

PAVESE E L'AMERICA

In una recensione di alcuni anni fa¹ mi proponevo di esaminare, senza perdere di vista la natura di mito letterario che la letteratura americana ebbe in parte per Pavese, i risultati critici dei suoi saggi di letteratura americana, indicando l'occasionale acutezza di giudizio, ma anche il carattere piuttosto affrettato ed entusiastico, e le frequenti miopie, sviste e manchevolezze di quelle « conquiste » di un nuovo territorio culturale fatte un po' alla garibaldina, senza una precedente esplorazione del terreno in profondità. Mi premeva non tanto di mettere in guardia chi credesse di trovare nella raccolta di quegli scritti una storia letteraria o una serie di studi filologicamente in regola, quanto di riscontrare fino a che punto i difetti del Pavese « critico » potessero illuminare la sua natura ed evoluzione di scrittore. È ormai ben noto che Pavese cercava, negli autori americani, dal Whitman amore suo giovanile a Melville ai moderni, degli stimoli e delle conferme per una poetica che rinnovasse la nostra tanta civiltà letteraria, e quindi era portato a leggere in quegli autori se stesso, e a metterne in risalto tutto ciò che coincidesse coi suoi bisogni istintivi e col suo programma, sempre più chiaro, di sviluppo di una tradizione autoctona. Ciò può spiegare le sue scelte decise, le sue intemperanze e distrazioni, nonché le assenze cospicue nel suo panorama americano di uomini fondamentali, come Hawthorne, James, Eliot ed altri; che forse non gli vennero a tempo debito tra le mani, o che egli giudicò, per ragioni che non è difficile intuire, e comunque erroneamente, poco interessanti per i suoi fini. Si può capire perché i libri che leggeva gli si cambiassero tra le mani, mentre egli acquistava maggiore consapevolezza e maturità di vedute, e si dava in parte a correggere gli eccessi e le giovanili saccenterie del « periodo eroico ». Ma si può anche capire come i motivi e i modi di quella letteratura, che era

¹ C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, in *Belfagor*, VI, 1952, pp. 710-17. Cfr. anche l'introduzione di I. Calvino al volume (1951).

stata l'esperienza più vivida del suo periodo formativo, dovessero restare come tanti fili inseriti inestricabilmente nel tessuto di tutta la sua futura teoria e pratica di poeta. Come avviene infatti per le lezioni tecniche (movenze narrative, tagli di struttura, dialogo ecc.) assorbite durante il suo penetrante lavoro di interprete-traduttore.

Estendiamo dunque a Pavese stesso la definizione che egli dette della breve *Storia della letteratura americana* di Vittorini, « una storia letteraria vista da un poeta come storia della propria poetica », solo tenendo presente che Pavese procede per incontri, per « saggi », e in certo senso rovesciando l'ordine cronologico, dai moderni ai classici, da Anderson a Melville. Resta da precisare, di questa sua « poetica americana », la natura, lo sviluppo, e la posizione che viene ad assumere in rapporto alla poetica matura del Pavese e alla sua opera poetica. Un intelligente tentativo in questo senso è stato fatto da Richard H. Chase nel numero 3 di questi *Studi Americani* (1957), e io sono d'accordo con quella che mi pare la sua idea centrale, che cioè la letteratura americana fu per Pavese un forte stimolo iniziale ad istituire una teoria e pratica poetica, le quali tuttavia affondavano radici in un terreno autoctono e si sarebbero sviluppate nell'ambito di una tradizione, di un pensiero sostanzialmente romantico-europeo. Questo concetto della posizione integrante ma non esauriente della poetica americana di Pavese mi sembra una giusta intuizione del Chase, però non mi pare che egli abbia saputo capire veramente la natura di questa poetica come apertura, verso l'esterno e verso l'interno, della cultura italiana del ventennio 1920-1940; né l'articolazione di essa in una triade di « realtà, mito e ritmo » mi riesce chiara e accettabile, e questo perché il Chase, forse, non si è preoccupato abbastanza di determinare il vero senso di quei termini nell'accezione pavesiana. Donde la conclusione, a mio avviso profondamente errata, che il Pavese abbia risentito massimamente di un influsso più o meno inconscio del « romanzo psicologico » alla Proust-Joyce, mentre l'influsso americano resterebbe sostanzialmente « tecnico » e non avrebbe trovato una profonda corrispondenza nel suo sentimento. Anche qui si trattava di definire con maggiore esattezza questo « influsso americano », e riconosciamo che ciò era ben difficile a un critico che non partisse dal punto

di vista italiano dello stesso Pavese, e che quindi inevitabilmente fosse portato a travisare la coerenza interna, che mi pare innegabile, del Pavese critico-poeta, e quella per così dire dolente armonia del conflitto che c'è nello scrittore tra lavoro ideologico e sensibilità estetica, da lui così gelosamente difesa.

