

Pavese e il silenzio

Elio GIOANOLA
Universidad de Génova

RIASSUNTO

Il saggio di Elio Gioanola, alla luce delle poetiche romantiche del silenzio, mette in connessione la pratica letteraria di Pavese con la linea irrazionale di Hölderlin, Leopardi e Baudelaire.

All'interno dell'ermeneutica filosofica è il non dicibile a lievitare la migliore scrittura pavesiana. Di conseguenza, soltanto il silenzio può ricondurre la poesia verso l'ambito del sacro, del religioso e del mitico.

Parole chiave: Romanticismo, silenzio, ermeneutica.

ABSTRACT

Elio Gioanola's theoretical essay, in the light of Romanticism poetries of silence, relates Pavese's literary works with the national line of Hölderlin, Leopardi and Baudelaire.

Inside Hermeneutic Philosophy exists the "non expressible" that can best highlight the values of Pavese's best writing. In consequence, only the silence can bring again poetry to the sacred, religious and mythical sphere.

Key words: Romanticism, silence, hermeneutic.

Il silenzio è ciò che permette il passaggio dal significato alla significanza: credo che un'ermeneutica pavesiana che intenda arrivare al cuore dell'opera debba tenere in debito conto l'importanza di questo passaggio. La tradizione occidentale, classica e poi giudaico cristiana, ha condotto all'impero della parola come unica regione praticabile del veramente umano. Al culmine di questo umanesimo, cioè della cultura rinascimentale e illuministica, Hegel

può dire nella Scienza della logica che l'ineffabile non è «ciò che vi è di più elevato, di più vero», come vuole il misticismo irrazionalistico, «ma ciò che vi è di più insignificante, di meno vero». Se la metafisica si trasforma in logica e l'essere in sapere, la conclusione può essere soltanto che il silenzio corrisponde al niente e che quanto sfugge alla parola sfugge anche alla realtà. È questo, in ambito nostrano, l'insegnamento di Benedetto Croce, grande maestro di chiacchiera estetica e storicistica per generazioni di critici e commentatori di poesia. È molto probabile che la modernità, tanto filosofica che artistica, si inauguri proprio con il tempo dell'epilogo della parola come puro logos ed equivalenza di reale e razionale. Dice Emmanuel Lévinas, opponendosi diametralmente a Hegel: «L'indiscrezione riguardo all'indicibile è propriamente il compito stesso della filosofia». Ovviamente, a maggior ragione, l'indicibile è compito della poesia e dell'arte in generale. Soltanto questa indiscrezione può permettere al silenzio di non essere puro niente e alla parola di sottrarsi alla schiavitù mortale del significato. Una filosofia che non abbia a che fare con l'indicibile diventa, com'è in gran parte diventata, logica simbolica, epistemologia, scienza del linguaggio, mentre una poesia senza il silenzio è propriamente un *adynaton*, o irresponsabile e insignificante gioco.

Il silenzio è voce dell'infinito e l'infinito è l'indicibile di cui, paradossalmente, disponendo della sola parola, il poeta moderno è tenuto a dare voce, facendosene testimone e anche martire, a cominciare da Holderlin. «Non il canto delle sirene», dice Kafka, «ma il loro silenzio è carico di illuminazione, e di minaccia». È inevitabile il ricorso a quel testo fondante della modernità lirica che è *L'infinito* leopardiano, in cui sono proprio i «sovrumani silenzi» ad offrire un corrispettivo dell'infinità. E noi sappiamo quanto siano numerosi e precisi i riferimenti di Pavese alla tematica leopardiana dell'infinito, nella vigorosa ripresa di questa fondamentale intuizione irrazionalistica romantica in pieno Novecento storicistico. I silenzi sono sovrumani non in quanto superiori a qualsiasi silenzio mondano, come si trattasse di un superlativo, ma in quanto stanno al di là di ogni possibile confine dell'umano: è il silenzio originario, fondante, che viene prima di ogni parola e la rende possibile e densa di senso. Infatti il suono prodotto dal vento tra le piante, come quello della stagione «presente e viva», è reso sensibile dal confronto con l'«infinito silenzio», allo stesso modo che la «profondissima quiete» estatica è l'occhio immobile attorno a cui si attorce il vortice delle morte stagioni, cioè della storia e del tempo passato.

