

## Elementi joyciani in Cesare Pavese

### Ritematizzazione dell'esilio attraverso la traduzione

**Mattia Bonasia**

Sapienza Università di Roma, Sorbonne – Université de Paris

---

Contact: Mattia Bonasia [mattia.bonasia@gmail.com](mailto:mattia.bonasia@gmail.com)

---

#### ABSTRACT

The biennium 1934-1935 has a structural importance on Pavese's human and artistic evolution. Here he faces the exile's theme first through the translation of Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), and later with his confinement's experience. In this article, I'd like to demonstrate the structural nature of the exile's rethemmatization in Pavese's transition to prose, and in his concept of the myth as a revelatory gaze on reality. I will show this through a thematic comparison between the *Portrait* and the pavesian *Il carcere* and *La luna e i falò* (1950).

In his first novel, *Il carcere* (published only in 1948), Pavese, by narrating his confinement experience, translates the *Portrait's* form through an unusual narration in third person of a story that has his own alter ego as a protagonist. This same "exiliated" gaze is constitutive of his vision of myth like Joyce's epiphany, as it is shown in the comparison between *La luna e i falò* and the *Portrait*. The point in common is the impossibility of the return on his own self: Joyce celebrates it as a symbol of the artist's alterity, while Pavese sees it as a mark of an existential defeat.

#### KEYWORDS

Cesare Pavese, James Joyce, exile, thematic studies, translation studies.

#### Introduzione

Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero voci straniere: ciascuno di noi frequentò e amò d'amore la letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne tradusse, se ne fece una patria ideale. [...]. Laggiù noi trovammo e cercammo noi stessi (Pavese 1951, 217).

Scrivere dell'opera di Cesare Pavese non è un'impresa agevole, in quanto significa ricercare e comprovare una chiave di lettura scientifica originale per uno degli autori contemporanei italiani maggiormente studiati e discussi dalla critica. Per classificare la vasta bibliografia secondaria vale ancora oggi la suddivisione proposta da Italo Calvino nella *Prefazione* alla raccolta postuma *La letteratura americana e altri saggi* (1951) in tre problematiche pavesiane principali:

Primo: la scoperta e lo studio d'un orizzonte culturale diverso, da contrapporre a quello asfittico dell'Italia tra le due guerre (e fu, per Pavese e per altri, la letteratura nordamericana). Secondo: i rapporti tra letteratura e società, tra impegno politico e poesia. Terzo: un'urgenza - insoddisfatta delle estetiche vigenti - di conoscere la natura più profonda del fatto poetico, magari utilizzando scoperte e ipotesi di ricercatori d'altri campi (gli etnologi, per Pavese: e ne nacque il complesso abbozzo teorico del "mito") (Calvino, 1951, XII).

Difatti, la travagliata ricezione critica dello scrittore piemontese nel corso degli anni si è mossa dall'assimilazione al panorama neorealista (Bo 1951), passando per le "accuse" di decadentismo (Moravia 1954), verso una riscoperta dei caratteri esistenziali della sua narrativa da parte dell'approccio psicanalitico (David 1966), nonché della sempre maggiore centralità concessa alla teoria del mito (Pautasso 2000). *Leitmotiv* è il peso dato all'influsso della narrativa americana (come indicato da Calvino): la tesi di laurea su Walt Whitman, le numerose traduzioni pubblicate negli anni '30 per Einaudi e la co-direzione dell'antologia *Americana* (1941), rappresentano le fonti principali grazie alle quali si usa incorporare Pavese in quel gruppo di scrittori che cercarono nel mito dell'America una linfa per revitalizzare l'incancrenito panorama culturale italiano fascista, ripiegato su uno sterile accademismo (Fernandez 1969). Nonostante ciò, Valerio Ferme nota come "dopo il 1935 le intuizioni critiche di Pavese sugli americani ripercorreranno temi già noti e discussi in precedenza e non cambieranno molto nel loro contenuto sovversivo, anzi, si andranno attenuando" (Ferme 2002, 88), manifestando così un allontanamento dal mito americano.

In questa sede desidero analizzare come il biennio 1934-1935 sia stato di vitale importanza nel passaggio di Pavese dalla poesia alla prosa (la raccolta poetica *Lavorare stanca* è pubblicata nel 1936 ma ultimata precedentemente), subordinando questa variazione espressiva all'incontro, sul doppio piano della vita e della letteratura, con il tema dell'esilio. La tematica non ha mai goduto di una grande fortuna nell'ambito della critica pavesiana: l'unico contributo di spessore, *The smile of the gods* (Biasin 1968), inoltre ignora il tema dell'esilio, "seguendo" le stesse direttive dell'autore: Pavese infatti intitola il suo primo romanzo, che narra proprio l'esperienza del confino per attività antifascista a Brancaleone Calabro, *Il carcere* (scritto nel 1938 ma pubblicato solo nel 1948), nonostante il primo germe narrativo del romanzo s'intitolasse *Terra d'esilio* (1936). Se nell'articolo *Sotto le rocce rosse lunari* (Andreotti 2011) nel confino vissuto è individuato l'elemento decisivo del passaggio all'espressione narrativa, non è possibile ignorare il contatto di Pavese con la forma letteraria e culturale del tema, in quanto lo stesso scrittore, già da molto giovane (siamo nell'agosto del 1927) esprime la propria condizione esistenziale: l'essere un "uomo libro", che vive e modella la propria vita in funzione della letteratura, come se tutto fosse già compreso in essa:

Letterato sarebbe colui che non vive che tra i libri [...] e non vede che i libri, non sa più vivere che per e con i libri, ragiona coi libri, sente coi libri, ama coi libri, dorme mangia sempre coi libri: Cesare Pavese, insomma, l'uomo libro (Pautasso 2000, 61).