Pavese compie il grosso della sua attività di presentatore e traduttore degli americani negli anni 1930-34: Whitman e Lewis nel 1930, Anderson e Masters nel 1931, ancora Anderson, il Melville di *Moby Dick* e O. Henry nel 1932, Dos Passos, Dreiser e ancora Whitman nel 1933, Lewis e Faulkner nel 1934, questi sono i maggiori incontri, che danno per risultato varie belle traduzioni e degli scritti che, come vide giustamente Calvino, sono spesso delle battaglie polemiche contro la critica positivista, fondate su una inquieta base crociana e in fin dei conti sproporzionate ai risultati critici che si raggiungono. Appartengono al periodo «entusiastico» della scoperta americana di Pavese, e ci interessano massimamente perché da quelle letture estrose ed egocentriche vengono portati a sbocciare i primi punti fermi della poetica del piemontese. Il «linguaggio rustico-universale» degli americani s'innesta, dirà una nota del *Diario*², sulla classicità dannunziana dei «tempi arcaici», lo stacca dal clima delle poesie giovanili del 1927 con la loro «sbrodolata e napoletana ingenuità»³, e fa sfociare i suoi tentativi pre-poetici nella faticosa elaborazione delle poesie di *Lavorare stanca*. Il libro, come sappiamo, voleva essere un canzoniere lirico-narrativo, composto di meditazioni sui temi dell'essere e del poetare e di «discorsi con villani, operai, sabbiatori, prostitute, carcerati, ragazzotti», la cui unità, calcolata e tentata a lungo, si fondava sulla costituzione di «una persona spirituale» in sviluppo. Insomma, mi pare che Pavese volesse ritentare l'impresa di Whitman, evitandone i difetti grazie al suo senso classico e alle sue capacità di discriminazione crociana. E la lunga vicenda di dubbi, di entusiasmi e di scoramenti, di teorizzamenti e di nausee fa vedere con che passione egli si fosse buttato in quest'impresa, che in certi momenti egli si sarà

² 3 giugno 1943.

³ 20 aprile 1936.

proposto veramente come l'impresa di tutta una vita. E già qui bisogna dire che non si trattava di una imitazione o di un «influsso tecnico», quanto di una «presenza» di Whitman, nel significato che il Curtius dà al termine⁴; e che la impresa fallita di *Lavorare stanca* è la prima prova dell'ampio concetto di una cultura e tradizione occidentale che Pavese ha in comune con gli scrittori maggiori del nostro tempo.

Seguì, dopo il 1934, quel periodo di disinteresse per la cultura americana di cui parla il diario dell'11 ottobre 1935. Tuttavia la parte del Diario intitolata «Secretum Professionale» (ottobre '35-febbraio '36) agita problemi di poetica e di linguaggio già posti nei saggi americani del primo periodo, che ora cominciano a maturare al calore di letture nuove (soprattutto, dirci, di Baudelaire e di Shakespeare e della sua critica recente, quella che scopre nei drammi la dimensione della *imagery*). Quindi con maggiore maturità si riapre, nel 1940, l'attività di americanista, proprio mentre Pavese scrive i primi libri di narrativa sotto il «rozzo magistero» degli americani: Cain, Caldwell, Anderson, Dreiser, la cui lezione agisce in funzione di rottura della tradizione italiana della prosa d'arte. Si tratta indubbiamente di un esperimento calcolato e per nulla entusiastico, tanto che negli stessi anni Pavese tenta, in *Carcere* e ne *La spiaggia*, stili diversi dal «neorealismo all'americana», e nello stesso tempo comincia a meditare su una nuova forma narrativa dalla base e struttura ritmiche, e a ricercarne l'aggancio alla tradizione occidentale (v. il Diario al 5 nov. 1938). In questa nuova fase Pavese commenta e traduce Gertrude Stein (1938 e 1940) e Melville (1940-1), e scrive gli ultimi suoi articoli sugli americani (sul Masters, sul Matthiessen, su Anderson), articoli caratterizzati da un accentuato distacco critico e da una maggiore consapevolezza del passato e della complessità della cultura nordamericana, che ora viene inserita, a cominciare dai grandi romantici, nel quadro più ampio di una cultura occidentale. Nel Matthiessen poi egli trova ampie concordanze con la sua idea della poesia come trasposizione di un

