>.

Infatti, gli operai in gruppo, i loro corpi meccanizzati, la schiena che si rompe e la breve pausa pranzo rievocano alcune immagini di *Tempi moderni* (che tratta direttamente il problema economico degli Stati Uniti, insieme al problema dell'alienazione nel mondo industrializzato<sup>44</sup>). La poesia fu composta nel 1934, mentre il film fu prodotto nel 1936, e quindi non si tratta di un'influenza diretta, tuttavia è vero che nella poesia *Esterno* agisce la stessa sensibilità chapliniana per gli operai sfruttati che lavorano per mangiare, lavoratori alienati incapaci di riunirsi nella lotta per i diritti comuni.

Per quanto riguarda questo punto, sarebbe opportuno riportare l'osservazione di Roland Barthes sulla figura di Chaplin. Nel suo saggio intitolato *Il povero e il proletariato*, Barthes afferma:

Charlot ha sempre visto il proletario sotto le sembianze del povero: da cui la forza umana delle sue rappresentazioni, ma anche la loro ambiguità politica. Tutto ciò è assai evidente in quel mirabile film che è *Tempi moderni*. Chaplin vi sfiora continuamente il tema proletario ma non l'assume mai politicamente; e ci fa vedere un proletariato ancora cieco e mistificato, definito dalla natura immediata dei suoi bisogni e dalla sua alienazione totale nelle mani dei padroni (poliziotti e principali). Per Charlot il proletario è ancora un uomo che ha fame, e in lui la rappresentazione della fame è sempre epica [...] Invischiato nella sua fame cronica l'uomo-Charlot si situa sempre un gradino al di sotto della presa di coscienza politica<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Niva Lorenzini, *Lavoro, città, spaesamento: sul set di Lavorare stanca*, cit., p. 103.

<sup>44</sup> Gianni Canova (a cura di), *Garzantine Enciclopedia del Cinema*, Milano Garzanti 2002, p. 255. «*Tempi moderni* di Chaplin è un'opera che tratta direttamente il problema economico degli Stati Uniti, insieme al problema di alienazione nel mondo industrializzato. Si tratta dell'unico film che scaraventerà direttamente sullo schermo immagini di masse in corteo, oltre che di singoli operai alla catena di montaggio, e capolavoro capace di ricostruire uno spaccato feroce e al tempo stesso esilarante e beffardo dei meccanismi infernali della fabbrica tayloristica»

<sup>45</sup> Rolands Barthes, *Miti d'oggi*, Milano, Lercici 1962, p. 36. Alla fine di questo saggio breve e acuto, Barthes conclude: «È per questo in fondo che l'uomo Charlot trionfa tutto: proprio perché sfugge a tutto, respinge ogni accomandita, e nell'uomo non investe altro che l'uomo solo. La sua anarchia, discutibile politicamente, in arte rappresenta la forma forse più efficace della rivoluzione».

Come afferma Barthes, Chaplin acquistò grande popolarità creando l'icona universale del "povero" privo di coscienza politica. Benché in *Tempi moderni* ci sia una scena di sciopero degli operai, il protagonista ha solo fame, è privo di coscienza politica e viene coinvolto nella manifestazione per puro caso. Anche negli altri film di Chaplin, sia i lavoratori sfruttati sia i vagabondi emarginati vengono rappresentati sempre come poveri uomini qualsiasi che hanno fame. Ritengo che questa figura del povero Charlot, insieme ai vari personaggi nella letteratura americana, abbia formato il concetto dell'uomo nuovo discusso da Fernandez; e questo modo chapliniano di rappresentare i personaggi estremamente poveri abbia esercitato non poca influenza su *Lavorare stanca*.

## 3. 2. La poetica dell'immagine: il montaggio cinematografico e l'immagine-racconto

### 3. 2. 1. La percezione visiva di *Lavorare stanca*

Le affinità di *Lavorare stanca* con il richiamo del cinema si possono rintracciare non solo nella ricorrenza, lungo il testo, di personaggi popolari e temi quotidiani, rappresentati con il realismo e la spoglia dattità, dei film americani degli anni Venti e Trenta, ma anche nella forte tendenza al visivo e nella tecnica affine a quella del montaggio. Esaminando tali caratteristiche sulle poesie di Pavese e confrontandole con le sue riflessioni sul cinema, ritengo sia possibile proiettare nuova luce sulla poetica dell'immagine in *Lavorare stanca*.

Nonostante l'abbondanza di studi sull'opera, non è stata data finora sufficiente attenzione alla predominanza di immagini visive e alla possibile influenza cinematografica sulle poesie pavesiane. Un'eccezione è rappresentata dal saggio di Niva Lorenzini *Lavoro, città, spaesamento: sul set di Lavorare stanca*<sup>1</sup>, saggio che esplora l'influsso del cinema nell'aspetto fortemente visivo delle poesie pavesiane.

Il saggio inizia con la citazione di un passo della poesia *I mari del Sud*: «La città mi ha insegnato infinite paure: una folla, una strada mi han fatto tremare, un pensiero talvolta, spiato su un viso. Sento ancora negli occhi la luce beffarda / dei lampioni a migliaia sul gran scalpaccio». Dopo un breve riferimento all'influsso di Baudelaire sulla

---

<sup>1</sup> Niva Lorenzini, *Lavoro, città, spaesamento: sul set di Lavorare stanca*, cit. Anche se negli anni recenti è aumentata l'attenzione dei critici sul legame tra Pavese e il cinema, si trovano ancora pochi studi sull'influenza cinematografica nelle opere pavesiane. Oltre al saggio di Lorenzini, è degno di nota lo studio di Christopher Concolino, *Cesare Pavese and Film Noir: A Case of Convergent Sensibilities. Primary Remarks: Pavese, America and the Cinema*, cit. Tra le tesi di laurea, vorrei ricordare l'elaborazione originale e fruttuosa di Carlo Balestri, *Cesare Pavese: La scrittura in scena. Dal cinematografo alla poetica del mito* (Tesi di laurea consegnata all'Università di Bologna nell'anno accademico 1993-94, sotto la guida di Guido Guglielmi) che analizza l'evoluzione della poetica di Pavese in relazione al cinema, offrendo analisi acute sull'influsso cinematografico in *Ciau Masino*, *Lavorare stanca* e *Paesi tuoi*.

descrizione della vita nella città moderna, il saggio rivela un'altra fonte possibile e non trascurabile: il cinema appunto. Prestando attenzione all'uso preciso e diretto di uno "scrivere per immagini" e agli scritti sul cinema di Pavese, Lorenzini individua alcune caratteristiche che si possono riconoscere affini ad una tecnica cinematografica. Scrive:

[...] *Lavorare stanca* può rivelare a chi legge nuove prospettive, se si fa attenzione proprio al rapporto luci-ombre, al gioco di dissolvenze, alle contrapposizioni tra campi lunghi e primi piani, alla fissità di inquadrature che sospendono il gesto, l'azione, in piena evidenza figurativa. Pavese confessa di essere ignaro di terminologia cinematografica; ma è però capace di isolare un dettaglio, fermarlo sotto l'obiettivo dell'occhio-cinepresa, come in *Mania di solitudine* ("Mangio un poco di cena seduto alla chiara finestra. / Nella stanza è già buio e si guarda nel cielo [...] Le stelle son vive, / ma non valgono queste ciliegie, che mangio da solo [...] Basta un po' di silenzio e ogni cosa si ferma [...]"), o in *Cattive compagnie* ("Questo è un uomo che fuma la pipa. Laggiù nello specchio, / ce n'è un altro che fuma la pipa. Si guardano in faccia").<sup>2</sup>

Se si leggono i versi di *Lavorare stanca* tenendo in mente la passione cinematografica del poeta, appare significativo il gusto visivo della poetica di Pavese. La poesia *Cattive compagnie*, citata in sintesi da Lorenzini nel passo sopraccitato, rappresenta uno degli esempi più ricchi di immagini visive e di tecniche affini a quelle cinematografiche. La riporto, indicando i luoghi più significativi:

*Cattive compagnie*

Questo è un uomo che fuma la pipa. Laggiù nello specchio,  
ce n'è un altro che fuma la pipa. Si guardano in faccia.  
Quello vero è tranquillo perché vede l'altro sorridere.

Prima ha visto altre cose. Su un fondo di fumo  
una faccia di donna protesa a sorridere  
e un idiota leccarla con gli occhi parlando.  
Poi l'idiota, parlando, afferrare anche lui

<sup>2</sup> Niva Lorenzini, *Lavoro, città, spaesamento: sul set di Lavorare stanca*, cit., p. 104.

e strappargli un sogghigno. Un sogghigno da idiota.

E la donna piegarsi e serrare le labbra

come avesse veduto qualcosa di nudo.

Ora, corpi di uomini nudi la donna ne vede

dal mattino alla sera, ma spoglia anche sé

e là sopra lavora, ridendo. E sogghigni ne vede

e ne fa, sul lavoro; anzi, è mezzo lavoro

un sogghigno ben fatto. Ma quando una è lì per scherzare

a parole, ferisce vedere anche l'altro,

che in silenzio ascoltava parlare l'idiota,

lampeggiare lo stesso pensiero brutale.

Donna e idiota sono già ritornati a alitarsi sul volto

– si somigliano un poco le donne e gli idioti –

e la pipa vapora una faccia contratta

Dentro il fumo è possibile fare una smorfia

e socchiudere gli occhi. La donna ridendo

schiva quello che parla pendendole addosso<sup>3</sup>.

In questa poesia, innanzitutto, si nota la predominanza di immagini visive in riferimento ai volti dei tre protagonisti, l'uomo, la donna e l'idiota; ricorrono termini relativi a espressioni facciali come “sorridere”, “serrare le labbra”, “sogghigno”, “ridere” e “smorfia” (sottolineate nella citazione). Altrettanto ricorrenti sono i verbi relativi alla vista: “guardarsi”, “leccarla con gli occhi” e soprattutto “vedere”, ripetuto sei volte (doppie sottolineature nella citazione). In questa poesia, come in molte altre dello scrittore, gli sguardi dei protagonisti esercitano per tanto un ruolo rilevante. Occorre, inoltre, evidenziare che la poesia offre una serie di immagini frammentarie riprese da varie inquadrature e da punti di vista differenti che disarticolano la fissità della scena.

La poesia inizia con la figura di un uomo che fuma, e nel secondo verso presenta il riflesso dell'uomo nello specchio, con un passaggio affine a quello cinematografico di

---

<sup>3</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 43. (sottolineature mie).

campo-controcampo. Nella seconda stanza, dopo l'immagine del fumo della pipa, appaiono le immagini della donna e dell'idiota, viste dall'uomo in un tempo passato. Nella terza stanza, il punto di vista si sposta momentaneamente sulla donna che “vede” gli uomini; nell'ultima stanza esso ritorna sull'uomo che fuma e osserva la donna e l'idiota. Verso la fine, è presente di nuovo l'immagine del fumo, e tutto si sfoca come nella tecnica della dissolvenza cinematografica, «la pipa vapora una faccia contratta».

Si può, dunque, affermare che l'aspetto visivo di questa poesia sia piuttosto cinematografico che pittorico o fotografico: a differenza della pittura e della fotografia, che solitamente offrono un'immagine fissa con un unico punto di vista<sup>4</sup>, il cinema propone una serie di immagini in movimento con inquadrature e punti di vista diversi.

In *Cattive compagnie*, i protagonisti (l'uomo, la donna e l'idiota) appaiono anonimi e privi di caratteristiche dettagliate, come i protagonisti di molte altre poesie di Pavese. Pavese preferisce fornire ai lettori soltanto le indicazioni essenziali dei personaggi e non si dilunga in descrizioni dettagliate perché vuole rappresentare una figura qualsiasi – non connotata specificamente – in cui il lettore possa immedesimarsi. In questo senso le poesie pavesiane sono assai lontane dalle immagini cinematografiche nelle quali tutti i dettagli vengono trasmessi e resi immediatamente evidenti.