Difatti, il primo vero incontro col tema dell'esilio è puramente letterario: parlo della traduzione di *A Portrait of the Artist as a Young Man* di James Joyce nel 1934 (il romanzo in cui lo scrittore irlandese mette in letteratura la propria

scelta dell'esilio volontario da un'Irlanda cattolica e bigotta). Se, come scritto, la critica ha ben analizzato l'influsso della letteratura statunitense su Pavese, lo stesso non si può dire dei rapporti con Joyce: uniche eccezioni gli articoli *Pavese nei dintorni di Joyce* (Sichera 2000) e *Pavese and Joyce: exile, myth and the past* (Gobbi 1991). Anche qui la scelta è concorde con gli indirizzi pavesiani: nella corrispondenza con l'editore Alberto Rossi è manifestata una certa antipatia nei confronti dello scrittore dublinese, del quale Pavese rifiutò di tradurre i *Poems* e l'*Ulysses* (King 1973); inoltre, ne *La letteratura americana e altri saggi* (1951) possiamo trovare delle analisi di "traduttologia *avant-lettre*" su ogni autore tradotto: unica eccezione proprio Joyce.

In questa sede, il mio obiettivo sarà dimostrare come la ritematizzazione ad opera di Pavese dell'esilio joyciano abbia un'importanza strutturale nel passaggio pavesiano alla prosa, irradiandosi fino alla sua concezione del mito quale sguardo rivelatorio sulla realtà. Così facendo, intendo contestualizzare l'opera pavesiana all'interno del più ampio fenomeno del modernismo europeo, guardando dunque criticamente la sua assimilazione (e limitazione) a correnti artistiche appartenenti al neorealismo e al variegato panorama del realismo mimetico moderno e contemporaneo (Auerbach 1946).

### Metodologia: tematologia e *translation studies*

L'analisi comparatistica si basa su un *corpus* di tre libri: *A Portrait of The Artist as a Young Man* di Joyce (1916), *Il carcere* (1948) e *La luna e i falò* (1950) di Pavese; la selezione dei romanzi pavesiani segue due motivazioni speculari: *Il carcere* viene scelto in quanto primo romanzo, dunque, presumibilmente, quello in cui è possibile notare degli influssi dell'autore irlandese non ancora pienamente assorbiti e rimodellati; *La luna e i falò* viene invece scelto in quanto ultimo romanzo e *summa* del lavoro pavesiano, sorta di testamento stilistico che lo scrittore lascia in dote alla tradizione letteraria italiana.

Al suddetto *corpus* si "somma" l'attenzione particolare data alla traduzione pavesiana del *Portrait, Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane* (1934), che rappresenta l'unico contatto accertato tra i due autori che possediamo. Concependo una traduzione come un elemento capace di un'effettiva mediazione tra due autori, desidero porre la mia analisi in linea con le ultime evoluzioni dei *translation studies*, in particolare col concetto di "polisistema letterario" (Even-Zohar e Toury 1981): il testo tradotto non è una semplice versione "bella e infedele" di un'opera originale, presenta bensì proprie peculiari caratteristiche all'interno del "movimento del linguaggio" (Apel 1997). Nel corso della trattazione non considero la traduzione come un semplice contatto passeggero tra due realtà impermeabili e distinte: essa è l'instaurazione di una relazione in cui la dicotomia tra soggetto e oggetto si pluralizza in delle identità rizomatiche (Deleuze, Guattari 1980), essa è uno scambio perpetuo che modifica tanto il sistema culturale di riferimento quanto quello di arrivo "in cui il concetto di pluralità rimpiazza il dogma di fedeltà al testo originale e l'idea stessa dell'originale" (Bassnett 1993, 235-236).

Tuttavia, in questa sede non intendo condurre un'analisi traduttologica: la comparazione tra i tre romanzi segue infatti come metodologia principale la tematologia, un approccio critico che nel corso del Novecento è stato osteggiato da numerose scuole di pensiero a livello europeo. In particolare, in Italia essa è stata riconosciuta come scientificamente valida solo negli anni Novanta, soprattutto a causa delle critiche di Benedetto Croce (1903) e dello strutturalismo (Wellek 1963). Dopo il nuovo exploit internazionale inaugurato da *La fin d'un anathème* (Bremond e Pavel 1988) e da *The Return of Thematic Criticism* (Sollors 1993), la nuova attenzione italiana a questo approccio metodologico è testimoniata dal *Dizionario dei temi letterari* (Cesarani, Domenichelli, Fasano 2007).

Seguendo un recente contributo di Romano Luperini, credo che la tematologia ci insegni "che è stato sbagliato trascurare l'ordine materiale dei contenuti non prendendo in considerazione l'esperienza del vissuto" (Luperini 2013, 116) e che, inoltre, essa non vada ridotta ad un'illustrazione documentaria del tema. La tematologia di

carattere diacronico e comparatistico a cui mi riconduco, sulla scia di Raymond Trousson, Werner Sollors e dello stesso Luperini, individua nel tema un elemento che non esprime solo una concrezione antropologica di lunga durata o un inconscio collettivo sostanzialmente atemporale, ma che possiede un contenuto gnoseologico e dunque manifesta soprattutto un momento di autocoscienza storica. Il tema diventa dunque una sorta di “mediatore tra inconscio e cultura”: “un soggetto di preoccupazione o di interesse generale per l’uomo che si deposita nell’orizzonte storico-letterario trasmettendosi in prospettive di lunga, media o breve durata” (Trocchi 2002, 77). Credo che un approccio di questo tipo eviti di cadere nelle secche della prima temalogia positivista, ovvero nel considerare i testi alla stregua di documenti di un tema quasi scevri di valore artistico, trascurando dei basilari aspetti formali e letterari.