L'altro grande poeta dell'inconoscibile e indicibile, custoditi dall'infinito, è ovviamente Baudelaire (l'«*Infini que j'aime et n'ai jamais connu*»). Leggiamo in *Le spleen de Paris*: «Il n'est pas de pointe plus aérée que celle de l'Infini. Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur!». Straordinaria è la consonanza metaforica di questo testo coi versi dell'*Infinito*, con la figura del mare come simbolo dell'immensità, in cui s'annega lo sguardo come il pensiero (cioè gli strumenti primi della misurabilità fisica e mentale della realtà, e

dunque i veicoli della parola istituzionalizzata). Baudelaire affianca alla figura del mare quella del cielo, altra adeguata metafora dell'altrove, seguita dal sostituto metonimico dell'«azur», carissimo al poeta. Sarà da aggiungere, sempre traguardando alla specifica tematica pavesiana dell'oltranza, quell'altra immagine tipicamente baudelairiana delle nuvole, che fanno perfetto *pendant* con l'azzurro a indicare i silenzi della lontananza («J'aime les nuages...les nuages qui passent...là-bas...les merveilleux nuages»). È nel naufragio entro queste entità allusive dell'infinito che il poeta si sente «entouré de mystère, de silence, de paix e des parfums», trasportato in questa «vie suprême», in cui «le temps è disparu; c'est l'éternité qui règne».

Il termine greco 'mistero' viene dal verbo indicante insieme lo stare chiuso, lo stare quieto, lo stare silenzioso (*mutò*), cioè risiedere nel luogo stesso della «paix» e del «silence», per cui davvero il mistero indica una zona radicalmente alternativa rispetto a quella del commercio comunicativo, fatto di azioni e di parole. Al mistero ci si avvicina per vie diverse da quelle che si percorrono nei rapporti codificati, per approssimazione estatica, «musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans deductions». L'annegare nel mare dei silenzi sovrumani e della profondissima quiete prevede il sacrificio del pensiero cosciente, della ragione deducente e sillogizzante. L'interdizione della vista, procurata dalla siepe, è preliminare all'esperienza estatica perché appunto abolisce lo strumento principe della misurazione, del tutto inefficace là dove vige l'incommensurabile: si tratta di abbandonarsi, chiudendo gli occhi e lasciando alle spalle il mondo fenomenico, regno della differenza, del limite, della distinzione (o dei 'termini' come suggerisce Leopardi, riferendosi al linguaggio della significazione pura). Nell'interpretazione che ho dato dell'opera leopardiana, ho messo in rilievo, a proposito del testo dell'*Infinito*, la centralità del binomio «sedendo e mirando», facendo vedere come il primo elemento, che rappresenta un vero e proprio *topos* nei *Canti*, raffiguri precisamente la posizione malinconica, come tutta l'iconografia antica e moderna sul tema conferma; mentre il secondo, non per nulla vincolato al primo anche nell'assetto formale, indichi il sormontare della visione sulla vista, cioè della 'finzione' immaginativa sulla conoscenza reale e razionale. Il malinconico 'siede' perché il collasso della vitalità lo segrega dal commercio mondano e dalla fatica dei rapporti, inchiodandolo al dolore per l'impossibile ritorno al paradiso perduto. Egli 'mira' perché non ha il minimo interesse per le cose che gli stanno attorno, misurabili e definibili nella fenomenicità che le offre alle categorie della conoscenza: il suo sguardo interiore non è per le cose, ma per la Cosa, per ciò che è andato perduto senza mai essere posseduto, per l'eden materno anteriore a tutto quanto mondanamente appare, dunque anteriore al razionalmente regolato, logica, legge, linguaggio. Baudelairianamente è la «nostalgie du pays qu'on ignore [...] des bonheurs inconnus».

Più che ostacolo verso l'al di là del visibile la siepe ne costituisce l'occasione, secondo quella particolare ottica leopardiana per la quale sono