D'altro canto si può anche pensare che la rinuncia alla descrizione dettagliata avvicini le poesie pavesiane alla ripresa cinematografica, creando una sensazione di velocità e di simultaneità. Limitandosi a indicazioni essenziali, i versi pavesiani danno una sensazione di immediatezza, raggiunta attraverso una tecnica parallela, talvolta, a quella di sequenze cinematografiche. La sensazione di simultaneità, inoltre, è creata anche tramite l'uso ricorrente di verbi al presente, di pronomi indicativi (“questo”, “quello”), di avverbi temporali (“ora”, “poi”) e di congiunzioni coordinate (“e”).

Come afferma Paolo Brandi nel suo studio sul rapporto fra cinema e letteratura

---

<sup>4</sup> Occorre però precisare che si trovano numerose eccezioni nella pittura del Novecento. Il cubismo, per esempio, è caratterizzato da un punto di vista plurimo.

intitolato *Parole in movimento*, mentre la rappresentazione scritta di un'azione avviene necessariamente sulla base del ricordo, nel cinema essa avviene simultaneamente: «al cinema [...] l'evento è presentato nel suo verificarsi davanti agli occhi dello spettatore: ogni inquadratura coglie nella concretezza del presente la realtà nel suo manifestarsi»<sup>5</sup>. Numerosi artisti del Novecento hanno avvertito questa differenza e hanno tentato di apportare nella letteratura la proprietà cinematografica della simultaneità, introducendo nuove tecniche, tra cui l'uso ricorrente del verbo presente indicativo e degli avverbi “qui” e “ora”<sup>6</sup>.

Anche nelle poesie pavesiane, inclusa *Cattive compagnie*, si può trovare il ricorrere di verbi al presente indicativo e di avverbi dimostrativi. Benché il poeta stesso non abbia mai fatto riferimento esplicito al cinema come fonte d'ispirazione poetica, se affianchiamo le poesie pavesiane ai suoi saggi cinematografici appare ancora più persuasiva l'ipotesi dell'influenza cinematografica nella sua poetica. In uno dei saggi, *Problemi critici del cinematografo*, Pavese individua infatti due elementi essenziali del cinema, sostenendo la necessità di distinguere il cinema dal romanzo, per usufruire appieno della sua vera potenzialità espressiva:

Occorre spogliare la scena del suo significato romanzesco e considerarla nei due elementi della luce e del movimento e parecchie scene vi sono che, così vedute, riescono vere, grandi, sebbene frammentarie, creazioni.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Paolo Brandi, *Parole in movimento: l'influenza del cinema sulla letteratura*, Firenze, Cadmo 2007, p. 199.

<sup>6</sup> A proposito dell'influenza di tale caratteristica cinematografica sulla letteratura, Brandi sostiene: «In sintesi, dunque, il trattamento cinematografico del tempo e dello spazio – l'apparete “presente” dell'immagine cinematografica, la sua proprietà iconico-analogica di “qui e ora”; la durata materiale e sensibile dei significanti; la simultaneità in luogo della successione; la prevalente istanza descrittiva diffusa che integra narrazione e descrizione – propone rilevanti elementi per confermare che il cinema ha introdotto una radicale innovazione nel generale sistema della narrazione. E nell'ambito di questo complesso sistema anche la letteratura ha subito l'influenza del nuovo modello di racconto, soprattutto in relazione alla gestione delle categorie dello spazio e del tempo». Paolo Brandi, *Parole in movimento: l'influenza del cinema sulla letteratura*, cit., p. 208.

<sup>7</sup> Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 25.

La “luce” e il “movimento”, individuati da Pavese come i due elementi principali del cinema, ricorrono anche nelle sue poesie. In *Lavorare stanca* il gioco di luce-ombra e di mobilità-immobilità evocano sovente immagini cinematografiche nella mente dei lettori, in particolare se ci si riferisce al periodo del film muto.

A mio avviso, la poesia *Due sigarette* rappresenta un esempio della centralità della luce e del movimento:

*Due sigarette*

Ogni notte è la liberazione. Si guarda i riflessi  
dell’asfalto sui corsi che si aprono lucidi al vento.  
Ogni rado passante ha una faccia e una storia.  
Ma a quest’ora non c’è più stanchezza: i lampioni a migliaia  
sono tutti per chi si sofferma a sfregare un cerino.  
La fiammella si spegne sul volto alla donna  
che mi ha chiesto un cerino. Si spegne nel vento  
e la donna delusa ne chiede un secondo  
che si spegne: la donna ora ride sommessa.  
Qui possiamo parlare a voce alta e gridare,  
ché nessuno ci sente. Leviamo gli sguardi  
alle tante finestre – occhi spenti che dormono –  
e attendiamo. La donna si stringe le spalle  
e si lagna che ha perso la sciarpa a colori  
che la notte faceva da stufa. Ma basta appoggiarci  
contro l’angolo e il vento non è più che un soffio.  
Sull’asfalto consunto c’è già un mozzicone.  
Questa sciarpa veniva da Rio, ma dice la donna  
che è contenta di averla perduta, perché mi ha incontrato.  
Se la sciarpa veniva da Rio, è passata di notte  
sull’oceano inondato di luce dal gran transatlantico.  
Certo, notti di vento. È il regalo di un suo marinaio.  
Non c’è più il marinaio. La donna bisbiglia  
che, se salgo con lei, me ne mostra il ritratto  
ricciolino e abbronzato. Viaggiava su sporchi vapori  
e puliva le macchie: io sono più bello.  
Sull’asfalto c’è due mozziconi. Guardiamo nel cielo:

la finestra là in altro – mi addita la donna – è la nostra.

Ma lassù non c'è stufa. La notte, i vapori sperduti

hanno pochi fanali o soltanto le stelle.

Traversiamo l'asfalto a braccetto, giocando a scaldarci.<sup>8</sup>

In questa poesia è evidente la ricorrenza di parole relative alla luce (sottolineate nella citazione). Occorre precisare che non si tratta di una luce fissa e statica, ma tremolante, ondeggiante, effimera e frantumata: la fiamma che si accende e si spegne ripetutamente al vento, i riflessi che ondeggiavano sul mare e i fanali che si dissolvono in vapori. In *Cattive compagnie* sono le espressioni del viso dei personaggi a raccontare la storia; in *Due sigarette* il minimo gesto dei personaggi scandisce lo svolgimento della storia: sfregare un cerino, ridere sommessamente, levare gli sguardi, stringersi le spalle e additare la finestra della propria camera.

Si percepisce inoltre una ricca variazione di inquadrature. La poesia inizia con un'immagine della città notturna in campo lungo, e, successivamente, nella seconda stanza, essa registra un cambio radicale dell'inquadratura, presentando il particolare della fiamma davanti al volto della donna. Lo sguardo del protagonista continua a muoversi dal basso all'alto. Il gesto di sollevare lo sguardo si ripete due volte in modo esplicito («leviamo gli sguardi alle tante finestre», «Guardiamo nel cielo»); negli altri versi il movimento continuo dello sguardo del protagonista è suggerito tramite la sequenza di immagini registrate secondo l'occhio del protagonista: il suo sguardo oscilla costantemente tra l'asfalto, la donna, le finestre e il cielo.

In questa poesia non si trova l'“io” soggetto che racconta di sé stesso, ma soltanto l'“io” che osserva: il suo sguardo coglie le immagini di oggetti concreti, che, messe insieme in sequenza, raccontano la storia, l'atmosfera e le sensazioni dei protagonisti. La fiamma che si accende e si spegne al vento, la sciarpa scomparsa, le due sigarette e i mozziconi sull'asfalto sono oggetti concreti che raccontano la storia, e nello stesso

---

<sup>8</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 17. (sottolineature mie).

tempo trasmettono ai lettori una sensazione di calore effimero e piacere fugace nell'incontro dei due protagonisti.

### 3. 2. 2. Dalla “poesia-racconto” all’“immagine-racconto: oggettività e soggettività cinematografica

*Il mestiere di poeta*, un breve saggio scritto nel 1934 e raccolto in appendice in *Lavorare stanca*, testimonia le riflessioni di Pavese sulla propria poetica in evoluzione: nel saggio il poeta tenta di chiarire a se stesso e ai lettori il cambiamento del proprio ideale di poetica, dalla “poesia-racconto” all’“immagine-racconto”.

Il termine “immagine”, utilizzato qui per definire il suo nuovo progetto ideativo, ha un valore complesso, perché non coincide esattamente con il concetto di “immagine visiva” precedentemente discusso<sup>9</sup>; tuttavia, le riflessioni di Pavese sull’immagine, espresse ne *Il mestiere di poeta*, testimoniano affinità interessanti con il linguaggio cinematografico, in particolare per quello che riguarda la tecnica del montaggio. Prestando attenzione a tale affinità, vorrei proporre alcune riflessioni sul mutamento di prospettiva che si riscontra nella poetica di Pavese avvenuto attorno al 1934.

Nei primi anni Trenta, Pavese mirava a poesie oggettive e concrete, mostrando una posizione critica nei confronti della poetica ermetica, secondo lui, troppo introspettiva e astratta. Ne *Il mestiere di poeta*, Pavese esprime il suo ideale iniziale di “poesia-racconto”, ovvero di una poesia costituita soltanto di fatti essenziali:

---

<sup>9</sup> Il concetto dell’immagine del termine “immagine-racconto” si riferisce, come mostrerò più avanti, non solo alla rappresentazione visiva e concreta di un oggetto, ma anche alla rappresentazione mentale e simbolica. Per quanto riguarda l’ambiguità della parola “immagine”, Paolo Beretto e Silvio Alovio individuano due significati principali: «Nell’etimologia della parola già si profilano le ambiguità che hanno animato il plurisecolare dibattito sullo statuto e sulla funzione delle immagini. L’etimo è il latino *imago*: da un lato ‘imitazione’, dall’altro ‘forma visibile’. Le oscillazioni del significato sono complementari. L’immagine è stata infatti concepita come riproduzione della realtà che si offre alla vista (l’*eikon* dei Greci), sia come il risultato di una formalizzazione: non semplicemente riproduzione del sensibile, quindi ma prodotto, costruzione formale. In queste ultime accezioni si rafforza la distinzione tra immagine e l’immagine: l’immagine, in questo caso, si riconosce come apparenza (il *simulacrum* latino), o addirittura fantasma (dal greco *phantasma*, cioè “sogno”, “visione”).» Paolo Bertetto e Silvio Alovio, *Enciclopedia del cinema*, cit., pp. 242-243.

è proprio in un lungo travaglio intorno a quest'identità – ogni poesia, un racconto – che tecnicamente si giustificano tutti i tentativi compresi in questo libro.

Il mio gusto voleva confusamente un'espressione essenziale di fatti essenziali, ma non solita astrazione introspettiva, espressa in quel linguaggio, perché libresco, allusivo, che troppo gratuitamente posa a essenziale.<sup>10</sup>

Insoddisfatto dell'«astrazione introspettiva» e del «linguaggio allusivo e libresco» della corrente dominante nella poesia italiana degli anni Trenta<sup>11</sup>, Pavese si dirigeva dunque in una direzione opposta: immediatezza, chiarezza, concretezza, oggettività e, soprattutto, essenzialità (la parola “essenziale” è ripetuta tre volte nel passo citato). Il poeta si prefigge di utilizzare solo parole che si riferiscono a oggetti e a fatti concreti, le quali rappresentano gli elementi essenziali del racconto.