⁴ V. il cap. 10, «La Littérature Européenne», in E. R. CURTIUS, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, trad. J. Bréjoux, Parigi 1956.

momento irrazionale su un piano razionale e comunitario. I brevi saggi del 1947, «Richard Wright» e «Ieri e oggi», sono gli scritti d'addio del Pavese americanista sulle soglie della maggiore fase creativa. Egli tenterà infine più di una volta (soprattutto in «L'influsso degli eventi» del 1946 e nella «Intervista alla radio» del 1950) di fare un bilancio consuntivo della sua esperienza americana, che fosse nello stesso tempo una rivendicazione della propria autonomia e coerenza di poeta colto, lettore e traduttore degli americani ma anche degli inglesi⁵, e impegnato fin dall'inizio in problemi spirituali e letterari che erano fundamentalmente italiani ed europei. Prima ancora che nei saggi di poetica e di politica culturale⁶, nel segreto del diario a cominciare dal '36 egli va elaborando, per frammenti e intuizioni, una poetica i cui pilastri sono le grandi tappe della cultura occidentale. Gli spunti iniziali di poetica, legati al primato leggendario dell'America, assumono una posizione relativa in seno a una poetica in cui si afferma il primato di un filone fantastico che va dalle fiabe preistoriche a Thomas Mann; e che è nello stesso tempo uno sforzo, da parte di Pavese, di inserire la sua realtà piemontese (che l'esperienza americana ha aiutato a scoprire come il verismo francese aiutò il Verga a trovare la sua realtà) nel vortice più vivo della cultura mondiale. La stessa posizione relativa assume la lezione tecnica della narrativa americana (assimilata attraverso l'elaborazione di uno «stile di traduttore» che è già abbastanza complesso), come componente di un complesso stilistico-strutturale dalle molte radici, in continua crescita, troncato dalla morte.

* * *

Da Anderson a Melville, come abbiamo detto, gli incontri americani di Pavese accompagnano lo sviluppo della sua poetica dal realismo regionale al «mito». Il 5 marzo 1948 egli traccia nel diario una rapida e quasi poundiana geografia culturale dell'Italia, dividendo in centro ed estremità: «La scuola romana... ha inventato

⁵ V. i saggi su Defoe, Dickens, Conrad, Stevenson (1938-50).

⁶ I primi, raccolti nella sez. *Il mito di La lett. amer.* cit., cominciano nel 1943. I secondi, raccolti nella sez. *Letteratura e società*, cominciano nel 1945.

un'arte riflessa, di tipo alessandrino, il gusto di rifare uno stile, una tecnica, un mondo, che fanno data e risaltano l'intelligenza e il non impegno. Longanesi e « Omnibus », Cecchi e Praz, Cardarelli e Bacchelli, Moravia e Morante, Esterni, Landolfi e Piovene. Fu in sostanza... ciò che nacque di vivo e vero — di cinico — nel periodo fascista. Sfuggono gli estremi, Sicilia e Piemonte, che fascisti non furono e s'imbarbarirono e scoprirono oltremare, Vittorini e Pavese ». Qui in forma dommatica è riassunto il senso della scoperta dell'America, patria ideale, terra dove « batté per una generazione il polso letterario del mondo », quella scoperta di cui troviamo la documentazione diremmo classica in alcune pagine dei saggi « Ieri e oggi » e « L'influsso degli eventi », come in altre pagine di Pintor e di Vittorini. Nel saggio su Whitman del 1933 Pavese fa una significativa contrapposizione fra l'artista romantico-europeo e l'artista americano. Il suo animo classico (e la sua natura di onesto lavoratore di provincia) reagivano contro il romanticismo « ombroso, nevrotico, futile » e il raffinato intellettualismo dell'arte del ventennio⁷. Gli pareva che la colpa risalisse in parte alla stessa profonda natura dell'artista romantico-europeo, il quale, incapace di affrontare la realtà, « la nega per sostituirla con una realtà fantastica magari più significativa »; mentre l'artista americano, indenne da ogni intossicazione culturale o malattia di civiltà, guarderebbe con occhi vergini a una realtà sulla cui profonda natura egli vuole « far presa », per esprimerla insieme e modificarla. Era da un lato il senso misterioso della natura e dall'altro il forte e totale impegno etico (indubbiamente tipici della maggiore poesia americana) che colpivano il giovane Pavese e l'aiutavano a precisare il proprio programma. Certo egli leggeva all'inizio, nella letteratura americana, non solo una dimensione di eticità e di anti-evasione, ma anche un fascinioso primitivismo, una sana barbarie anti-letteraria e anti-intellettualistica che gli pareva mancassero nella tradizione europea. In seguito, superato il periodo dell'entusiasmo, egli capì quali ampie radici culturali e