Il tema indagato, come detto, è l’esilio; con esso, in particolare intendo: “l’allontanamento dalla patria [...]. Nella tradizione letteraria il termine è usato anche come metafora di sofferenza, esclusione, diversità” (Tatti 2007, 743). La tradizione letteraria dell’esilio risale all’Antico Testamento e nel corso del Novecento (per i drammi storici prima, per la globalizzazione poi) esso è diventato ancor maggiormente un tema cruciale per interpretare la cultura occidentale. L’esilio genera nell’uomo e nella donna il bisogno di raccontare, in questo modo la scrittura diviene interlocutrice primaria e bacino di sfogo e di riflessione di una frattura tra il sé e l’altro: è dunque un tema che condiziona l’espressione stessa dello scrittore, ponendosi al di sopra di quella “unicità creativa”, autoritaria e autoriale, difesa stoicamente da tanta critica letteraria novecentesca.

## L’esilio dalla storia: comparazione tra il *Portrait* e *Il carcere*

La rimodulazione attiva del *Portrait* da parte di Pavese è visibile sin dalla copertina della traduzione: Gérard Genette spiega nel suo cardinale *Seuils* che “le paratexte est le lieu privilégié d’une pragmatique et d’une stratégie, d’une action sur le public au service [...] d’une lecture plus pertinente aux yeux de l’auteur et de ses alliés”<sup>1</sup> (Genette 1987, 13). Dunque, lo stesso cambio del titolo del testo di Joyce in *Dedalus* sta a testimoniare una volontà di accentuazione della “trasfigurazione mitico-simbolica dell’eroe” (Stella 1977, 77) e di conseguenza, come cercherò di dimostrare nel corso della trattazione, un assorbimento e una rimodulazione dell’epifania joyciana. Questo procedimento è visibile anche nella traduzione del primissimo sintagma: il fiabesco “*once upon a time*” col quale Joyce apre la narrazione dell’infanzia del suo protagonista viene infatti trasfigurato in un “nel tempo dei tempi”, caricando così il racconto di rimandi mitici che diventeranno caratteristici dell’estetica pavesiana nei romanzi degli anni ‘40.

Anche Giuliana Gobbi nota come la visione del mito strutturante *La luna e i falò* sia correlabile all’impianto simbolico del *Portrait* (Gobbi 1991), ella però non si spinge fino a teorizzare una vera e propria interdipendenza delle due teorie estetiche a partire dal primo contatto tra i due. Eppure, la narrazione de *Il carcere* appare ben lontana da un ritratto neorealista dell’Italia meridionale, in quanto il fatto sociopolitico viene costantemente trasfigurato in evento intimo e simbolico. Ma soprattutto la forma adottata è mutuata dal *Portrait* (Sichera 2000): una terza persona onnisciente che narra la storia del proprio alter ego (Stephen e Stefano, indizio onomastico non trascurabile, soprattutto se consideriamo che il nome originale del protagonista de *Il carcere* fosse Garofalo), in un’alternanza ritmica binaria tra momenti dialogici e riflessioni solipsistiche del protagonista (dialogismo che invece è stato spesso legato agli influssi della letteratura americana). In questa forma narrativa straniata, seguendo l’accezione dialettica e contrappuntistica dell’esilio quale sguardo critico sull’Io di Edward Said (2012), individuo un esilio metaforico dalla propria identità, la quale diventa comprensibile solo se scissa da sé e tenuta a distanza assieme al resto del mondo.

<sup>1</sup> Il paratexto è il luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un’azione del pubblico al servizio [...] di una lettura più pertinente agli occhi dell’autore e dei suoi alleati (Traduzione personale).

Nel costruire il suo primo romanzo, dunque, Pavese non sembra seguire tanto il modello degli amati scrittori americani quanto quello del tanto bistrattato Joyce. Il legame è riscontrabile sia a livello formale che tematico: il *Portrait* è il romanzo della scelta dell'esilio volontario dell'artista Joyce-Stephen da un'Irlanda che, non va dimenticato, viveva il decennio più "ricco di storia" della propria esistenza, il decennio che l'avrebbe portata all'indipendenza dall'Inghilterra nel 1922. Di conseguenza il valore esistenziale dell'esilio deve essere correlato alla volontà di distacco dalla politica e dalla storia, come analizzato sia da Harry Levin (1972) che da Hélène Cixous (1968).

Ne *Il carcere* Stefano (il protagonista) non è un giovane esteta romantico, bensì un ingegnere elettronico, un intellettuale mandato al confino. La voce narrante non esplica in alcun modo le ragioni di questa punizione al lettore, eppure sappiamo che Pavese è stato mandato al confino per la sua attività antifascista, nonostante nelle lettere scritte a Brancaleone Calabro egli cercasse di allontanare questa "colpa": "unico mio disinteresse – *ab aeterno* e parlo colla mano sul cuore - la letteratura politica" (Pautasso 2000, 74), e ancora "mai mi ero sognato di fare politica, di qualunque genere, e tanto meno dell'antifascismo" (Ibid.). *Il carcere*, dunque, romanzo che ripercorre il confino politico cancellando la politica dal confino, si può davvero erigere a simbolo dell'esilio dalla storia pavesiano.

L'alterità del protagonista dal contesto sociale viene esaltata attraverso il procedimento dello straniamento grottesco (debitore del teatro epico di Bertolt Brecht), metodo che caratterizza anche la narrazione joyciana: il mondo attorno a Stephen (soprattutto negli anni dell'adolescenza) è infatti connotato da "*queerness*" e da "*weakness*", gli scontri politici tra i parenti (penso soprattutto a quello tra il padre e la zia Dante del primo capitolo) vengono fatti percepire al lettore attraverso un filtro ottico deformante, così da svuotarli di interesse sociale e da minimizzarli nel piano delle liti domestiche. Dal piccolo al grande, ecco che le rivendicazioni politiche irlandesi tutte vengono relegate sullo sfondo:

In the profane world, as he foresaw, a wordly voice would bid him raise up his father's fallen state by his labours and, meanwhile, the voice of his school comrades urged him to be a decent fellow, to shield others from blame or to beg them off and to do his best to get free days for the school. And it was the din of all these hollow-sounding voices that made him health irresolutely in the pursuit of phantoms. He gave the mear only for a time but he was happy only when he was far from them, beyond their call, alone or in the company of phantasmal comrades (Joyce 1916, 83-84)<sup>2</sup>.