In questo senso Pavese si opponeva all'uso delle figure retoriche, considerandole “decorazioni arbitrarie” sovrapposte agli elementi essenziali della storia. Ne *Il mestiere di poeta*, Pavese dichiara, in termini retrospettivi, il proposito iniziale di evitare l'uso dell'«l'immagine retoricamente intesa», per salvare «l'adorata immediatezza» delle proprie poesie:

Nulla di più ingenuo che il mio contegno di allora davanti all'*immagine* retoricamente intesa: non ne volevo nelle mie poesie e non ce ne mettevo (se non per sbaglio). Era per salvare l'adorata immediatezza e, pagando di persona, sfuggire al facile e slabbrato lirismo degli immaginifici (esageravo).<sup>12</sup>

In questo passo, la parola “immagine” viene usata nel senso di “figura retorica”, che

<sup>10</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 122.

<sup>11</sup> Nell'introduzione alla raccolta delle poesie pavesiane, Vittorio Coletti sostiene che tale critica si riferisce in particolare a Ungaretti. Citando le parole di Pavese in *Il mestiere di poeta*, Coletti afferma: «A chi poteva infatti riferirsi, con quel rilievo polemico al linguaggio “libresco, allusivo, che troppo gratuitamente posa a essenziale”, se non al più celebre poeta di quel momento, a quel Giuseppe Ungaretti che proprio l'anno prima aveva pubblicato *Sentimento del tempo?*». Vittorio Coletti, *La diversità di Lavorare stanca* in Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p.III.

<sup>12</sup> *ivi*, p. 125.

allontana le poesie dall'ideale di essenzialità e concretezza. Dunque, Pavese fu fortemente contrario all'uso dell'immagine in quanto figura retorica, nei suoi primi anni di composizione poetica. Tuttavia, come si nota nel passo sopraccitato, l'idea del poeta nei confronti del concetto di immagine era già cambiata nel momento in cui scrisse *Il mestiere di poeta*: il proprio rifiuto assoluto dell'immagine negli anni precedenti viene definito «contegnio ingenuo» e «esagerazione».

Nella parte successiva del saggio, Pavese infatti dichiara di aver scoperto il valore dell'immagine: il poeta si accorge che in realtà nelle sue poesie si trovano immagini che possiedono un valore non trascurabile. Per illustrare l'iter che lo conduce alla scoperta del valore dell'immagine, Pavese fa riferimento a *Paesaggio*, una poesia scritta nel 1933.

#### *Paesaggio*

Non è più coltivata quassù la collina. Ci sono le felci  
e la roccia scoperta e la sterilità.  
Qui il lavoro non serve più a niente. La vetta è bruciata  
e la sola freschezza è il respiro. La grande fatica  
è salire quassù: l'eremita ci venne una volta  
e da allora è restato, a rifarsi le forze.  
L'eremita si veste di pelle di capra  
e ha un sentore muschioso di bestia e di pipa,  
che ha impregnato la terra, i cespugli e la grotta.  
Quando fuma la pipa in disparte nel sole,  
se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore  
delle felci bruciate. Ci salgono visitatori  
che si accasciano sopra una pietra, sudati e affannati,  
e lo trovano steso, con gli occhi nel cielo,  
che respira profondo. Un lavoro l'ha fatto:  
sopra il volto annerito ha lasciato infoltirsi la barba,  
pochi peli rossicci. E depone gli sterchi  
su uno spiazzo scoperto, a seccarsi nel sole.

Coste e valli di questa collina son verdi e profonde.

Tra le vigne i sentieri conducono su folli gruppi  
 di ragazze, vestite a colori violenti,  
 a far feste alla capra e gridare di là alla pianura.  
 Qualche volta compaiono file di ceste di frutta,  
 ma non salgono in cima: i villani le portano a casa  
 sulla schiena, contorti, e riaffondano in mezzo alle foglie.  
 Hanno troppo da fare e non vanno a veder l'eremita  
 i villani, ma scendendo, salgono e zappano forte.  
 Quando han sete, tracannano vino: piantandosi in bocca  
 la bottiglia, sollevano gli occhi alla vetta bruciata.  
 La mattina sul fresco son già di ritorno spossati  
 dal lavoro dell'alba e, se passa un pezzente,  
 tutta l'acqua che i pozzi riversano in mezzo ai raccolti  
 è per lui che la beva. Sogghignano ai gruppi di donne  
 o domandano quando, vestite di pelle di capra,  
 sederanno su tante colline a annerirsi nel sole.<sup>13</sup>

Ne *Il mestiere di poeta*, Pavese illustra in che modo egli scoprì il valore dell'immagine durante la composizione di questa poesia. A tal proposito, infatti, il poeta richiama l'attenzione all'espressione «colore delle felci bruciate» (sottolineata nella citazione), affermando che proprio questa espressione, lo spinse a ripensare il concetto dell'immagine che finora aveva avuto. Innanzitutto, Pavese racconta così la composizione di *Paesaggio*, sottolineando che l'esito della poesia si differenziava di molto dal suo intento iniziale. Scrive Pavese:

Capitò che un giorno, volendo fare una poesia su un eremita, da me immaginato, dove si rappresentassero i motivi e i modi della conversione, non riuscivo a cavarmela e, a forza d'interminabili cincischiate ritorni pentimenti ghigni e ansietà, misi invece insieme un *Paesaggio* di alta e bassa collina, contrapposte e movimentate, e, centro animatore della scena, un eremita alto e basso, superiormente burlone e, a dispetto dei convincimenti anti-imaginifici, «colore delle felci bruciate».<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *ivi*, pp. 11-12. (sottolineature mie)

<sup>14</sup> *ivi*, p. 128.

Dunque, il fatto di aver scritto «felci bruciate» in riferimento al colore della pelle dell'eremita sorprende lo stesso autore, perché la scelta di tale espressione sembrava contraddittoria rispetto a un progetto di “poesia-racconto”, costituito solo da elementi essenziali.

In seguito, riflettendo su questa scelta inconsapevole, il poeta riconsidera anche il proprio concetto di immagine, che era precedentemente concepita come “traslato” – un elemento che, secondo lui, ostacola l'essenzialità e la concretezza della poesia. Nella pagina che segue Pavese tenta di illustrare in che modo l'immagine, adottata da lui in questa poesia, si differenzi dalla mera funzione di «traslato» o «decorazione arbitraria»; scrive:

Avevo dunque scoperto il valore dell'immagine, e quest'immagine (ecco il premio della testardaggine con cui avevo insistito sull'oggettività del racconto) non la intendevo più retoricamente come traslato, come decorazione più o meno arbitraria sovrapposta all'oggettività narrativa. Quest'immagine era, oscuramente, il racconto stesso.

Che eremita apparisse colore delle felci bruciate non voleva dire che io istituissi un parallelo tra eremita e felci per rendere più evidente la figura dell'eremita o quella delle felci. Voleva dire che io scoprivo un *rapporto fantastico* tra eremita e felci, tra eremita e paesaggio (si può continuare: tra eremita e ragazze, tra visitatori e villani, tra ragazze e vegetazione, tra eremita e capra, tra eremita e sterchi, tra alto e basso) *che era esso argomento del racconto*.

Narravo di questo rapporto, contemplandolo come un tutto significativo, creato dalla fantasia e impregnato di germi fantastici passibili di sviluppo; e nella nettezza di questo complesso fantastico e insieme nella sua possibilità di sviluppo infinito, vedevo la realtà della composizione. (A questo piano si era trasferita la mania di oggettività, che ora si chiariva bisogno di concretezza).<sup>15</sup>

In questo passo, tentando di chiarire, con non poca difficoltà, il suo nuovo concetto di immagine, Pavese ricorre alla parola “rapporto”. Le immagini costituiscono attraverso “rapporti fantastici” tra i vari oggetti e i personaggi presenti nella poesia (non

---

<sup>15</sup> *ivi*, p. 129.

solo tra l'eremita e le felci, ma anche tra l'eremita e le ragazze, tra i visitatori e i villani).

Il nuovo ideale di “immagine-racconto” nel quale viene posta particolare attenzione al rapporto tra gli oggetti concreti, presenta una somiglianza significativa con il concetto di montaggio cinematografico, in particolare con le idee formulate dai registi russi, Kulešov e Ejzenštejn.

Come dimostra il famoso esperimento di Kulešov, il montaggio cinematografico non serve soltanto all'organizzazione spaziale e alla configurazione temporale, ma è una tecnica fondamentale per esprimere concetti astratti<sup>16</sup>. Nel 1918 il regista fece un esperimento di montaggio mostrando un'immagine del viso di un uomo abbastanza inespressivo in tre combinazioni: la prima unita all'immagine di un piatto di minestra, la seconda a quella del cadavere di una bambina, la terza a quella di una donna sdraiata sul divano con sguardo lascivo. A seconda delle combinazioni, gli spettatori percepirono diverse sensazioni astratte nello stesso volto dell'uomo: nel primo caso “fame”, nel secondo “tristezza”, nel terzo “eccitazione”.

Giacomo Manzoli, nel suo studio su *Cinema e letteratura*, sintetizza la qualità innovativa del montaggio cinematografico scoperta da Kulešov come “relazione” tra due inquadrature diverse che creano un significato nuovo rispetto alle due.

Tutto partiva, del resto, dai famosissimi esperimenti del cineasta Lev Kulešov, il quale era riuscito a dimostrare, fra le altre cose, la capacità intrinseca del cinema di esprimere proprio concetti astratti attraverso la pratica del montaggio. Schematizzando, si può dire che, se il cinema in due singole inquadrature può solo rappresentare un oggetto A e un oggetto B, attraverso la relazione che si instaura fra A e B è in grado di far scaturire un significato C che non è la somma ma, come dire, la moltiplicazione degli elementi mostrati e che può benissimo essere un concetto astratto.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Pietro Montani, *Montaggio in Enciclopedia del cinema*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana 2003, p. 126.

<sup>17</sup> Giacomo Manzoli, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci 2003, pp. 47-48.

L'utilizzo di montaggio come tecnica in grado di esprimere concetti astratti mediante combinazioni di immagini visive appartenenti a oggetti concreti, fu ulteriormente sviluppato da Ejzenštein negli anni successivi. Il critico Pietro Montani riassume così la nota distinzione di Ejzenštein tra il concetto di "rappresentazione" e quello di "immagine": mentre la rappresentazione è la semplice riproduzione visiva della realtà, l'immagine è il risultato dell'elaborazione.

egli <il regista> definisce «rappresentazione» (izobraženie) la semplice riproduzione dell'esistente, e «immagine» (obraz) ciò che risulta dalla sua scomposizione e ricomposizione. Per intendere meglio la questione si può far riferimento a uno degli innumerevoli esempi addotti da Ejzenštein: vi sono infinite possibili *rappresentazioni* di una barricata, ma una buona *immagine* di una barricata sarà quella che restituisce sul piano della configurazione sensibile qualcosa di fondamentale del suo contenuto ideale. Per ottenere questo risultato, però, è necessario decostruire il dato rappresentativo e rimontarlo in modo nuovo.<sup>18</sup>

Il concetto di immagine-racconto espresso ne *Il mestiere di vivere*, trova riscontri significativi in tali teorie del montaggio cinematografico. Come precedentemente ricordato, per Pavese l'immagine consiste in un "rapporto" tra vari elementi del racconto. In molte poesie di *Lavorare stanca* i concetti astratti (i sentimenti e sensazioni) non scaturiscono dal ricorso diretto a parole astratte, ma dalle combinazioni di vari oggetti e personaggi (gli elementi concreti del racconto). In questo modo le poesie pavesiane assumono una dimensione simbolica, senza perdere di concretezza e

---

<sup>18</sup> Pietro Montani, *Montaggio in Enciclopedia del cinema*, cit., p. 127. Per quanto riguarda il concetto dell'immagine (l'immagine costruttiva) formulato da Ejzenštein, è degna di citazione l'osservazione acuta di Paolo Bertetto e Silvio Alovio: «La dimensione rappresentativa delle immagini costituisce un materiale figurativo di partenza in forma di frammenti: questo materiale è oggetto di una ridefinizione strutturale che tende all'astrazione attraverso la costruzione di un processo associativo. La concatenazione tra i frammenti (il montaggio) non è riproduttiva, ma produttiva: non restituisce una totalità predeterminata, ma costruisce una nuova struttura del senso, che non era presente nei singoli frammenti rappresentativi.[...] L'immagine per Ejzenštein è essenzialmente mentale, una struttura interiore, dunque più vicina alla metafora (intesa non in chiave retorica ma come una dinamica di estensione / generalizzazione concettuale della figurazione) che all'icona, o alla materialità del visivo». (Paolo Bertetto e Silvio Alovio, *Immagine in Enciclopedia del cinema*, cit., pp. 244-245)

chiarezza.