⁷ Si ricordi però che il saggio « Due poetiche » del 1950 mostra come Pavese sapesse apprezzare le voci genuine e schiette di quegli umi, come egli insomma non segnasse una frattura nella tradizione italiana.

letterarie avesse quell'arte americana, e d'altra parte quel suo incanto elementare del primitivo-selvaggio maturò in una intuizione del momento irrazionale della coscienza e dell'arte, di cui egli rintracciava la continuità dai primordi a oggi.

L'origine del termine « realtà » (in cui non vedo nulla di oscuro e problematico) è dunque chiara in Pavese. Il suo « desiderio di realtà » era il desiderio perfettamente legittimo di togliersi gli occhiali fascisti, di ritrovare un contatto genuino con le cose e di parlare con libertà e freschezza, rivivificando il linguaggio letterario con l'apporto della parlata e dei dialetti. Lontano dalle parate fasciste e dall'accentramento « imperiale » egli andava in cerca di ciò che conosceva meglio e aveva nel sangue, la vita torinese della gioventù e la campagna piemontese dell'infanzia, il terreno e il tempo delle prime scoperte e dei sensi misteriosi della vita, il tempo delle verità assolute. Gli pareva che Anderson e gli altri seguissero lo stesso cammino. Naturalmente, come ogni poeta, egli cercherà poi di approfondire questa sua « realtà », questo suo mondo, e qui lo soccorreranno Shakespeare con le sue immagini e i suoi mondi di immagini, Melville col suo scavo mitico e metafisico del concreto, le audacie espressive di Whitman. Cosciente e quasi smarrito dalla ricchezza di rapporti possibili, di « presenze » classiche e moderne che possono interferire con la letteratura di oggi, Pavese si stabilisce i propri parnasi: i grandi greci, Dante, Shakespeare e gli elisabettiani, più tardi anche Dostoevskj. Questi sono gli « olimpici », i fecondi creatori di mondi oggettivi, che egli distinguerà dai lirici. Ma egli è anche cosciente di appartenere a questa seconda e minore categoria⁸, e già nel « Secretum Professionale » intende evitare lo spreco e la dispersione, stabilirsi una propria provincia poetica; il che vuole anche dire inserirsi in una delle linee della tradizione, e agganciare a questa una propria forma. Ormai l'aiuto degli americani può essere solo laterale e indiretto, egli non vede più quelle opere su un piano assoluto ma bensì relativo e storico, come un elemento della dialettica interna

⁸ V. il pensiero del 15 maggio 1944, che gli iniziatori del romanzo italiano, « i cercatori disperati di una prosa narrante », da Alfieri a Leopardi a Foscolo fino al culmine del Manzoni, sono dei lirici.

della cultura occidentale. Il 5 novembre 1938 egli registra nel diario un tentativo importante di visione culturale panoramica. Gli preme rintracciare l'origine europea del linguaggio narrativo «naturalistico» o «neorealistico» dei romanzieri americani moderni («lo stile che esprime ma non spiega»). Ebbene egli la vede nella distruzione del modello di prosa logico-umanistica (l'ideale prosa di Leopardi e Stendhal), ad opera dei veristi ottocenteschi (Dickens, Maupassant, Dostoevskij, Tolstoj)⁹. A questa feconda distruzione segue una naturale reazione, iniziata dal movimento che egli chiama «anti-verismo» (e fa i nomi di D'Annunzio, Proust, Joyce, e, soprattutto importante per gli italiani, il Verga). Sull'antiverismo si inserisce in fine il ritrovamento in corso di «uno stile vivente e ritmico, che par suscitare i suoi pensieri esprimendoli», cioè, in cui il giudizio e la meditazione sono impliciti all'immagine e al ritmo. Quale sia questo ideale di stile non possiamo che giudicarlo dalle stesse opere tarde e certo più significative di Pavese (Dai *Dialoghi* del 1945 alla *Luna e i falò* del 1949), e dalle ricerche e saggi di definizione sparsi negli scritti di poetica e nel diario. Ma anticipando, diremo che Pavese si rifarà se pure inconsciamente a Proust? Oppure a Joyce, o alla Stein o alla Woolf? O infine a Verga? Qui cade a punto ricordare l'importante pagina scritta da Vittorini nel 1929¹⁰, dove, avendo parlato dell'incontro dei giovani con la grande tradizione europea e dei maestri fulmineamente riconosciuti (Proust, Gide, Joyce, Verga, e possiamo aggiungere l'Ottocento di Stendhal, di Melville, di Dostoevskij) egli finisce col concludere che quei giovani non furono scolari di nessuno: «L'aura che respiriamo è di scambio e di corrispondenze. Contemporaneamente l'Europa e Leopardi sono serviti alla nostra educazione letteraria...».