Gli attacchi del protagonista sono sferrati contro diversi aspetti della società irlandese: i genitori, i compagni di scuola, la religione; qui a interessarci è soprattutto il disinteresse nei confronti della politica, di quel "*movement towards national revival*" le cui "*hollow-sounding voices*" lo hanno chiamato senza ricevere risposta. Nella crescita dell'artista dunque il primo nemico da sconfiggere è proprio l'interesse politico-nazionale, che riaffiora nel resto del romanzo tramite dialoghi coi propri colleghi universitari (capitolo V) o sotto forma di incubi (come l'apparizione dell'indipendentista Charles Parnell nel capitolo I). Il protagonista manifesta una volontà di astrazione dalla società in cui è inglobato, la concretezza del mondo può essere affrontata solo se alleggerita dalla contingenza e resa sogno, fantasia, un "*phantom*" del protagonista: "l'artista di Joyce, ultimo erede della tradizione romantica, trae significati

---

<sup>2</sup> Nel mondo profano, come prevedeva, una voce mondana gli avrebbe ordinato di risollevarlo coi suoi sforzi la condizione del padre e intanto la voce dei suoi compagni di scuola lo incitava ad essere un compagno come si deve, a coprire gli altri dai rimproveri, a chiedere per loro il perdono e a fare del suo meglio per ottenere giornate di vacanza per tutti. Ed era il frastuono di tutte queste voci vacue che lo faceva fermarsi irresoluto nella sua ricerca di fantasmi. Non prestava orecchio a queste voci che per un momento, ma si sentiva felice soltanto quando ne era lontano, oltre il loro richiamo, solo o in compagnia di amici fantastici (Pavese 1934, 110).

da un mondo che altrimenti sarebbe amorfo, e nel farlo si impossessa del mondo e ne diventa il centro” (Eco 1987, 56).

Similmente, Pavese mira a separare nettamente l'ingegnere-uomo qualunque Stefano da un contesto che appare sempre in secondo piano: nel romanzo ogni cosa è “vista per la prima volta, come connotata da una forza ossessiva” (Biasin 1968, 37). In questo universo immobile e straniato, Pavese non citerà mai il fascismo (diversamente da Joyce), né definirà Brancaleone Calabro (neanche dal punto di vista linguistico, dato che l'italiano popolare con cui dà parola ai suoi personaggi non è connotato tanto diatopicamente quanto diastraticamente): la politica viene simboleggiata da un doppio di Stefano, un anarchico esiliato in collina, che scrive una lettera la protagonista per cercare di stabilire una relazione:

Sul muricciuolo lassù sedeva un uomo, un compagno, abbandonato. Non c'era poi molto rischio nel concedergli una parola e visitarlo. L'appello aveva detto “solidarietà”: dunque usciva da quel gergo fanatico e quasi inumano, che in altri tempi si sarebbe espresso col precetto, più dolce ma altrettanto grave, di visitare i carcerati. C'era pure qualcosa che faceva sorridere in quella “franca discussione” e in quei “diritti” [...] ma la gaiezza non vinceva il rimorso. Stefano ammise di essere molto vigliacco (Pavese 1948, 103).

Il confinato “non ha nulla a che vedere” con Stefano: egli viene esiliato sulla montagna, lontano dal paese, e “così come il mare diventa la quarta parete della prigione esistenziale di Stefano, così la montagna rappresenta il suo rifiuto della politica e il distanziamento cui essa è sottoposta” (Andreotti 1991, 299). Eppure, Pavese è stato un confinato politico, e allora questa figura di anarchico assume le sembianze di un doppio mentale del protagonista, un doppio messo in scena per esorcizzare l'immagine di un passato di impegno (o di un tentato impegno non adempito, come dimostrerebbe l'auto-accusa di vigliaccheria). L'estrema vicinanza di quel passato (che è poi il presente dell'autore) è riscontrabile nei termini virgolettati del commento di Stefano alla lettera dell'anarchico: la “solidarietà”, i “diritti”, sono tutti valori sottilmente e ironicamente sbeffeggiati da un protagonista che sembra non credere in altro che nella propria solitudine, eretta potremmo dire “stoicamente” a unico valore contro un mondo sentito come irrimediabilmente altro.

Stephen e Stefano, due facce del medesimo esilio volontario: da una parte abbiamo l'artista, il quale, anche se ancora giovane, esprime con forza la sua voglia di evasione romantica con il celebre *non serviam* contro “la casa, la patria e la Chiesa”; dall'altra vi è l'uomo qualunque, che fugge dalla realtà della storia (dall'impegno nel PCI e dalla lotta partigiana) per rifugiarsi nel proprio esilio introiettato, lontano però da ogni idealizzazione di sorta:

Nessuno si fa in casa una cella, e Stefano si sentiva sempre intorno le pareti invisibili. A volte, giocando alle carte nell'osteria, fra i visi cordiali o intenti di quegli uomini, Stefano si vedeva solo e precario, dolorosamente isolato, fra quella gente provvisoria, dalle sue pareti invisibili. Il maresciallo che chiudevava un occhio e lo lasciava frequentare l'osteria, non sapeva che Stefano a ogni ricordo, a ogni disagio, si ripeteva che tanto quella non era la sua vita, che quella gente e quelle parole scherzose erano remote da lui come un deserto, e lui era un confinato, che un giorno sarebbe tornato a casa (Pavese 1948, 11).