Tuttavia, l'assenza di riferimenti al riguardo fa supporre che Pavese stesso non fosse cosciente dell'affinità tra il montaggio cinematografico e il proprio concetto di immagine-racconto. Ne *Il mestiere di poeta*, Pavese ipotizza piuttosto la possibile influenza della pittura, affermando ad esempio che l'inserimento inconsapevole dell'espressione «colore delle felci» in *Paesaggio* fosse probabilmente da collegare alla commozione provata per i quadri dell'amico pittore Mario Sturani<sup>19</sup>, ammirati poco prima della stesura della poesia:

Le parole stesse che ho usato lasciano intendere che a fondamento di questa mia fantasia sta una commozione pittorica; e infatti poco prima di dar mano al *Paesaggio* avevo veduto e invidiato certi nuovi quadretti dell'amico pittore, stupefacenti per evidenza di colore e sapienza di costruzione. Ma, qualunque stimolo, la novità di quel tentativo è ora per me ben chiara: avevo scoperto "l'immagine".<sup>20</sup>

Il passo sopraccitato indica la possibile influenza della pittura sul concetto di immagine-racconto, rivelando tuttavia anche l'incertezza di Pavese su tale ipotesi evidenziata dalle espressioni come «lasciano intendere» o «qualunque stimolo». Dunque non è da escludere la possibilità che la scoperta dell'"immagine" sia legata non solo alla visione della pittura ma anche ad altri stimoli. In questo senso ritengo non troppo incongruo esplorare le affinità tra la sua poetica dell'"immagine-racconto" e le peculiarità del linguaggio cinematografico.

Come l'autore stesso afferma ne *Il mestiere di poeta*, la poesia *Paesaggio* è caratterizzata dalla contrapposizione e dal movimento: «alta e bassa collina» vengono «contrapposte e movimentate». La poesia inizia con l'immagine visiva dell'alta collina sterile e desolata dove si trovano soltanto le felci e la roccia; in seguito viene presentata

---

<sup>19</sup> Per l'informazione sulla pittura di Mario Sturani, cfr. *Mario Sturani: opere dal 1923-1936*, Cat. Esposizione, Torino 1978.

<sup>20</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., pp. 128-129.

la figura dell'eremita (del colore delle felci) che una volta è “salito” e restato là; nel verso successivo appaiono le figure dei visitatori che vi “salgono”. La seconda stanza, al contrario, si focalizza sulla bassa collina, su coste e valli verdi dove si trovano vigne, villani e ragazze. Anche qui sono rappresentati i movimenti dei personaggi come nella prima stanza: i villani «non vanno a vedere l'eremita», ma «scendono, salgono e zappano forte».

Il punto di vista appartiene all'“io” che osserva l'alta collina nella prima stanza e la bassa collina nella seconda stanza. Come in molte poesie di *Lavorare stanca*, anche in *Paesaggio* l'“io” appare come spettatore più che soggetto (i verbi in prima persona compaiono solo due volte proprio in qualità di spettatore: «se lo perdo non so rintracciarlo»). Si percepiscono inoltre, anche gli sguardi degli altri personaggi: nella prima stanza i visitatori vedono l'eremita steso, con gli occhi al cielo, mentre nella seconda stanza i villani sollevano gli occhi nella direzione della vetta bruciata.

Gli oggetti e personaggi presenti nella poesia (l'eremita, le felci, le ragazze, i villani...) sono tutti elementi concreti del paesaggio. Non si trova nessuna parola usata come pura metafora per descrivere qualcosa d'altro. In altre parole, Pavese scompone il paesaggio in vari elementi (l'eremite, le felci, le ragazze, i villani ...), poi li ricompone: attraverso i rapporti tra questi elementi ricomposti scaturisce “l'immagine”.

Leggendo i saggi cinematografici di Pavese è evidente del resto la consapevolezza dell'autore circa la grande capacità espressiva del montaggio: nonostante la conoscenza limitata dei termini cinematografici, il giovane Pavese aveva intuito molte potenzialità innovative del cinema rispetto alle altre forme d'arte. Nel saggio *Per la famosa rinascita*, Pavese offre ad esempio un'osservazione acuta al riguardo.

Alle arti plastiche, nitide, ma incatenate all'istante rappresentato, gravi di materia, immobili, esso <il cinema> può aggiungere un dinamismo potente di espressioni, una ricerca infinita di forme e di movimenti, traendo effetti non soltanto dalla realtà istantanea dei quadri ma anche dal loro susseguirsi, dal loro incrociarsi, scontrarsi

sovrapporsi, scomporsi, in innumerevoli modi. Alle arti, dirò così acustiche, poesia e musica, profonde e dinamiche, ma legate anebbiolate dalla parola e dal suono a un «incirca» una «similitudine» un «parallelismo» di espressione, il cinematografo può aggiungere la perfetta visione in movimento della realtà poetica stessa, vista negli oggetti che formano ogni mondo interiore, stilizzati secondo il ritmo, il sentimento di quel mondo.<sup>21</sup>

Per chiarire le potenzialità espressive del cinema, Pavese divide le arti in due categorie: le arti plastiche (pittura, scultura, fotografia) e le arti acustiche (musica e letteratura)<sup>22</sup>. In base a tale distinzione, Pavese ritiene che nel cinema possano coesistere entrambe le qualità delle due categorie artistiche: sia il «dinamismo potente di espressioni» proprio presente nelle arti acustiche, sia «la perfetta visione in movimento della realtà stessa» delle arti plastiche.

Benché Pavese non utilizzi il termine “montaggio”, è chiara la sua intuizione sulla capacità espressiva del montaggio cinematografico: Pavese riteneva che il cinema possedesse quel dinamismo di espressione assente nelle arti plastiche, non solo per quanto riguarda il movimento ma anche per la tecnica stessa del montaggio.

L’osservazione di Pavese coglie anche la differenza sostanziale tra il cinema e la letteratura: mentre il cinema è un linguaggio basato su segni iconici che “mostrano”, la letteratura è un linguaggio basato su segni arbitrari e convenzionali che “evocano”. Nel primo il significante e significato coincidono, nel secondo esiste una distanza tra i due<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 17 (sottolineatura mia).

<sup>22</sup> L’osservazione di Pavese basata sulla distinzione tra le “arti plastiche” e le “arti acustiche” evoca la distinzione di Lessing tra l’arte figurativa e l’arte della parola poetica, che è stata ripresa anche nelle riflessioni di fine dell’Ottocento di Nietzsche, Schopenhauer e Wagner. Cfr. Niva Lorenzini, *Il frammento infinito: percorsi letterari dall’estetismo al futurismo*, Franco Angeli, Milano 1988.

<sup>23</sup> Cfr. Paolo Brandi, *Parole in movimento*, cit., pp. 146-149. In particolare è interessante la sua affermazione sulle pagine 148 e 149: «Si può semplificare la questione della divergenza fra letteralità dell’immagine e astrazione della parola sistetizzando che “sulla pagina scritta il lettore trova dei segni (*significanti*) che provocano delle immagini mentali che, a loro volta, rappresentano gli oggetti *significati* da tali segni; nel film, invece, *significante* e *significato* coincidono. [...] La coincidenza nel cinema di significante e significato e di denotazione e connotazione ha indotto la gran parte di coloro che hanno affrontato l’argomento a interpretare la differenza fra cinema e scrittura in una distinzione fra il “mostrare” del primo e l’“evocare” del secondo, fra la presentazione di un’immagine analoga alla realtà e che, quindi, esclude o quantomeno limita l’interpretazione soggettiva e il segno che attiva una proiezione mentale che è necessariamente personale e arbitraria.»

Occorre precisare che Pavese apprezzava il cinema non semplicemente per la sua capacità mimetica di riprodurre la realtà in movimento, ma piuttosto per la sua capacità di esprimere anche l'invisibile (i concetti astratti come le idee, i sentimenti e le sensazioni), mediante oggetti concreti. La frase citata: «la perfetta visione in movimento della realtà stessa, vista negli oggetti che formano ogni mondo interiore», testimonia la sensibilità di Pavese nei riguardi della capacità cinematografica di esprimere «il mondo interiore», mostrando il mondo esteriore. Pavese, in altre parole, apprezzava il cinema per la sua capacità di contenere due dimensioni solitamente contrastanti: il mondo esteriore e quello interiore, oggettivo e soggettivo, realistico e simbolico. Come vari critici hanno osservato, la soggettività e l'oggettività possono coesistere nel cinema senza contraddizioni. Paolo Brandi descrive tale proprietà cinematografica, individuando così il contributo dato dalla tecnica del montaggio:

Ed è, in particolare, grazie al montaggio che il cinema esplicita la sua seducente ambiguità, la sua continua tensione fra la riproduzione fedele della realtà e lo slancio fantastico verso l'irreale, fra la vocazione naturalistica e l'ispirazione immaginifica, fra l'imitazione e la costruzione diegetica. L'immagine cinematografica, proprio mentre sembra sostituirsi alla realtà attraverso una sua fedele riproduzione iconica, propone una rappresentazione ilusionistica e antinaturalistica trasformando quell'*eikon* in *phantasma* che «inganna l'occhio dello spettatore fingendo di essere un *eikon*».<sup>24</sup>

Tali caratteristiche del cinema, la «seducente ambiguità», la «continua tensione» fra la rappresentazione naturalistica e quella anti-naturalistica, si trovano anche nella poetica dell'immagine espressa da *Lavorare stanca*.

---

<sup>24</sup> *ivi*, pp. 211-212. In altre pagine, Paolo Brandi chiarisce la caratteristica della commutabilità di oggettività e di soggettività nel cinema: «I concetti di soggettività e oggettività, pertanto, nel cinema sono perfettamente commutabili: a ogni cambio di inquadratura e, quindi, di punto di vista, ciò che prima era considerato oggettivo può improvvisamente diventare soggettivo» (p. 254). Sarebbe opportuno riportare anche la sua precisazione a proposito del concetto di montaggio: «Se è vero che il montaggio non è nato con il cinema, e se è altrettanto vero che tutte le arti (soprattutto nel XX secolo) hanno sperimentato, elaborato e praticato questa tecnica, spesso anche nei modi più audaci e complessi, non si può ignorare che è nella forma cinematografica che il montaggio ha trovato la sua dimensione più esplicita e di esemplare eccellenza» (p. 209).

Molte poesie, infatti, possiedono entrambe le dimensioni, quella realistica e quella simbolica. Una volta giustapposte in sequenza, le indicazioni asciutte ed essenziali dell'esterno (oggetti, personaggi, ambienti e gesti), evocano un mondo interiore e simbolico. La poesia *Tolleranza* è un esempio rappresentativo di tale coesistenza.

### *Tolleranza*

Piove senza rumore sul prato del mare.  
Per le luride strade non passa nessuno.  
È discesa dal treno una femmina sola:  
tra il cappotto si è vista la chiara sottana  
e le gambe sparire nella porta annerita.

Si direbbe un paese sommerso. La sera  
stillava fredda su tutte le soglie, e le case  
spandono fumo azzurrino nell'ombra. Rossastre  
le finestre s'accendono. S'accende una luce  
tra le imposte accostate nella casa annerita.