Questo è di sicuro il senso da dare agli incontri letterari registrati nel diario di Pavese. In realtà dovremmo parlare non di scoperta dell'America ma di scoperta della cultura occidentale. Si segua

⁹ Per Tolstoj si tenga presente il giudizio del 13 luglio 1944: «C'è in *Guerra e Pace* ogni cosa insopportabile che l'800 ha prodotto. Ne manca una delle buone, il demonismo».

¹⁰ V. pp. 9-11 di *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani 1957.

il diario per alcune pagine: nel 1937 Pavese cerca lumi in Stendhal¹¹, e medita sulle «origini autobiografiche del romanzo oggettivo in Cellini e Defoe»¹², e nel nome di Dostoevskij respinge la falsa oggettività di Flaubert; nel 1938 lo colpisce la grandezza del Vico, «quel carnale senso che la poesia nasce da tutta la vita storica: inseparabile da religione, politica, economia, popolarosamente vissuta da tutto un popolo»¹³, e la lettura del Vico sfocia, prima che nelle «ricerche di etnologia», nello studio dei narratori italiani primitivi col loro simbolismo costruttivo¹⁴; attraverso gli incontri registrati nel 1939, Stendhal, Baudelaire, Proust, Dante, gli Stilnovisti, Shakespeare, egli ritorna nel 1940 al suo Melville, ora subito associato a Dostoevskij, posto cioè coi grandi distruttori del modulo prosastico umanistico-logico; dello stesso anno sono gli acutissimi commenti agli elisabettiani, le critiche all'astratta costruzione espressionistica di Dos Passos, le meditazioni sui temi foscولiani dei dialetti e della lingua letteraria. Nel 1941, dopo le riflessioni sull'ironia romantica, definita poi come il vedere un'esperienza «come un'ingenuità infantile», e dopo le letture di Rousseau, Beguin, Marcel Raymond, Alain, si precisa in una nota dell'11 settembre il nuovo suo ideale narrativo: «narrazione come disegno autonomo di eventi», struttura ironica fondata sul ritmo, modo di esprimere degli avvenimenti, cose e persone la cadenza vitale, che sarà poi come vedremo il profondo cuore irrazionale, ciò che Pavese chiamerà «selvaggio», «mito» e «destino». «La religione (Fioretti), la fiaba (Troyes), l'arte moderna (Stendhal, Baudelaire, Kafka) si fondono a darmi questa lezione, che una volta chiamavo confusamente immagine-racconto»¹⁵. Ecco che Pavese s'accosta decisamente al «vagheggiamento moderno dell'infanzia e del selvaggio». Il 17 settembre 1942 scrive: «Il nostro sforzo incessante e inconsapevole è un tendere fuori del tempo, all'attimo estatico che realizza la nostra libertà... il simbolo è sempre

¹¹ Di cui farà, il 14 marzo '47, un parallelo con Hemingway. Per l'infusso di Hemingway v. *Diario in pubblico*, cit. p. 315.

¹² 31 dic. 1937. Dove critica la banalità di soluzioni tecniche come quella di *As I Lay Dying* di Faulkner.

¹³ 30 ag. 1938.

¹⁴ V. le note al Fioretto degli Uccelli, 4 dic. 1938.