La ripetizione quasi ossessiva delle “pareti invisibili” da parte del narratore è funzionale a comunicare l'immobilità esistenziale di Stefano al lettore: i paesani non sembrano poter assurgere alla dignità di personaggi a tutto tondo, essi sono proiezioni del protagonista, figure simboliche della distanza dal mondo, così come i personaggi del *Portrait* sono differenti figure delle malattie sociali dell'Irlanda dalla quale Joyce si esilia (Cixous 1969, 571). Il primo



romanzo paveseiano appare dunque ben distante dal contemporaneo orizzonte neorealista dominante nel contesto italiano: lo scrittore sembra tendere verso l'instaurazione di un impianto fortemente allegorico attorno al quale far ruotare la vicenda narrativa. Questo tipo di costruzione, se ne *Il carcere* sembra ancora in corso di definizione, arriva a una forma definitiva nell'ultimo romanzo paveseiano, *La luna e i falò*.

### Tradurre l'epifania in sguardo mitico: comparazione tra il *Portrait* e *La Luna e i falò*

Passando dunque a comparare i differenti motivi del tema dell'esilio nel *Portrait* e ne *La luna e i falò*, possiamo notare come il medesimo discrimine che intercorre tra Stephen e Stefano appare strutturare le due teorie estetiche dell'epifania joyciana e del mito quale sguardo rivelatorio sulla realtà di Pavese. Entrambe le teorie scoprono e definiscono il reale attraverso un ritorno straniato: nel caso dell'artista-Joyce su se stesso e per l'uomo-libro Pavese sul se stesso bambino. Per Pavese "il mito è una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori dal tempo e lo consacra rivelazione" (Pavese 1951, 300): la realtà appare nella propria essenza allo sguardo del bambino, che la percepisce senza filtro di linguaggio alcuno. Il bambino però non è capace di concepire la rivelazione, che dunque è affidata al ricordo dell'adulto, solo attraverso la memoria si può toccare la verità della rivelazione mitica: "per Pavese l'atto del ritorno e l'atto di scrivere erano lo stesso. Lui scriveva per ritornare, per ritornare a un tempo e uno spazio mitico, per creare una realtà simbolica. [...]. Scrivere e ritorno diventano un'esperienza fondamentale, un discendere nella profondità dell'essere" (Pugliese 1998, 137). Ora, la mia tesi è che questa visione del mito come sguardo originario e rivelatorio sulla realtà sia "una traduzione" dell'epifania joyciana, anch'essa un modo di scoprire il reale e di definirlo attraverso il discorso: "nel *Portrait* l'epifania è un momento operativo dell'arte che fonda e istituisce non un modo di esperire, ma un modo di formare la vita. [...]. L'epifania conferisce alla cosa un valore che prima di incontrarsi con lo sguardo dell'artista non aveva" (Eco 1987, 46).

In entrambi i casi l'impossibilità del ritorno, conseguente all'esilio volontario dalla realtà sociale e culturale vissuta, rende possibile la creazione artistica, ma impossibile la vita comunitaria con gli altri. Nel *Portrait* Joyce espone al lettore, attraverso la voce di Stephen, la propria teoria estetica, contenente la tripartizione delle forme d'arte:

The lyrical form is in fact the simplest verbal vesture of an instant of emotion, a rhythmical cry such as ages ago cheered on the man who pulled at the oar or dragged stones up a slope. He who utters it is more conscious of the instant of emotion than of himself as feeling emotion. The simplest epic form is seen emerging out of lyrical literature when the artist prolongs and broads upon himself at the centre of an epical event and this form progresses till the centre of emotional gravity is equidistant from the artist himself and from others. [...]. The dramatic form is reached when the vitality which has flowed and eddied round each person fills every person with such vital force that he or she assumes a proper and intangible aesthetic life. [...]. The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails (Joyce 1916, 221-222)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> La lirica è di fatto il più semplice rivestimento verbale di un attimo di emozione, un grido ritmico quale, secoli fa, servì a incitare l'uomo che manovrava un remo o trascinava pietre su per un pendio. Chi emette questo grido è più conscio dell'attimo di emozione che non di se stesso in quanto provi una emozione. La forma epica più semplice la si vede emergere dalla letteratura lirica, quando l'artista prolunga e rimugina se stesso come centro di un avvenimento epico, e questa forma progredisce finché il centro di gravità emozionale si trova equidistante dall'artista e dagli altri. [...]. Si raggiunge la forma drammatica quando la vitalità, che è passata vorticosamente intorno a ogni personaggio, riempie ciascuno di questi personaggi con una tale forza vitale che l'uomo o la donna, secondo i casi, assumono una vita estetica propria e intangibile. La personalità dell'artista, dapprima un grido, una cadenza o uno stato d'animo, poi una narrazione fluida ed esterna, si sottilizza alla fine fino a sparire, si spersonalizza, per così dire. [...] L'artista, come il Dio della creazione, rimane dentro o dietro o al di là o al di sopra dell'opera sua, invisibile, sottilizzato fino a sparire, indifferente, occupato a curarsi le unghie (Pavese 1934, 260-261).

Dunque, la forma d'arte migliore, quella drammatica, verrebbe raggiunta quando l'artista scompare, come Dio, dietro la propria opera, essendo però vivo dentro i diversi personaggi. L'unico modo che l'artista ha per raggiungere questo livello artistico è esiliarsi dalla società, distanziarsi da essa, in quanto è sillogisticamente impossibile ricreare qualcosa in cui si è immersi: come Dio non vive nella sua Creazione direttamente ma è dentro ogni sua creazione, così Joyce non può vivere a Dublino ma è dentro ogni suo personaggio. L'epifania è dunque "il sale" dell'arte drammatica stessa, quella visione che riesce a far ricreare "*the life out of life*" all'artista.

Vorrei proporre un breve appunto sul linguaggio di Joyce: in questo passaggio importantissimo per la comprensione del romanzo, lo scrittore non resiste infatti a mettersi sottilmente in discussione tramite l'ironia (e dunque a straniare il suo stesso discorso). Vanno in questa direzione il grammaticalmente osceno "*persons*" e il gergale "*handiwork*", piccole schegge ironiche inserite in un discorso altisonante che viene abbassato di tono. Inoltre, non bisogna dimenticare che Stephen espone la sua complicata teoria, citando in precedenza Lessing e San Tommaso, a Lynch, ovvero il meno sveglio tra i suoi compagni di università, che risponde a monosillabi ironicamente entusiastici mentre si ingozza di cibo.