L'indomani fa freddo e c'è il sole sul mare.  
Una donna in sottana si strofina la bocca  
alla fonte, e la schiuma è rosata. Ha capelli  
biondo-ruvido, simili alle bucce d'arancia  
sparse in terra. Protesa alla fonte, sogguarda  
un monello nerastro che la fissa incantato.  
Donne fosche spalancano imposte alla piazza  
– i mariti sonnecchiano ancora, nel buio.

Quando torna la sera, riprende la pioggia  
scoppiettante sui molti bracieri. Le spose,  
ventilando i carboni, danno occhiate alla casa  
annerita e alla fonte deserta. La casa  
ha le imposte accecate, ma dentro c'è un letto,  
e sul letto una bionda si guadagna la vita.  
Tutto quanto il paese riposa la notte,  
tutto, tranne la bionda, che si lava al mattino.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 96.

La poesia è costituita da indicazioni essenziali fortemente visive che suonano quasi come didascalie cinematografiche: la storia viene raccontata attraverso la sequenza di immagini. Torna ad affacciarsi, leggendo questi versi, anche l'opportuno richiamo di Domenichelli al cubismo in rapporto alla figura di Gertrude Stein. Nel saggio sul mito americano fra gli anni Trenta e Cinquanta, Domenichelli mette in luce il carattere sperimentale dell'influsso americano in campo letterario, affermando che «la questione della scrittura neorealista di Pavese» è «comprensibile solo all'interno dell'avanguardia americana, della scrittura cubista che Gertrude Stein andava insegnando a Parigi, e di cui Hemingway, Cain, Anderson, ognuno a modo suo, furono gli apostoli»<sup>26</sup>.

Tornando al rapporto con il cinema, ritengo particolarmente significativo lo svolgimento della prima stanza che, iniziando con una panoramica dell'ambiente, passa alla presentazione del protagonista anonimo, e successivamente si focalizza sui particolari visivi. Il primo e il secondo verso descrivono rispettivamente il mare in pioggia e luride strade deserte; il terzo verso presenta “la donna” scesa dal treno; il quarto e il quinto si focalizzano su dettagli visivi come “cappotto”, “chiara sottana” e “gambe”.

È da sottolineare il fatto che la poesia racconta la storia attraverso frammenti visivi di dettagli: «tra il cappotto si è vista la chiara sottana / e le gambe sparire nella porta annerita» indica che la donna è entrata nella casa. Tali particolari (la chiara sottana intravista e le gambe che spariscono nella porta annerita) sono oggetti concreti e visibili, che fanno parte del racconto e che nello stesso tempo creano una dimensione soggettiva e simbolica: tramite la focalizzazione sulla “chiara sottana” e alle “gambe” emerge la sensualità della donna, e successivamente, tramite la focalizzazione sulla “porta annerita” si percepisce anche l'oscurità di questa sensualità.

---

<sup>26</sup> Mario Domenichelli, «*Il grande schermo*». *Il mito americano in Italia fra gli anni trenta e gli anni cinquanta e “Il sentiero dei nidi di ragno” di Italo Calvino*, cit., p. 697.

Nonostante l'estrema esteriorizzazione e la mancanza del soggetto "io", la poesia contiene, sotto il suo strato oggettivo, una dimensione soggettiva che scaturisce dalla combinazione dei frammenti visivi.

La dimensione soggettiva e simbolica della poetica pavesiana appare più evidente in alcune poesie, in cui è possibile intravedere l'interesse del poeta per l'antropologia, l'etnologia e la psicologia<sup>27</sup>. A differenza che in *Tolleranza*, poesia che sembra, a una prima lettura, oggettiva e realistica, in *Luna d'agosto* si manifesta in modo più rilevante l'aspetto onirico e fantastico della poetica pavesiana.

### *Luna d'agosto*

Al di là delle gialle colline c'è il mare,  
al di là delle nubi. Ma giornate tremende  
di colline ondegianti e crepitanti nel cielo  
si frammettono prima del mare. Quassù c'è l'ulivo  
con la pozza dell'acqua che non basta a specchiarsi,  
e le stoppie, le stoppie, che non cessano mai.

E si leva la luna. Il marito è disteso  
in un campo, col cranio spaccato dal sole  
– una sposa non può trascinare un cadavere  
come un sacco –. Si leva la luna, che getta un po' d'ombra  
sotto i rami contorti. La donna nell'ombra  
leva un ghigno atterrito al faccione di sangue  
che coagula e inonda ogni piega dei colli.  
Non si muove il cadavere disteso nei campi  
né la donna nell'ombra. Pure l'occhio di sangue  
pare ammicchi a qualcuno e gli segni una strada.

Vengono brividi lunghi per le nude colline  
di lontano, e la donna se li sente alle spalle,  
come quando correvano il mare del grano.

---

<sup>27</sup> Pavese si interessò in particolare agli studi di Frazer, Lévy-Bruhl, Kerényi, Eliade, Jung, e collaborò con Ernesto De Martino alla pubblicazione della "Collana viola" (Collezione degli studi religiosi, etnologici e psicologici). Cfr. Lorenzo Mondo, *Quell'antico ragazzo: vita di Cesare Pavese*, cit., 153-156.

Anche invadono i rami dell'ulivo sperduto  
in quel mare di luna, e già l'ombra dell'albero  
pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei.

Si precipita fuori, nell'orrore lunare,  
e la segue il fruscio della brezza sui sassi  
e una sagoma tenue che le morde le piante,  
e la doglia nel grembo. Rientra curva nell'ombra  
e si butta sui sassi e si morde la bocca.  
Sotto, scura la terra si bagna di sangue.<sup>28</sup>

Mentre in *Tolleranza* assistiamo a scene di vita quotidiana ambientate in un paesino di mare, *Luna d'agosto* racconta un avvenimento tragico su una collina sterile. La poesia descrive un uomo morto e sua moglie sotto la luna d'agosto in modo onirico e surrealistico più che realistico: il sangue non semplicemente si diffonde, ma «inonda ogni piega dei colli», e l'occhio del morto «sembra ammiccare».

Mentre *Tolleranza* è prevalentemente composta da espressioni visive, in *Luna d'agosto* si trovano espressioni difficili da rendere in immagini visive: «Ma giornate tremende [...] si frantumano prima del mare», «cranio spaccato dal sole», «la segue il fruscio della brezza sui sassi / e una sagoma tenue che le morde le piante / e la doglia nel grembo».

Occorre sottolineare, tuttavia, che la poetica pavese non si dirige verso l'«introspezione astratta» del poeta «io», ma rimane fedele alla poetica del racconto, la quale si basa su indicazioni essenziali (personaggi, oggetti, paesaggi, atti ed eventi).

La poesia inizia con un quadro panoramico delle «gialle colline», del «mare» e delle «nube», focalizzandosi successivamente sull'alto delle colline («Quassù»). La prima stanza presenta un contrasto tra l'abbondanza dell'acqua al di là delle colline e la sua assenza nella collina alta, dove l'acqua della pozza «non basta a specchiarsi» e si trovano solo stoppie infinite. Il contrasto tra liquidità e aridità continua anche nelle

---

<sup>28</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 68.

stanze successive: nella seconda stanza il sangue “inonda” i colli secchi; nella terza stanza si ripete due volte la parola mare (“mare del grano” e “mare di luna”); nell’ultima la terra “si bagna di sangue”. L’immagine (visiva) della terra sterile bagnata dal sangue, che si presenta due volte nella seconda e nella quarta stanza, richiama il mito del sacrificio umano, un tema ricorrente nei romanzi pavesiani<sup>29</sup>.

I versi rappresentano vari movimenti di personaggi e oggetti, creando anche un gioco di luce-ombra e di mobilità-immobilità: la luna che si leva, il sangue che si dilata, l’ombra che si spande, la donna che corre, si butta e si morde la bocca. Tutto è raccontato da un punto di vista distaccato in maniera oggettiva, almeno a prima vista: come in *Tolleranza*, non appare né il poeta “io”, né il protagonista “io”.

Riguardo all’oggettività e alla soggettività di *Lavorare stanca*, Giorgio Bárberi Squarotti offre osservazioni acute nel saggio *Oggettivazione assoluta*. A proposito della poesia *Luna d’agosto*, il critico pone l’accento sui segni della presenza dell’“io” nascosti sotto un’apparenza oggettiva e impersonale. Secondo il critico la parola “pare” (appartenente alla parte «Pure l’occhio di sangue / pare ammicchi a qualcuno e gli segni una strada») rappresenta la spia più evidente della presenza di «una sorta di super-io che “vede” il paesaggio e la situazione dall’alto e la condiziona attraverso l’inserzione, sulla narrazione naturalista, dell’“immagine”»<sup>30</sup>. In seguito, prendendo spunto dalla stessa poesia in esempio, Bárberi Squarotti constata che l’immagine di Pavese si basa sui rapporti fra oggetti e personaggi. Scrive:

La strategia del poeta, insomma, viene non più a costruire i dati della narrazione naturalista, come l’uomo ucciso dal sole, la donna che, non potendo trascinare il cadavere, gli sta accanto finché si leva la luna, la luna stessa, sanguigna e maligna sopra il paesaggio d’ombra e di morte, ma il rapporto che il poeta instaura fra morto e luna, fra donna impotente e terrorizzata e il «faccione di sangue» della luna, come se

<sup>29</sup> Sui temi del sangue e del sacrificio umano nelle opere pavesiane, cfr. Roberto Gigliucci, *Cesare Pavese*, Milano, Bruno Mondadori 2001, pp. 41-43, pp. 165-167.

<sup>30</sup> Giogo Bárberi Squarotti, *L’oggettivazione assoluta*, in *Giornate Pavesiane (Torino, 14 febbraio – 15 marzo 1987)*, Firenze, Olschki 1992, p. 11.

la morte improvvisa dell'uomo ucciso dal sole fosse, invece, in relazione con la luna e con i suoi influssi maligni, fra la coppia della donna e del morto e l'ammiccamento della luna, del faccione della luna, verso "una strada", che potrebbe essere quella di una fuga ormai impossibile e, in ogni caso, assurda, dal momento che il mare è non soltanto al di là delle gialle colline, ma anche delle nubi, di un improbabilissimo altrove per i due contadini, anche se l'uomo non fosse morto sotto il colpo del sole.<sup>31</sup>

Dopo il lungo elenco dei "rapporti fantastici", il critico sottolinea che il rapporto più importante nella poesia è quello tra la luna e la donna, legato ad una misteriosità contadina e ancestrale. Infatti, oltre al richiamo al ciclo (donna, luna, sangue) indicato da Bárberi Squarotti, si nota anche la sovrapposizione della luna e della donna tramite l'uso dello stesso verbo "levare": «Si leva la luna, che getta un po' d'ombra / sotto i rami contorti. La donna nell'ombra leva un ghigno atterrito al faccione di sangue».

In *Luna d'agosto*, la luna non appare come una semplice metafora per rendere più evidente la figura della donna, e nemmeno viceversa. La luna e la donna possiedono un'importanza equivalente, ed entrambe sono elementi concreti e fondamentali del racconto. Il rapporto tra l'ambiente e il personaggio si differenzia, dunque, da quello della narrativa naturalistica: mentre nel naturalismo l'ambiente condiziona in modo chiaro e razionale il comportamento del personaggio, nelle poesie pavesiane esso assume anche una dimensione "fantastica", spesso legata al mito<sup>32</sup>, come avviene anche nei suoi romanzi, soprattutto in *La luna e i falò*.