¹⁵ Un concetto assai vicino a quello della «Image» di Ezra Pound.

attimo estatico». È la scoperta di un senso sacrale della ricorrenza quotidiana, della monotonia della vita, dell'immutabilità dolorosa del Pio, del puntuale ritorno delle cose e momenti simbolici. Essere è una danza, una cadenza di « estasi » che ci ricongiunge all'infanzia e al passato mitico, ci rende coscienti del « destino » che è il frammento individuale del mondo religioso, della trascendenza del mito. Sempre più il concetto di narrativa pavese nega l'influsso degli eventi, rifiuta l'elemento-azione e l'elemento-personaggio, e si fa statico, o estatico. Egli era stato del resto, fin dall'inizio, cosciente della natura statica della sua intuizione¹⁶. Il 1943, nel Diario, è anno ricco di meditazioni: Kierkegaard, Shakespeare, i problemi del dialetto e della « naturalezza » leopardiana, il Vico rustico, l'etnografia. Il 1944 vede Pavese fissare il suo archetipo narrativo in Erodoto, accostato al ritmo puro di Melville e all'arte ritmica (che a Pavese appare avversa alla ricerca psicologica e alla costruzione del personaggio) dei moderni come Joyce, Conrad, Proust, Hemingway, Kafka, Mann. Citiamo infine un'affermazione, che in certo senso è conclusiva, del 27 luglio 1949: « La parola che descrive (echeggia) un rito (azione magica) o un fatto dimenticato e misterioso (evocazione) è la sola arte che m'interessa », da integrarsi con la dichiarazione del 9 febr. 1950, che tema dell'arte può essere solo un mito.

È evidente il concetto che Pavese s'era fatto dell'unità della cultura occidentale: nel saggio « Due poetiche », per portare un altro esempio, tutta la storia letteraria degli ultimi due secoli è vista come una dialettica di due poetiche, romanticismo e realismo, intuizione e ragione, che nascono ambedue dal grande Settecento europeo. Il 18 febr. 1950 scriveva: « La cultura deve cominciare dal contemporaneo e documentario, dal reale, per salire... ai classici ». Lezione derivata dalla propria esperienza, che era stata una conquista dei classici attraverso i moderni e un continuo reciproco controllo. In questo

¹⁶ V. le note al 16 ott. 1935, al 23 ott. 1940 (« Un significato della mia presenza in questo secolo potrebbe essere la missione di sfatare il leopardiano-nietzschiano mito che la vita attiva sia superiore alla contemplativa... ») e al 30 marzo 1944 (« ... nell'ambito complessivo della vita il primato definitivo deve averlo non l'agire, bensì l'essere... non nel tempo, ma nell'eternità, nell'eterno presente stanno le radici e si trova il compimento di ogni cosa »). Egli trovava conferma nel Lukacs a questa « staticità » dell'arte del Novecento.

suo cammino verso un ideale di classicità (ché tale voleva essere il riscatto fantastico del selvaggio, dell'irrazionale, del mito) la letteratura americana era presente come un campo di sempre nuove meditazioni (e sostegni tecnici). In uno degli ultimi saggi, «L'arte di maturare» del 1949, egli ne riconfermava il valore di momento esemplare, di elemento integrante della coscienza culturale moderna.

* * *

Una serie di contrasti sono alla base della personalità poetica di Pavese. Scrittore sostanzialmente lirico e romantico, egli è teso verso un ideale classico e un mondo fantastico evocato con ironia e oggettività tragica. Analizzatore tormentato dei propri movimenti interni, dedito a storicizzare e teorizzare non solo l'opera già scritta ma anche le prime sue intuizioni e germi fantastici, l'elemento calcolo è in lui così forte da offuscare a volte la freschezza dei suoi momenti più sottili e segreti. La prima opposizione è in lui quella tra la genesi irrazionale e incalcolabile di ogni poesia e la necessità di coscienza e di ragion veduta nell'atto artistico. Su questa bipolarità elementare s'impone la sua poetica: il momento aurorale, misterioso, irrazionale della poesia è il germe del concetto di *mito*.

Mito è pre-poesia, «quell'interiore immagine estatica, embrionale, gravida di sviluppi possibili, che è all'origine di qualunque creazione poetica» («Il mito», 1950), e che l'atto poetico cosciente e calcolato solleva dall'ermetico-illogico al chiaro-logico, dall'oscuro alla luce. Mito è quell'immagine (o sintesi di coscienza) centrale a cui il poeta torna come a ciò che è simbolo di tutta la sua esperienza, fuoco centrale della sua vita e della sua poesia, la propria *extase*. Ma il mito di ciascun poeta si radica nel passato individuale e in quello della sua terra e del suo popolo (ogni arte ha radice regionale, ogni linguaggio radice dialettale), e quindi germoglia anche dallo inconscio collettivo. Per Pavese sarà dunque un mito-Piemonte, nella sua dicotomia di campagna mitica e città mitica (Torino), e su vari piani temporali: l'infanzia individuale (memoria e rimembranza), il presente della cadenza estatica, l'infanzia collettiva (il selvaggio, il primitivo sacrale, l'era antica vichiana). Mi pare che sia il mo-

mento in cui questi vari piani si fondono che è l'attimo estatico fuori del tempo, che realizza la libertà dell'individuo, e che sul piano poetico è il simbolo. Col che Pavese ritorna all'arte come salvezza dei romantici.