L'epifania e il mito sono quindi due teorie estetiche atte al disvelamento del reale: Joyce è l'artista esiliato dalla società che ricrea la realtà, Pavese è l'uomo-libro che tramite la ricostruzione artificiale dei suoi ricordi, esiliato dal tempo e dalla storia, cerca di scoprire il senso del tutto. Se Joyce fa rifugiare Stephen nell'arte, Pavese fa esiliare Anguilla (il protagonista de *La luna e i falò*) negli Stati Uniti, paese in cui (urge ricordare) egli non è mai stato, nonostante vi abbia cercato una via di fuga dall'Italia fascista tramite la traduzione (egli stesso afferma che "l'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata [...]. Noi scoprimmo l'Italia cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna" (Pavese 1951, 247). Ecco, a mio modo di vedere, gli Stati Uniti de *La luna e i falò*, per il Pavese uomo-libro rappresentano quel mito americano idealizzato grazie al quale l'autore credeva di aver trovato la propria identità (negli anni '30) e il contestuale disfacimento di quello stesso mito (negli anni '40):

Capii nel buio, in quell'odore di giardino e di pini, che quelle stelle non erano le mie, che come Nora e gli avventori mi facevano paura. Le uova al lardo, le buone paghe, le arance grosse come angurie, non erano niente, somigliavano a quei grilli e a quei rospi. Valeva la pena essere venuto? Dove potevo ancora andare? (Pavese 1950, 14).

Dopo questa vera e propria epifania joyciana, Anguilla torna nelle Langhe, nel luogo originario del mito: difatti *La luna e i falò* è la scrittura-memoria che cerca di ritornare nell'attimo originario dell'esistenza per scoprire la realtà delle cose. L'opera è, in altre parole, l'espressione della visione del mito e la sua stessa negazione, in quanto dopo aver conosciuto il mondo, dopo essersi compromesso con la storia e la politica, Anguilla-Pavese non può più tornare a quel tempo mitico delle stagioni vissuto da ragazzino, quando lo percepiva per la prima volta: la vita esilia dal mito, dalla verità originaria:

Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna [...], ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano più. [...] Per dire tutto in una volta, ero un uomo anch'io, ero un altro – se anche avessi ritrovato la Mora come l'avevo conosciuta il primo inverno, e poi l'estate, e poi di nuovo estate e inverno, giorno e notte, per tutti quegli anni, magari non avrei saputo che farmene. Venivo da troppo lontano – non ero più di quella casa, non ero più come Cinto, il mondo mi aveva cambiato (Pavese 1950, 61).



L'evoluzione dei falò, che da riti di comunità diventano atti distruttivi, è altamente simbolica: dai falò collettivi e comunitari accesi per la festa di San Giovanni si arriva ai due tragici falò dei capitoli XXVI (il Valino incendia la propria casa e uccide la moglie Rosina e la madre, solo il figlio Cinto riesce a salvarsi) e XXXII (Santina, spia dei fascisti, viene messa al rogo dai partigiani). Se nella figura di Valino possiamo riconoscere il “simbolo del fallimento della storia e della Resistenza” (Pugliese 1998, 133) è però in particolare tramite il falò finale che lo scrittore sembra dirci che non è importante la parte politica per la quale si combatte nella guerra civile, il nodo problematico è che la guerra porta distruzione: la storia rompe la calma mitica del tempo originario tramite la lineare successione degli avvenimenti, immobilizzati nella fredda legge razionale della causa-effetto. Anguilla, difatti, nel romanzo cerca di esiliarsi dalla storia, dagli Stati Uniti, da “quel mondo tutto uguale” ritornando al tempo originario, ma questo è impossibile perché le sue scelte (e le scelte della storia) lo hanno esiliato da esso. L'esilio dal mito è intrinseco anche al procedimento di distruzione della Mora: la cascina in cui Anguilla si è “guadagnato per la prima volta il pane”, da idillico casolare di campagna subisce un processo di inaridimento fino alla sua totale scomparsa: Silvia muore dopo un aborto, Irene finisce per darla in dote a un uomo che ne sperpera la proprietà (e abbiamo appena visto la tragica fine della stessa Santina).

D'altronde fin dall'incipit Anguilla chiarisce la propria condizione esistenziale di sradicato, il ritorno è dunque impossibile anche (e forse soprattutto) per questo stato immutabile: un destino che segna *ab origine* l'esistenza del protagonista. La sua vera casa, in realtà, sarebbe Cossano, dove però il ritorno è impossibile:

C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so; non c'è da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch'io possa dire: “*Ecco cos'ero prima di nascere*” (Pavese 1950, 3).

È ben diversa (o speculare) la condizione di Stephen nel *Portrait*. Egli si “autoconvince” di non aver mai avuto un proprio luogo d'origine: il suo personaggio viene costruito in funzione di un destino d'artista, e tutta la narrazione consiste nella lotta necessaria a rendere manifesta la propria alterità esistenziale (Anguilla invece sembra lottare al contrario, teso alla ricerca di quel se stesso originario perduto per sempre). È per questo che Joyce, nel capitolo II del *Portrait*, fa tornare Stephen col padre nel proprio luogo d'infanzia: in questo modo egli rende simbolicamente manifesta l'alterità *ab origine* del proprio alter ego, che non riuscendosi ad immedesimare nell'origine irlandese, allora sillogisticamente non può essere irlandese. Non è un caso che una delle epifanie più importanti del libro si trovi qui:

Stephen watched the three glasses being raised from the counter as his father and his two cronies drank to the memory of their past. An abyss of fortune or of temperament sundered him from them. [...] His childhood was dead or lost and with it his soul capable of simple joys and he was drifting amid life like the barren shell of the moon.