Il trattamento del personaggio e dell'ambiente proprio di *Luna d'agosto* trova un riscontro nell'idea espressa da Pavese nel saggio cinematografico, *Per la famosa rinascita*, dove egli critica chi considera il cinema come illustrazione dei romanzi, sostenendo che per utilizzarne la vera capacità espressiva occorre differenziare il cinema dai romanzi. In base a tale presupposto, Pavese afferma che nel cinema la creazione del personaggio non possiede un valore più importante rispetto alla

---

<sup>31</sup> *ivi*, pp. 11-12.

<sup>32</sup> Sul rapporto tra Pavese e il mito, cfr. Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 1968.

descrizione di un paesaggio.

Oramai sappiamo che la costruzione e creazione del «personaggio» non ha più nessun valore in sé, come risultato definitivo, ma semplicemente è un mezzo, un mezzo come lo può essere la descrizione di un paesaggio o di una pietra, di espressione del sentimento interno, di ciascun individuo.<sup>33</sup>

Anche in un altro saggio cinematografico, *Problemi critici del cinematografico*, Pavese scrive che nel cinema il personaggio e l'ambiente hanno valore equivalente. Qui lo afferma distinguendo il cinema dal teatro:

Dove è giunto il momento di spiegare che cosa intendo per tratti cinematografici. Ed eccomi: quei brevi tratti di un film quando l'azione non vi è né umana né scenografica (nel senso di personaggi che agiscono per impulso interiore in mezzo all'ambiente della vita, ché questo, ripeto, è teatro), ma persona e scena hanno uguale importanza e son collocate e mosse, nel dinamismo del quadro, in posizioni e movimenti che valgono in quanto composizioni mobili di luci e di ombre, fuori del preciso realismo del gesto nella vita.<sup>34</sup>

Pavese, dunque, considera che nel cinema, a differenza del teatro, l'ambiente non è semplicemente una cornice, ma possiede un valore equivalente al personaggio. Le osservazioni di Pavese sul rapporto tra l'ambiente e il personaggio nel cinema trovano riscontro nelle riflessioni dei critici degli anni successivi, per esempio in quella di Edgar Morin. In *Il cinema o l'uomo immaginario*, Morin illustra la presenza soggettiva degli oggetti nel cinema, paragonandolo al teatro:

a teatro gli oggetti e la scenografia, spesso raffigurati simbolicamente, sono accessori, a un punto tale da poterne fare a meno. Al cinema, invece, [...] queste cose, questi oggetti, questa natura acquistano non soltanto un corpo che negli studi fa loro difetto, ma un'«anima», una «vita», cioè la presenza soggettiva. [...] le cose, gli oggetti, la

---

<sup>33</sup> Cesare Pavese, *Il serpente e la colomba*, cit., p. 16.

<sup>34</sup> *ivi*, p. 25.

natura, sotto l'influenza congiunta del ritmo, del tempo, della fluidità, del movimento della macchina da presa, degli ingrandimenti, dei giochi di luce e ombra, acquistano una qualità nuova.<sup>35</sup>

Nel cinema, gli oggetti e la natura equivalgono ai personaggi in quanto acquistano anima e vita. Tale presenza viva degli oggetti e della natura si riscontra anche nella poetica pavesiana: in *Luna d'agosto*, per esempio, la luna e l'ombra appaiono altrettanto animate che la donna. Questa caratteristica, che si percepisce anche nelle descrizioni dei paesaggi nella narrativa ambientata nelle Langhe, si presenta più rilevante in *Dialoghi con Leucò*, opera postuma ispirata alla mitologia. Infatti in questa opera, attraverso dialoghi tra i dei e uomini, emergono immagini animate degli oggetti della natura, come un sasso e una pianta<sup>36</sup>. In questo senso, si può affermare che l'immagine-racconto rappresenta l'inizio della via verso la poetica del mito, e che la passione cinematografica del giovane Pavese è legata, nonostante l'apparente distanza, al suo interesse mitologico, che cresce negli anni Quaranta attraverso la lettura di studi antropologici, religiosi, etnologici e psicologici.

### 3. 2. 3. La letteratura americana e il concetto dell'“immagine-racconto”.

Prestando attenzione al concetto di “immagine-racconto” e alla sua affinità con il montaggio cinematografico, ritengo sia possibile rivedere, secondo una nuova ottica, il legame tra Pavese e la letteratura americana.

Come ho detto nel primo capitolo, esistono numerosi studi sull'influsso della letteratura americana nelle opere di Pavese, ma sono pochi gli studi che lo indagano in base al concetto di “immagine-racconto”. Riguardo all'influsso americano nelle poesie

---

<sup>35</sup> Edgar Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 78.

<sup>36</sup> Ad esempio nel racconto “Le Muse” l'albero si presenta come un umano: «Tu guardavi l'ulivo, l'ulivo sul viottolo che hai percorso ogni giorno per anni, e viene il giorno che il fastidio ti lascia, e tu carezzi il vecchio tronco con lo sguardo, quasi fosse un amico ritrovato e ti dicesse proprio la sola parola che il tuo cuore attendeva.» (Cesare Pavese, *Dialoghi con Leuco*, Torino, Einaudi 1960, p. 206)

di *Lavorare stanca*, la critica tende a dare più attenzione al concetto di poesia-racconto e agli aspetti naturalistici della poetica pavese.

Molti critici hanno notato, ad esempio, l'influsso di Walt Whitman in *Lavorare stanca*, soprattutto a proposito del verso libero, delle tematiche e del linguaggio colloquiale, ma non riguardo alle affinità visive o al concetto di immagine. Vorrei dunque prendere in esame l'ipotesi che letteratura americana affascinasse Pavese non solo per l'attinenza alla realtà sociale ma anche per gli innovativi stili affini alle tecniche cinematografiche.

Naturalmente Whitman, essendo poeta dell'Ottocento, non può essere stato influenzato dal cinema in nessun modo, ma si può affermare che, con la tecnica del catalogo, abbia anticipato il cinema: Ejzenštejn considerò infatti Whitman uno degli scrittori modello per sviluppare la propria teoria sul montaggio cinematografico.

Whitman era un poeta fortemente influenzato dalla cultura visiva del suo tempo, la pittura e la fotografia. Come conferma il critico David Reynolds, egli imparò dalla fotografia le tecniche del realismo democratico di rappresentare le attività e oggetti quotidiani<sup>37</sup>. Il poeta, frequentatore delle gallerie del dagherrotipo di Manhattan, creò nelle sue poesie «una propria galleria fotografica, vignette realistiche della gente comune impegnata nelle attività quotidiane»<sup>38</sup>. A proposito di *Foglie d'erba*, Whitman stesso affermò: «In queste *Foglie (d'erba)* tutto è fotografato. Niente è poeticizzato»<sup>39</sup>. Riferendosi a questa dichiarazione, Reynolds commenta che l'«io» nelle poesie whitmaniane è come l'occhio della macchina fotografica che coglie le immagini del mondo attorno a lui.

Whitman era fortemente interessato anche alla pittura ed aveva legami stretti con i

---

<sup>37</sup> David Reynolds, *Walt Whitman*, New York, Oxford University Press 2005, p. 57.

<sup>38</sup> *ibid.* «he offered in poetry his own gallery of “photographs” – realistic vignettes of common people engaged in everyday activities».

<sup>39</sup> Testo originale: «In these *Leaves (of Grass)* everything is photographed. Nothing is poeticized». Walt Whitman, *Notebooks and Unpublished Prose Manuscripts* (edited by Edward H. Grier), New York, New York University Press, vol. 4. p.1524. (citato in David Reynolds, *Walt Whitman*, cit., p. 57.)

pittori naturalistici del tempo: lo studio di Reynolds illustra l'influenza diretta della pittura naturalistica sulle descrizioni dei personaggi popolari e della vita quotidiana. Tuttavia, come egli stesso precisa, Whitman si differenziava dai pittori americani del naturalismo in quanto era fortemente attratto anche dagli aspetti soggettivi della pittura francese, in particolare di Millet<sup>40</sup>.

È suggestivo che proprio Ejzenštejn ritenesse Whitman uno dei maestri della tecnica del montaggio. Nel saggio *Rappresentazione, immagine, generalizzazione, atteggiamento*, egli illustra la tecnica del montaggio whitmaniano, prendendo in esempio la poesia *Canto dell'ascia (Song of the Broad-Axe)*:

Whitman deve cantare l'America. L'America dei pionieri. Egli la vuole cantare nell'emblema del primo strumento di lavoro dei pionieri: l'ascia. Lo fa nel *Canto dell'ascia*. Ma un'ascia è un'ascia. E un'ascia-emblema è un'ascia emblema. Bisogna dunque ricavare un'Ascia con la lettera maiuscola – un'Ascia-emblema – dall'ascia con la lettera minuscola – dall'ascia oggetto. Come si comporta Whitman? Come un perfetto montatore. Egli scinde il «piano generale» dell'*ascia-oggetto* in una molteplicità di «frammenti di montaggio» di *ciò che può fare l'ascia*, di ciò che si può fare con l'ascia. Ne nasce un'interminabile enumerazione di singole possibilità, accostate in modo complesso e tale da generare e richiamare in vita un mare di associazioni che si infilano, una dopo l'altra, sul potente ritmo dell'incarnazione di un'idea. E nella percezione del lettore questa serie infinita si totalizza di nuovo in un insieme. Ma questa totalità non è già più un'ascia-oggetto, una semplice rappresentazione, ma un'ascia di qualità nuova, un'Ascia-emblema, un'Ascia-immagine, che accoglie in sé, con la forza della sua generalizzazione, l'immagine della giovane democrazia americana, che con migliaia di scuri si era aperta la strada attraverso il fitto dei boschi impenetrabili del Nord-America, creando il proprio Stato.<sup>41</sup>

La poetica whitmaniana, analizzata così da Ejzenštejn in chiave di montaggio

---

<sup>40</sup> Reynolds sostiene a riguardo «Despite real affinities between Whitman and contemporary painters, there were important differences [...] He wanted picturesqueness but also explosiveness, rebelliousness, suggestiveness. Later in life he would discover these qualities in the French painter Jean-Francois Millet» (p. 71). Questa osservazione si basa all'idea del critico Matthiesen che esaminò il rapporto tra Whitman e la pittura: F. O. Matthiessen, *Rinascimento americano: arte ed espressione nell'età di Emerson e Whitman*, Torino, Einaudi 1954.

<sup>41</sup> Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio 1985, p. 202.

cinematografico, mostra un'affinità rilevante anche con la poetica pavesiana dell'“immagine-racconto”, benché il concetto dell'“immagine” pavesiana non assuma l'equivalente carico ideologico che Ejzenstejn attribuisce alla poetica whitmaniana. In molte poesie pavesiane gli oggetti hanno una doppia dimensione, quella concreta e quella emblematica: attraverso i rapporti tra vari elementi concreti, smontati e rimontati, emerge una dimensione simbolica.

È tuttavia difficile accertare con sicurezza se tali affinità della poetica pavesiana con quella whitmaniana e con il montaggio cinematografico siano una coincidenza oppure il risultato dell'influenza subita. Considerando il forte interesse estetico di Pavese per la capacità espressiva del cinema, non sarebbe per nulla incongruo ipotizzare che Pavese fosse attratto dalla poetica whitmaniana anche per la sua affinità con il cinema.

L'affinità tra la poetica whitmaniana e la teoria del montaggio di Ejzenštejn è stata indagata in dettaglio anche da Barry K Grant nel saggio *Whitman and Eisenstein*<sup>42</sup>. Il critico sostiene che il concetto di montaggio formulato da Ejzenštejn possiede un forte legame con la tecnica del catalogo whitmaniano, in particolare in *Canto di me stesso*, e dimostra che ambedue le tecniche si basano sull'idea che dal collegamento di alcuni elementi scaturisca un significato aggiuntivo, che non coincide con una semplice somma di elementi. Dopo aver analizzato la tecnica del montaggio usato in *Ottobre*, film del regista sovietico prodotto nel 1928, Grant lo accosta alla tecnica del catalogo whitmaniano, affermando:

I cataloghi in *Foglie d'erba* possono essere letti in modo simile. Presentandosi in sequenze, gli elementi individuali in un catalogo accumulano un significato aggiuntivo oltre a quello di ogni elemento considerato indipendentemente. Mentre si potrebbe affermare che questo valga per tutta la poetica, ritengo sia importante enfatizzare questo elemento nella poetica di Whitman, soprattutto, perché la tecnica del catalogo ne è probabilmente la caratteristica primaria e distintiva.<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Barry K Grant, *Whitman and Eisenstein*, «Literature/Film Quarterly» n. 4 (1979), pp. 264-270.