Qual è dunque la funzione del poeta? È, almeno in partenza, assai simile alla ricerca proustiana del tempo perduto. In termini pavesiani, mi pare, essa consiste nell'individuare e puntualizzare come cadenza, nello scorrere amorfo della vita, dell'esperienza, il fatto ricorrente che è simbolo, illuminazione estatica, mito, eterno ritorno. Ciò significa portare alla luce, in un ritmo vitale che è dell'opera d'arte, l'elemento insieme individuale e comune, irripetibile e perenne, singolare e unico, che è il « selvaggio », il mistero, il demotico (e che si conetterà col senso del sacro, del religioso pagano-mistico così tipico di Pavese), e, con un altro termine pavesiano, il « destino ». Destino, scriverà il 9 genn. 1950, è l'irrazionale, il mito di ogni esistenza; destino è un ritmo di ritorni previsti nella durata, e quindi anche qualcosa di irrimediabilmente determinato, una « fatalità », una privazione di libertà. Scendiamo così nella zona più scura e dolorosa della psicologia di Pavese, e insieme cogliamo quello che è in ultima analisi il vero protagonista di ogni sua opera: non un personaggio ma il destino, che privando di libertà toglie senso anche all'azione.

Alla crisi del personaggio e dell'azione nell'opera di Pavese abbiamo accennato. Essa è implicita nella scelta dell'archetipo narrativo in Erodoto-Platone e non in Omero, e nel motivo ricorrente della poetica del ritmo da sostituirsi alla poetica ottocentesca del personaggio, nella sua intenzione di giungere a una narrazione che sia puro ritmo, misteriosa cadenza. Però tutti i nomi che egli fa (Erodoto, Platone, Melville, Mann) o che si possono fare (Proust, Joyce, Woolf, Stein) non spiegano la cosa essenziale, ed è che in Pavese c'è una crisi più radicale dell'azione, che è la crisi della responsabilità morale, che rischia di distruggere la stessa possibilità di narrazione, riducendo la espressione poetica a una contemplazione estatica, a una illuminazione mistica, portandola verso il silenzio. « Il poeta... aspira all'immobilità naturale e sacrale, al silenzio, alla morte », dirà nella « Poetica del destino » (1950). Nei momenti più

autentici, più suoi, la poesia di Pavese è sospesa sull'orlo di questo silenzio, in una fissità estatica ed ermetica. È un filo teso all'estremo tra l'ineffabile e quel linguaggio che egli volle sempre parte del momento razionale, linguaggio tradizionale, antisperimentale, leopardianamente naturale, popolare, parlato.

Bisogna anche chiedersi come si spiega, in questo modo di dolorosa estasi lirica, l'aspirazione a una maturità olimpica, a una tragicità classica, ciò che Calvino chiama la sua «volontà illuministica calda di realismo e di tranquillo umorismo», insomma il Pavese «razionale», il Pavese dell'ordine, l'uomo di cultura comunista. Due facce che si ricollegano anzitutto alla prima antinomia, cui ora possiamo dare la formula di mito-poesia. La sua opera nasce in effetti dal suo lungo sforzo di risolvere quell'antinomia in un rapporto di causa ed effetto, cioè di concepire e attuare la poesia come un'operazione razionale e liberatrice: «il mito che si fa poesia perde il suo alone religioso», scrisse una volta. Se il mito è l'irrazionale, il destino, la privazione di libertà, l'espressione del mito vuole essere la «valorizzazione dell'irrazionale», l'atto che chiarisce e conquista il mistero, che prende coscienza del destino e in ciò dà libertà e maturità. In fondo in qualcosa di simile è il paradigma delle sue storie, «l'immagine» centrale, monotona di tutti i suoi racconti (si ricordino i saggi «Raccontare è come ballare», «Raccontare è monotono»): il suo uomo tende in una solitudine pressoché intatta (solitudine, se così posso dire, lirica e non tragica) a risolvere la propria infanzia in una maturità, la propria condizione dionisiaca in una condizione apollinea-olimpica. E per parlare un momento dell'uomo Pavese, basta seguire il diario per capire come tutta la sua vita fu una lotta veramente disperata, fino alla sconfitta finale, per uscire da una romantica adolescenza e attingere quella maturità del motto di Shakespeare, quello stadio essenziale tra nascita e morte per cui vale la pena di vivere, per cui si è uomini. Nella letteratura americana egli trovava questa tensione e, soprattutto nel Melville, questa maturità raggiunta.