*Art thou pale for weariness*

*Of climbing heaven and gazing on the earth,*

*wandering companionless...?*

He repeated to himself the lines of Shelley's fragment. Its alternation of sad human ineffectiveness with vast inhuman cycles of activity chilled him and he forgot his own human and intellectual grieving. (Joyce 1916, 94)<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Stephen vede i tre bicchieri alzarsi dal banco, mentre suo padre e i due vecchi amici bevevano alla memoria del loro passato. Un abisso di

Stephen davanti al brindisi di suo padre con degli amici d'infanzia avverte più che mai la propria alterità, e si rifugia in un frammento del poeta romantico Percy Shelley per scappare idealmente dal mondo contingente, da “*bis own human and intellectual grieving*”: il rapporto tra l'Io e il mondo è segnato da una scissione incolmabile, se non attraverso la ricreazione del mondo stesso attraverso l'arte.

È qui che si configura, da un altro punto di vista, la divergenza tra i due medesimi ritorni impossibili: l'uno è voluto, è cercato simbolicamente in ogni minimo segnale; l'altro è una grande sconfitta esistenziale, anzi una grande conferma della propria insanabile alterità. L'esilio di Joyce è necessario alla scrittura del romanzo, al raggiungimento dell'arte drammatica; *La luna e i falò* è il tentativo impossibile di ritornare, tramite la forma romanzesca, al mito originario, all'unità tra l'Io e il mondo. In entrambi i casi, però, l'opera non è una mimesi realista del contesto, ma ne è trasfigurazione simbolica: la scrittura è un simulacro della stessa vita, il mestiere di vivere pavesiano è un mestiere di scrivere, e l'opera letteraria dunque cerca di ricreare “*the life out of life*”, seguendo lo schema allegorico joyciano.

## Conclusioni

La comparazione tra Joyce e Pavese ha messo in evidenza gli elementi che lo scrittore piemontese sembra mutuare dall'autore del *Portrait* attraverso la ritematizzazione dell'esilio.

Si parte dall'ipotesi che la traduzione del *Portrait* si situi in un momento di capitale importanza nella crescita artistica e umana di Pavese, il quale si ritrova a “tradurre” l'esilio, tema centrale del romanzo joyciano, appena prima di viverlo sulla propria pelle durante il confino a Brancaleone Calabro nel 1935. È un dato che dopo questa doppia esperienza Pavese passa repentinamente (ed in pratica, definitivamente) alla prosa, quando fino a quel momento egli era stato un autore di poesie, per quanto prosastiche (*Lavorare stanca*, 1936). Il mio obiettivo davanti a questi dati è stato dimostrare come il tema abbia “travolto” Pavese sui due lati della letteratura e della vita vissuta, diventando elemento strutturante della sua poetica. Il tratto innovativo di questo lavoro di ricerca è (anche) nella scelta del mittente: se infatti l'influsso della letteratura americana sulla prosa pavesiana è stato esaurientemente affrontato, lo stesso non si può dire del possibile influsso di Joyce, anche a causa della manifesta antipatia di Pavese nei suoi confronti.

Il confronto tra il *Portrait* e *Il carcere* è partito da alcuni elementi comuni subitaneamente ravvisabili come l'omonimia tra i due protagonisti e l'uguaglianza della forma adottata, per poi passare all'analisi della ritematizzazione dell'esilio, incentrata in particolare sui motivi dell'esilio dal contesto storico e dalle strategie di straniamento adottate per connotare l'alterità del mondo in cui si ritrovano a vivere i due protagonisti.

La comparazione tra il *Portrait* e *La luna e i falò* è stata svolta partendo da un confronto tra l'epifania joyciana e la visione del mito da parte di Pavese: parliamo in entrambi i casi di sguardi rivelatori sulla realtà, la differenza sta nello sguardo che rivela (artista vs. uomo-libro), ma il punto d'incontro è il ritorno alla realtà da rappresentare dopo

---

fortuna e di temperamento lo divideva da loro. La sua mente pareva più vecchia della loro: brillava di un freddo splendore sulle loro lotte, sulle felicità e sui rimpianti, come una luna sopra una terra più giovane. In lui non si agitavano la vita e la giovinezza che si erano agitate in quelli. Non aveva conosciuto né il piacere né la pietà filiale. Nulla si muoveva sulla sua anima, tranne una libidine fredda, crudele e senza amore. La sua infanzia era morta o perduta e, con essa, l'anima capace di semplici gioie, ed egli si lasciava trasportare attraverso la vita come il guscio sterile della luna.

*Sei pallida dalla stanchezza  
Di scalare il cielo e contemplare la terra  
Errante solitaria?...*

Ripeteva a se stesso questi versi del frammento di Shelley. Quella vicenda di triste inutilità e di immani cicli di attività lo gelò e gli fece dimenticare i suoi inutili tormenti umani. (Pavese 1934, 123-124).

l'esilio da essa, o, più precisamente, un ritorno su se stessi che però, per entrambi è in realtà impossibile, impossibilità di cui i due romanzi sono l'emblema e il compimento artistico.

Mi sembra che i risultati ottenuti mettano in luce un'effettiva influenza di Joyce su Pavese, un influsso che non si limiterebbe solo al modellamento de *Il carcere*, ma che sarebbe alla base di tutto l'apparato mitico-simbolico dello scrittore delle Langhe. Questo nuovo punto di vista, dunque, ha la forza di aprire nuovi spunti critici nell'opera di uno degli scrittori più complessi del nostro Novecento, posizionandolo in un campo di influenze moderniste: la ricerca si presta ad essere approfondita sia nel *corpus* da me affrontato, sia su altri lavori pavesiani. La stessa analisi traduttologica e dei costrutti linguistici che Pavese mutua da Joyce meriterebbe inoltre un'attenzione ulteriore che io, purtroppo, non ho potuto approfondire in questa sede.