<sup>43</sup> *ivi*, p. 265. Testo originale: «The catalogues in *Leaves of Grass* may be read in a similar manner.

Secondo il critico, tale affinità tra il poeta americano e il regista sovietico derivano dal fatto che entrambi sentirono la forte necessità di esprimere un linguaggio comune che coinvolgesse tutto il popolo<sup>44</sup>. Grant precisa come ci sia anche una differenza tra i due artisti: mentre nel caso di Whitman, – poeta attratto dalla diversità più che dall’unità – i significati creati attraverso la tecnica di catalogo tendono a essere affidati all’immaginazione del lettore, nel caso di Ejzenštein, il quale sentiva il bisogno di promuovere l’unità a fronte delle circostanze politiche, i significati creati attraverso la tecnica del montaggio tendono a essere definiti dal regista stesso. In tal senso, la poetica di Pavese è ovviamente più vicina a quella di Whitman piuttosto che a quella di Ejzenštein: all’interno del concetto di immagine-racconto, l’immagine nasce da un rapporto “fantastico” tra oggetto e personaggio, dunque il significato non è specificamente definito dal poeta. Come esempio relativamente semplice della tecnica di catalogo, Grant cita un passo della trentunesima canzone di *Canto di me stesso*.

Credo che una foglia d’erba non sia meno importante di tutto il percorso quotidiano degli astri,  
 E ugualmente perfetta è la formica, e un granello di sabbia, e l’uovo dello scricciolo,  
 E l’ila arborea è uno chef-d’oeuvre tra i più alti,  
 E il rovo potrebbe adornare i salotti del cielo,  
 La minima giuntura della mano può beffarsi di qualunque meccanismo,  
 E la mucca che sgranocchia a testa bassa supera ogni statua,  
 E un topolino è un miracolo bastante a far vacillare sestilioni di miscredenti.<sup>45</sup>

Elencando oggetti quotidiani e comuni, Whitman dichiara di apprezzare anche la

---

Appearing in sequences, the individual items in a catalogue accrue additional meaning beyond that of each item considered independently. While it may be said that this is true of all poetry, I think it is important to emphasize this about Whitman’s poetry in particular, for the catalogue technique is perhaps its primary distinguishing characteristic».

<sup>44</sup> *ivi*, p. 264.

<sup>45</sup> Walt Whitman, *Foglie d’erba*, cit., p. 191. Testo originale: «I believe a leaf of grass is no less than the journeywork of the stars, / And the pismire is equally perfect, and a grain of sand, and the egg of the wren, / And the tree-toad is a chef d’oeuvre for the highest, / And the running blackberry would adorn the parlors of heaven. / And the narrowest hinge in my hand puts to scorn all machinery, / And the cow crunching with depress’d head surpasses any statue, / And a mouse is miracle enough to stagger sextillions of infidels.»

cosa più piccola e comune della natura. La struttura del passo è quella tipica della tecnica di catalogo whitmaniana: ciascun verso che offre un'immagine di un oggetto viene collegato all'altro tramite la congiunzione "e"<sup>46</sup>.

Anche nelle poesie di *Lavorare stanca*, si nota la ricorrenza rilevante della congiunzione "e", benché in questo caso la congiunzione non sia situata sempre all'inizio del verso come nella poesia whitmana citata. A proposito dell'uso della congiunzione "e" in *Lavorare stanca*, il critico Vittorio Coletti offre un'analisi interessante, paragonando le poesie di Pavese a quelle di Ungaretti. Secondo il critico, sia in Pavese che in Ungaretti si trova la ricorrenza della "e" di congiunzione, tuttavia, mentre in Ungaretti essa rappresenta discontinuità e irripetibilità, in Pavese rappresenta continuità e ripetitività. La congiunzione "e" in *Lavorare stanca* funziona a suo parere come «un segnale di aggiunta» e un «indice di sequenzialità»<sup>47</sup>.

Per concludere, benché Pavese stesso non abbia lasciato analisi approfondite sull'affinità tra la tecnica dei cataloghi e il montaggio cinematografico, ritengo sia possibile che egli fosse attratto da Whitman anche per questa sua caratteristica. Probabilmente non si tratta di un puro caso che Omero e Dickens, amati da Pavese, vengano citati nei saggi di Ejzenštein proprio come maestri del montaggio.

Se si guarda, invece, alla letteratura americana del periodo poco precedente all'esordio letterario di Pavese, appare interessante la corrispondenza con la poetica dell'imagismo. L'idea di "immagine-racconto" (il rapporto fantastico creato dalla combinazione di oggetti concreti) registra una somiglianza significativa con l'ideale della poetica proposto dalla corrente dell'imagismo<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Barry K. Grant, *Whitman and Eisenstein*, cit., p. 266

<sup>47</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. V.

<sup>48</sup> L'imagismo (*Imagism*) è un movimento poetico sviluppatosi in Inghilterra e negli Stati Uniti tra il 1909 e il 1917 che coinvolse numerosi poeti quali Ezra Pound, H.D., John G. Fletcher, Amy Lowell, F.S. Flint, Richard Alington, D.H. Lawrence. Esso è fortemente associato alla figura di Ezra Pound e i tre canoni formulati da lui: «1. Direct treatment of the "thing", whether subjective or objective; 2. To use absolutely no word that does not contribute to the presentation; 3. As regarding rhythm: to compose in the sequence of the musical phrase, not in the sequence of a metronome.». Tuttavia, è da sottolineare che l'imagismo non può essere rappresentato unicamente dalla poetica di Pound perché

In particolare, i sei principi dell'imagismo dichiarati da Amy Lowell nel 1915 denotano una corrispondenza rilevante con la poetica pavese dell'immagine. Amy Lowell, la poetessa che guidò il movimento nella sua seconda fase, dichiarò questi sei principi base con l'intenzione di portare avanti un preciso programma.

1. Usare il linguaggio del discorso comune, ma adoperare sempre la parola esatta, non quella quasi esatta né quella puramente decorativa.
2. Creare nuovi ritmi, come espressioni di nuovi stati d'animo, e non imitare ritmi vecchi, che si limitano a riecheggiare vecchi stati d'animo. Noi non insistiamo sul «verso libero» come unico sistema di scrivere poesia. Noi lottiamo a suo favore, in quanto è un principio di libertà. Crediamo che l'individualità d'un poeta può spesso esprimersi meglio nel verso libero, che non nelle forme convenzionali. In poesia, una nuova cadenza significa una nuova idea.
3. Consentire un'assoluta libertà nella scelta del soggetto. Non è buona arte scrivere malamente sugli aeroplani e automobili; né è necessariamente arte cattiva scrivere bene su cose passate. Noi crediamo appassionatamente nel valore artistico della vita moderna, ma vorremmo far notare come non vi sia nulla di più impoetico e fuori moda d'un aeroplano del 1911.
4. Presentare un'immagine (dove il nome: «imagisti»). Noi non siamo una scuola di pittori, ma crediamo che la poesia debba rendere i particolari con esattezza e non trattare cose vaghe e generiche, per quanto sonore e roboanti esse possono essere. Per questo motivo ci opponiamo al poeta cosmico, che ci sembra rifugga dalle genuine difficoltà della sua arte.
5. Produrre poesia che sia solida e chiara, mai offuscata né indefinita.
6. Infine, molti di noi sostengono che la concentrazione è l'essenza stessa della poesia.<sup>49</sup>

Nei sei principi elencati da Amy Lowell si possono trovare vari punti in comune con l'ideale della poetica espressa da Pavese ne *Il mestiere di poeta*: il linguaggio colloquiale, il verso libero, la concretezza ed esattezza legata al visivo, l'attenzione ai particolari, la libertà del soggetto e l'opposizione alla decorazione, all'astrazione e alle

---

il movimento coinvolse i vari poeti appartenenti a poetiche non omogenee, a volte molto diverse da quella di Pound. Sulla diversità della poetica dell'imagismo cfr. Ruggito Bianchi, *La poetica dell'imagismo*, Milano, Mursia 1965.

<sup>49</sup> *Some Imagist Poets 1915*, Boston-Londra, 1915. (Cit. in Ruggero Bianchi, *La poetica dell'Imagismo*, Milano, Mursia 1965, p. 165.)

regole convenzionali stilistiche e tematiche. Come Pavese, anche i poeti imagisti tentarono di esprimere concetti astratti attraverso oggetti concreti, utilizzando una tecnica affine al montaggio. Non a caso, l'imagismo condivise con Ejzenštein due fonti d'ispirazione: la poetica dello "haiku" e l'ideogramma cinese<sup>50</sup>.

Non è chiaro quanto Pavese conoscesse il movimento dell'imagismo che comprese numerosi poeti americani e inglesi tra loro eterogenei: non solo Ezra Pound, ma anche Amy Lowell, William Carlos Williams, T. S. Eliot, Wallace Stevens e Marinane Moore. Nelle lettere di Pavese, si trovano alcuni nomi di poeti imagisti, ma nessun riferimento al movimento<sup>51</sup>. È dunque probabile che l'affinità tra l'idea dell'immagine-racconto e quella dell'imagismo non sia il risultato di un'influenza, ma una coincidenza derivata dalla stessa sensibilità modernista di percepire la realtà come la giustapposizione di numerosi frammenti<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> La poetica dell'imagismo è fortemente influenzata non solo dalla poesia simbolista francese, ma anche dalla poesia haiku e dall'ideogramma cinese, due fonti d'ispirazione anche per Ejzenštein nella sua formulazione della teoria del montaggio. Inoltre, imagisti e Ejzenštein condividono un'altra fonte d'ispirazione: Whitman. Per quanto riguarda l'affinità tra poetica imagista e montaggio cinematografico, è difficile definire con esattezza se l'imagismo fu influenzato o meno dal cinema. Un esempio è rappresentato da Vachel Lindsay, poeta appassionato di cinema, il quale affermò in *The Art of the Moving Picture*, che esisteva una forte correlazione tra l'imagismo e il nuovo linguaggio di immagini proprio del cinema. Tuttavia, come nota il critico Michael North nel saggio sulla cultura visiva nel modernismo americano, molti poeti americani mostrarono atteggiamenti disinteressati o sprezzanti nei confronti del cinema e preferirono riconoscersi come artisti avant-garde, sottolineando i legami con l'arte europea. (Michael North, *Visual culture in The Cambridge Companion to American Modernism*, cit., pp. 177-194. p. 182.). Tuttavia, questo fatto, a mio avviso, non necessariamente annulla la possibilità dell'influenza del cinema sulla poetica dell'imagismo. Alcuni studi recenti offrono analisi interessanti sull'influenza cinematografica nei poeti americani modernisti, imagisti inclusi: Susan McCabe, *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*, Cambridge, Cambridge University Press 2005; David, Trotter, *T.S. Eliot and Cinema* in «Modernism/Modernity» n. 2, (2006), p. 237-265.