Questa tensione è parte dell'autenticità dell'opera, a volte così bella ma sempre così chiusa, che egli arrivò a scrivere. Ma nel Diario troviamo una sparsa e quasi telegrafica documentazione di ciò che egli non espresse nella sua opera se non forse per oscure implicazio-

ni, di ciò che egli andava meditando, di un pensiero e di un sentimento del mondo cui forse avrebbe dato corpo in seguito, e di questo parleremo un momento per concludere. La «valorizzazione dell'irrazionale», cioè il processo dalla non-libertà alla libertà, dà spesso segni nel diario di un ingorgo o di un riflusso in senso contrario. Per quanti siano gli sforzi di Pavese di rasserenarsi nel senso comune, in una visione razionale delle cose, in uno scetticismo ironico e corrosivo, e nella certezza di una legge morale immanente che apra alla solitudine un esito politico e prospetti un ideale di società giusta ed equilibrata tra individuale e collettivo, sempre più questo suo momento razionale viene sopraffatto dal momento mitico. Era un abisso che gli si apriva a fianco. Moralista incapace di intima e profonda certezza morale (v. la nota del 16 dic. 1937), egli finì con l'aspirare alla certezza della tradizione mistica cristiana: non più ricerca razionale di una verità ma fede¹⁷, non più legge morale ma carità pura, cioè volontà di annientamento. La via del mito si rivela come il cammino verso la trascendenza e la religione.

Si possono seguire sul diario le tappe di questo segreto cammino, dai progettati «fioretti del diavolo» del 1936, alla contrapposizione, suggerita il 25 nov. 1937, di legge morale-egoismo e carità-altruismo, ripresa il 26 genn. 1938 nel rifiuto dell'«idiota e lurido Kant» in nome del Cristo e di Dostoevskij: la morale è calcolo e astuzia, la carità è annientamento. Alla luce della sua rigoristica ragione la propria sofferenza gli appariva inutile, sciocca, uno spreco. Ma era una sofferenza inevitabile, ed egli non poteva convincersi a definirla così, anzi ne scopriva la profonda identità con la vita stessa. Forse Pavese cominciò col cercare nel cristianesimo quello che certi personaggi di Hemingway cercavano nella religione come tecnica, *code of behaviour*. Ma Pavese passa oltre certamente col suo spietato rigore: s'accorge (17 sett. 1938) che solo nel cristianesimo la sofferenza ha un senso¹⁸, e che basta il dolore per provare il Dio cristiano (tanto più

¹⁷ Si veda il diario al 3 febbr. 1941, 14 genn. 1944, 8 nov. 1947, 12 genn. 1948.

¹⁸ Religione è il credere che ciò che ci accade è straordinariamente importante (13 ott. 1938), e cioè è l'interpretazione dell'esistenza che meglio riesce a valutare l'uomo intero, con tutta la zona oscura del subconscio (v. 28 dic. 1944), e inoltre la poesia stessa e il «mistero» della vita.

il Dio di Kierkegaard, sofferente e miserabile Egli stesso). Negli appunti di poetica degli ultimi anni sempre più la salvezza cercata nella poesia assume colorito di salvezza religiosa dall'angoscia sacrale della realtà, salvezza religiosa non certo in senso tradizionale, ma come abbandono e annientamento mistico. Infine la funzione mitopoesia si blocca, parola e azione perdono senso, e l'unica possibilità è il gesto « di carità » che annienta. Pavese non è filosofo, né occorrerà insistere sul suo rapporto con l'esistenzialismo. La lettura di Kierkegaard, a giudicare dal diario, non pare sia stata troppo profonda. Trascinato dal proprio solitario dramma psicologico, Pavese, quasi facendo violenza a una parte di se stesso, viene ad abbracciare infine la inquietudine antirazionalistica di una parte del pensiero contemporaneo.

NEMI D'AGOSTINO