## Bibliografia

### FONTI PRIMARIE

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1916]. London: Collins Classics, 2011.

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*; trad. it. di Cesare Pavese. *Dedalus, Ritratto dell'artista da giovane* [1934]. Milano: Adelphi, 1976.

Pavese, Cesare. *Il carcere* [1948]. Torino: Einaudi, 2018.

Pavese, Cesare. *La luna e i falò* [1950]. Torino: Einaudi, 2014.

### FONTI SECONDARIE

Andreotti, Francesca Romana. "Sotto le rosse rocce lunari: esperienza del confino e mito dell'esilio in Cesare Pavese". *Bollettino d'italianistica* 2 (2011): 295-314.

Apel, Friedmar. *Il movimento del linguaggio: una ricerca sul problema del tradurre*; trad. it. di Emilio Mattioli. Milano: Marco y Marcos, 1997.

Auerbach, Erich. *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* [1946]; trad. it. Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, 1956.

Bassnett, Susan. *Comparative Literature*. Oxford: Blackwell, 1993; trad. it. Franca Sinopoli. *Introduzione critica alla letteratura comparata*. Roma: Lithos, 1996.

Bertoni, Clotilde. "Rischi e risorse dello studio dei temi: percorsi possibili." *Allegoria* 58 (2008): 9-24.

Biasin, Gian Paolo. *The smile of the Gods: a thematic study of Cesare Pavese's work*. Ithaca: Cornell University Press, 1968.

Bo, Carlo. *Inchiesta sul neorealismo*. Torino: Edizioni R. A. I., 1951.

Bremond, Claude e Thomas Pavel, "La fin d'un anathème". *Communications* 47 (1988): 209-220.

Buffoni, Franco (a cura di). *Traduttologia, La teoria della traduzione letteraria*. Roma: Quaderni di libri e riviste d'Italia, 2005.

Ceserani Remo, Mario Domenichelli e Pino Fasano (a cura di). *Dizionario dei temi letterari*. Milano: U.T.E.T., 2007.

- Cianci, Giovanni. *L'alterità dell'artista: a portrait of the artist as a young man di James Joyce*. Palermo: Libreria S. F. Flaccovio, 1972.
- Cixous, Hélène. *L'exil de James Joyce, ou l'art du remplacement*. Paris: Grasset, 1968.
- Croce, Benedetto. *La letteratura comparata* [1903], in *Manuale storico di letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci e Franca Sinopoli, 73-78. Roma: Meltemi, 1997.
- Daemrich, Horst S. e Ingrid Daemrich. *Themes and Motifs in Western Literature*. Tübingen: Francke, 1987.
- David, Michel. *La psicoanalisi nella cultura italiana*. Torino: Boringhieri, 1966.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- Domenichelli, Mario. "L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia". *Allegoria* 58 (2008): 34-48.
- Eco, Umberto. *Le poetiche di Joyce*. Milano: Bompiani, 1987.
- Ellman, Richard. *James Joyce* [1959]; trad. it. Piero Bernardini. Milano: Feltrinelli, 1964.
- Even-Zohar, Itamar e Gideon Toury. *Translation theory and intercultural relations*. Cambridge, Massachusetts: Porter Institut for Poetics and Semiotics, 1981.
- Ferme, Valerio. *Tradurre è tradire. La traduzione come sovversione culturale sotto il Fascismo*. Ravenna: Longo Editore, 2002.
- Fernandez, Dominique. *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 1969.
- Genette, Gerard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.
- Gigliucci, Roberto. *Cesare Pavese*. Milano: Bruno Mondadori, 2001.
- Gioanola, Elio. *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*. Milano: Marzorati, 1971.
- Gnisci, Armando e Franca Sinopoli (a cura di). *Letteratura comparata*. Milano: Bruno Mondadori, 2002.
- Gnisci, Armando e Franca Sinopoli. *Manuale storico di letteratura comparata*. Roma: Meltemi, 1997.
- Gobbi, Giuliana. "Pavese and Joyce: exile, myth and the past". *Journal of European Studies* XXI (1991): 43-53.
- King, Martha. "Cesare Pavese: Reluctant Translator of James Joyce". *James Joyce Quarterly* 3 (1973).
- La Rosa, Franco Pappalardo. *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1996.
- Levin, Harry. *James Joyce: introduzione critica*; trad. it. Ariodante Marianni. Milano: Arnoldo Mondadori, 1972.
- Luperini, Romano. *Tramonto e resistenza della critica*. Macerata: Quodlibet, 2013.
- Melchiori, Giorgio. *Paralisi ed esilio: Joyce 1904-1914*, introduzione a *James Joyce, racconti e romanzi*. Milano: Meridiani Mondadori, 1974: XI-XXXIV.
- Moravia, Alberto. *L'uomo come fine*. Milano: Mondadori, 1954.
- Nergaard, Siri (a cura di). *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 1995.
- Pautasso, Sergio. *Cesare Pavese oltre il mito*. Genova: Marietti 1820, 2000.
- Pavese, Cesare. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1951.
- Pugliese, Stanislaw. "Il mito del ritorno: simbolo e memoria ne *La Luna e i falò* di Cesare Pavese". *American Journal of italian studies* 58 (1998).

- Said, Edward. *Reflections on Exile and other essays*. London: Granta, 2012.
- Sichera, Antonio. “Pavese nei dintorni di Joyce: le “due stagioni” del Carcere”. *Esperienze letterarie* 3-4 (2000): 121-152.
- Sinopoli, Franca e Silvia Tatti (a cura di). *I confini della scrittura*. Isernia: C. Iannone, 2005.
- Sollors, Werner (a cura di). *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1993.
- Stella, Maria. *Cesare Pavese traduttore*. Roma: Bulzoni, 1977.
- Wellek, René. *Concept of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963.