<sup>51</sup> Nelle lettere di Pavese, compaiono alcuni nomi dei poeti legati all'imagismo come Eliot, Lowell, Williams. Riguardo a Eliot, si trovano due brevi commenti negativi nelle lettere di Pavese (Cesare Pavese, *Lettere*, cit., p. 680, p. 699). I nomi di Lowell e Williams compaiono nelle lettere indirizzate ad Antonio Chiuminatto in cui Pavese elencava una serie di libri che desiderava gli fossero inviati dagli Stati Uniti (Cesare Pavese, *Lettere*, cit., p. 101, 102, 111, 118, 145, 151, 181, 182, 192).

<sup>52</sup> Paolo Brandi descrive tale percezione della realtà nella società moderna, affermando: «uno dei tratti che maggiormente qualificano il passaggio dall'Ottocento al Novecento è la diffusa percezione di un'esperienza frantumata, parcellizzata, difficile spesso da ricondurre a unità. La struttura sociale tende sempre più a modellarsi sulla forma frammentata e molteplice della metropoli, "gigantesco puzzle i cui pezzi faticano a ricomporsi" e in cui i rapporti sociali, liberati da legami esclusivi e predeterminati si costituiscono per accumulo, intersezione, sovrapposizione o giustapposizione di realtà completamente diverse. Un ruolo altrettanto decisivo è giocato dalle trasformazioni indotte dalle innovazioni tecnologiche e dalle scoperte scientifiche che promuovono un nuovo modo di percepire l'uomo e il suo rapporto con il mondo: la velocità, la molteplicità, la maggiore libertà di movimento e di rapporti, l'attenzione per il particolare e per il singolare e l'altrettanta disposizione a

Occorre aggiungere, però, che a differenza dell'imagismo, caratterizzato dal «desiderio di rendere un complesso di sensazioni in un istante del tempo»<sup>53</sup>, Pavese mira al “racconto” che si sviluppa in una certa durata di tempo. A tale proposito è da rilevare il fatto che quando Pavese si allontana dal suo ideale iniziale di poetica, “poesia-racconto”, definisce il suo nuovo ideale non “poesia-immagine”, ma “immagine-racconto”, conservando dunque la parola “racconto”. Anche ne *Il mestiere di poeta* il concetto di “racconto” rimane importante: il poeta sostiene che l'immagine rappresenta «oscuramente, il racconto stesso» e «argomento del racconto»<sup>54</sup>.

È probabile che tale affermazione di Pavese rifletta la sua propensione alla narrativa che appare più evidente negli anni successivi. Come i suoi saggi letterari manifestano, Pavese era infatti più interessato alla narrativa americana che alla poesia, e fin da giovane componeva racconti<sup>55</sup>. Già nel 1936, l'anno della prima pubblicazione di *Lavorare stanca*, iniziò la stesura del suo primo breve romanzo, *Il confino*, e negli anni successivi si immerse sempre più nella narrativa, pubblicando romanzi e racconti.

Nelle pagine di *Il mestiere di vivere* del 1935 e 1936, si trovano numerosi riferimenti ai dubbi sulla propria teoria di immagine-racconto. Nel breve saggio del 1942, *A proposito delle poesie non ancora scritte*<sup>56</sup>, il poeta confessa la difficoltà di comporre poesie che rispecchino perfettamente la sua idea di “immagine-racconto”. Definendo la

---

contemplare la complessità del generale, della totalità e del collettivo» (Paolo Brandi, *Parole in movimento*, cit., p. 210). A riguardo, è opportuno riportare anche l'osservazione di Elena Lamberti che trova una convergenza tra giornale, pittura cubista e poetica immagista: «What a newspaper, a cubist canvas and an imagist poem have in common is therefore fragmentary, relative and inclusive way of perceiving reality, which must now be “re-assembled” and “re-composed” in new forms. This process can help to discover deeper and new realities, which transcend what is traditionally “visible” and which the montage and the new associations brings to light precisely because of their paratactic and non-linear (non logical) juxtaposition», Elena Lamberti, *From Linear to Acoustic Space: New Media Environments and New Modernist Forms*, in *Modernism*, Amsterdam, John Benjamins 2007, p. 442. Sui cambiamenti che le nuove tecnologie e dispositivi portarono nella percezione visiva, cfr. Jonathan Cary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, London, MIT Press 1999.

<sup>53</sup> Michael Noth, *Visual Culture in The Cambridge Companion to American Modernism*, cit., p. 189.

<sup>54</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 129.

<sup>55</sup> I racconti giovanili di Pavese sono attualmente raccolti in Cesare Pavese, *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi 2002.

<sup>56</sup> Il saggio è raccolto in appendice in *Lavorare stanca*. (Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., pp. 133-138.)

sua idea di “immagine-racconto” «falsa o per lo meno prematura», sostiene che la sua poetica deve cambiare. Pavese conclude il saggio proponendosi un nuovo percorso ideale:

È certo che anche stavolta il problema dell'immagine terrà il campo. Ma non sarà questione di *raccontare immagini*, formula vuota, come s'è visto, perché nulla può distinguere le parole ch'evocano un'immagine da quelle ch'evocano un oggetto. Sarà questione di descrivere – non importa se direttamente o immaginosamente – una realtà non naturalistica ma simbolica.<sup>57</sup>

Pavese, dunque, si prefigge di “descrivere” una realtà simbolica e non di “raccontare immagini”. Anche se il saggio si intitola *A proposito delle poesie non ancora scritte*, questo nuovo ideale di Pavese in realtà si concretizza nella narrativa: non a caso Pavese definì i suoi ultimi tre romanzi “realtà simbolica”<sup>58</sup>.

Riguardo al passaggio di Pavese dalla poesia alla narrativa, Carlo Balestri offre un'osservazione acuta nella sua analisi sull'influenza del cinema americano sulle opere di Pavese. Secondo Balestri, la poetica dell'immagine formulata da Pavese verso il 1934 contribuì all'evoluzione della sua idea sulla narrativa, in particolare all'impostazione del narratore-personaggio del romanzo *Paesi tuoi*:

grazie alle parallele riflessioni condotte sull'immagine e, soprattutto, al riconoscimento che ogni immagine presuppone l'istituzione di un preciso punto di vista, lo scrittore, arrivato ad identificare la mente del personaggio con il luogo dal quale si irradiano le immagini, si proporrà di raccontare, proprio dall'interno di quel luogo privilegiato di incontro di immagini oggettive e partecipazioni soggettive, il pensiero dei suoi personaggi: attraverso le immagini, come in un film. [...] La “scoperta” dell'immagine e la presa di coscienza dei problemi insiti nella creazione di un punto di vista, rendono possibile una maggior fusione degli elementi, che si rivela essenziale per l'unità del componimento e consente a Pavese di ritornare con più

---

<sup>57</sup> Cesare Pavese, *Lavorare stanca*, cit., p. 138.

<sup>58</sup> Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 378.

fiducia, a ripercorrere la strada della prosa.<sup>59</sup>

Come nota Balestri, anche in *Paesi tuoi* si trovano varie tecniche affini a quelle cinematografiche: descrizioni esteriorizzate ed ellittiche, salti temporali e l'impostazione del narratore-personaggio che osserva tutto.

Le caratteristiche cinematografiche nelle poesie e nei romanzi di Pavese riflettono non solo l'influenza diretta del cinema, ma anche e soprattutto l'influenza cinematografica mediata dai romanzi americani. Dos Passos, Hemingway, Steinbeck, Faulkner, Stein – i romanzieri amati e tradotti da Pavese – furono influenzati dal cinema, e utilizzarono tecniche affini a quelle cinematografiche<sup>60</sup>. Come ho esaminato nel primo e nel secondo capitolo, nell'Italia degli anni Venti e Trenta, il cinema ebbe una grande popolarità, e per questo la ricezione della letteratura americana era intrinsecamente collegata alla ricezione del cinema americano.

Paolo Brandi nel suo studio sull'influenza del cinema nella letteratura offre un'ulteriore osservazione sull'entusiasmo degli intellettuali italiani per la letteratura americana del periodo, individuando due modi in cui il cinema esercitò un ruolo fondamentale:

A questa letteratura si arrivava spesso tramite il cinema: «Non credo di essere stato il solo in Italia – racconta ancora Pavese – a cercare il mio primo Dos Passos per la scossa provata alla visione della *Folla*. Girava allora la voce che King Vidor avesse ricavato il film da *Manhattan Transfer*». E questa letteratura piaceva anche perché somigliava a quel cinema tanto ammirato, perché sapeva trovare le appropriate

---

<sup>59</sup> Carlo Balestri, *Cesare Pavese: La scrittura in scena. Dal cinematografo alla poetica del mito* (Tesi di laurea consegnata all'Università di Bologna, 1993-94), pp. 78, 81.

<sup>60</sup> Claude-Edmonde Magny, *L'age du roman américain*, cit; David Seed, *Cinematic Fiction: The Impact of the Cinema on the American Novel up to the Second World War*, cit. Paolo Brandi riassume in maniera molto lucida lo studio condotto da Magny sull'influenza del cinema nei romanzi americani: «Nel 1948, in Francia, Claude-Edmonde Magny nel suo *L'age du roman américain* pone in stretto rapporto di filiazione la novità di questo stile proprio con il linguaggio e la struttura narrativa del cinema: dopo un confronto fra film e romanzo sulla base delle analogie estetiche che accomunano le due forme espressive, vengono analizzate le influenze che il linguaggio cinematografico ha esercitato sul racconto letterario evidenziando l'adozione dell'accezione filmica del concetto di variabilità del "punto di vista" e delle tecniche dell'"impersonalità" e del "flashback"». (Paolo Brandi, *Parole in movimento*, cit., p. 49.)

«trasfigurazioni interiori di quel cinematografo incessante» che era l'America.<sup>61</sup>

Il ruolo del cinema fu dunque cruciale per la ricezione della letteratura americana, non solo perché i film statunitensi degli anni Venti e Trenta suscitarono l'interesse per il paese d'oltreoceano soprattutto presso le nuove generazioni, ma anche perché i romanzi americani affascinarono lettori attirati dalla qualità "cinematografica" del loro stile. Mentre in Italia il cinema era stato a lungo vincolato e condizionato dalla letteratura, negli Stati Uniti il cinema si era sviluppato come una nuova forma di linguaggio, inventando propri modi di espressione e giungendo anche a fornire ispirazione a molti scrittori. È da ricordare che anche la forte presenza dei personaggi marginali nei romanzi americani – un aspetto che affascinò particolarmente Pavese – è legata alla tecnica "oggettiva" di far emergere il mondo interiore dei personaggi attraverso le descrizioni esteriorizzate.

Non pochi giovani italiani, impressionati dalle figure iconografiche di "uomini qualsiasi" del paese d'oltreoceano proiettate sullo schermo, andarono a esplorare anche la letteratura americana, e nelle pagine di Faulkner, Steinbeck, Anderson, Caldwell, Cain, appunto, ritrovarono la medesima tipologia di personaggi, trascurati nella maggior parte delle produzioni italiane dello stesso periodo.

Come si è cercato di mettere in evidenza lungo le parti della mia analisi, Pavese, nell'apprezzare la letteratura e il cinema americano, prestava particolare attenzione sia agli elementi sperimentali sia a quelli ripresi dalla quotidianità (ovvero quelli popolari, colloquiali e regionali). Per questo resta soprattutto significativa la sua posizione nei confronti del cinema: egli preferiva il cinema americano proprio perché in esso si realizzava la fusione di tali elementi solitamente considerati contrastanti. Pavese riteneva che il cinema dovesse proseguire lungo la via indicata, cioè impiegando espressività e autonomia per rappresentare la "vita moderna", attraverso continue

---

<sup>61</sup> Paolo Brandi, *Parole in movimento*, cit., p. 50.

sperimentazioni. E nello stesso tempo egli riteneva che il cinema, come la letteratura, dovessero mantenere il loro forte legame con il “popolo”, non andando nella direzione di una selezione di forme e motivi praticata dalle élites intellettuali, ma facendo spazio a quel filone del modernismo americano che non disgiungeva produzione artistica e cultura popolare.