proprio certe configurazioni limitanti la vista, ed esaltanti un particolare a favorire il salto nella dimensione alternativa dell'infinito, come un filare di alberi su un pendio aereo, una torre isolata sopra l'orizzonte, una «finestra passatoia» aperta sul cielo. In termini baudelairiani la situazione è così espressa: «Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui passe derrière une vitre». «So di un uomo», dice Pavese, «che una semplice finestra di scala, spalancata sul cielo vuoto, mette in stato di grazia»: quest'uomo può essere tanto Leopardi che Pavese stesso, in quanto è identica la prospettiva da cui entrambi si pongono, in questo traguardare continuo e irresistibile, a partire da un oggetto-schermo, a ciò che sta al di là dell'oggetto. Ecco alcune tra le molte citazioni che i testi pavesiani offrono sull'argomento: «Tra una casa e l'altra s'apriva il vuoto della valle e spuntavano alla nostra stessa altezza colline come isole d'aria» (*Il diavolo sulle colline*); «Le basse colline gli erano apparse fin da bimbo un orizzonte marino – un misterioso mare di isole e lontananze dove dall'alto del terrazzo lui si tuffava in fantasia» (ivi); «Basta un colle, una vetta, una costa. Che fosse un luogo solitario e che i tuoi occhi risalendolo si fermassero in cielo. L'incredibile spicco delle cose nell'aria oggi ancora tocca il cuore. Io per me credo che un albero, un sasso profilati nel cielo, fossero dèi fin dall'inizio» (*Gli dèi*, da *Dialoghi con Leucò*); «Rispetto alla vigna di san Grato noi eravamo un orizzonte, un'isola in un cielo marino»; «Qui c'era di bello ch'era la punta della collina e tutto finiva nel vuoto» (*La luna e y falò*); «Ma la guardavo (la collina) dai canneti della strada, dove basta fermarsi e si è soli, e anche qui la lontananza, filtrata dal canneto, pareva nitida e più azzurra, tra fiorita e marina» (*Feria d'agosto*); «Una siepe di prugne mi chiudeva l'orizzonte, e l'orizzonte sono nuvole, cose lontane» (ivi); «Io il mare l'ho sempre immaginato come un cielo sereno visto dietro dell'acqua» (ivi). Al cielo vuoto intravisto attraverso una finestra di scala dei racconti cittadini corrisponde, nei racconti ambientati in campagna, il mare immaginato al di là delle quinte collinari, il mare appunto come un cielo capovolto. Ci si muove rigorosamente dentro una simbologia che corrisponde punto per punto a quella proposta da Leopardi e Baudelaire, essendo il mare e il cielo le più adeguate figure dell'incommensurabile e dell'indicibile, per chi sappia che al poeta tocca primariamente l'indiscrezione su ciò che non ha parola.

Nella simbologia rustica pavesiana, come ognuno sa, è la collina ad assumere un rilievo primario, con tutto il corredo delle presenze campestri, la vigna, il bosco, il sentiero, la riva. La collina è insieme presenza pregnante e rinvio all'assenza, spazio misurabile e percorribile sul registro sensoriale e apertura sull'infinito altrove, temporalità del qui-e-ora esistenziale e occasione dell'estasi intemporale, *heimlich* e *unheimlich*. «Una vigna che sale sul dorso di un colle fino a incidersi nel cielo è una vista familiare, eppure le cortine dei filari semplici e profonde appaiono una porta magica. Sotto le viti è terra rossa dissodata, le foglie nascondono tesori, e di là dalle foglie sta il cielo. E' un cielo

sempre tenero e maturo, dove non mancano —tesoro e vigna anch'esse— le nubi sode di settembre. Tutto ciò è familiare e remoto – infantile, a dirla breve, ma scuote ogni volta, quasi fosse un mondo» (*Feria d'agosto*). «Al cielo, tra gli steli bassi, do un'occhiata furtiva, come chi guarda di là dall'oggetto» (ivi). La vigna sulla collina, presenza familiare e misteriosa insieme, funziona esattamente da «porta magica» che apre sul vuoto di un al di là intuito come mondo alternativo, secondo la prospettiva radicalmente antirealistica del *jenseits der dinge*. Oltre questa porta magica il tempo dilegua e la vigna dunque, questa presenza così comunemente praticabile, è una soglia che apre il varco alla «profondissima quiete» dell'intemporalità, quella che nella stessa prosa Pavese definisce «estasi immemorale». La stessa funzione della vigna è assolta anche dal campo di granoturco, nella prosa di questo titolo in *Feria d'agosto*. Davanti a quest'altro luogo coltivo della collina si realizza la medesima avventura mentale («Dietro il campo, una terra in salita, c'era il cielo vuoto») e dunque si crea l'occasione per la solita esperienza estatica: «Che il tempo si sia allora fermato lo so perché oggi ancora davanti al campo lo ritrovo intatto. È un fruscio immobile. Capisco d'avere innanzi una certezza, di avere come toccato il fondo di un lago che mi attendeva, eternamente uguale». È naturale che l'accadere dell'estasi coincida con il meriggio, l'ora topica dell'immobilità, del silenzio, della presenza numinosa, l'ora malinconica per eccellenza segnata dall'impronta di Saturno. Tutti ricordiamo l'incantamento leopardiano della *Vita solitaria*, segnato dall'arresto di ogni movimento e suono vitale, nel rifiuto di ogni partecipazione alle forme dell'esistenza reale: «Ond'io quasi me stesso e il mondo obbligo / Sedendo immoto; e già mi par che sciolte / Giaccian le membra mie, né spirito o senso / Più le commuova, e lor quiete antica / Co' silenzi del luogo si confonda [...] Me spesso rivedrai solingo e muto [...] seder sopra l'erbe». In termini pavesiani l' *epoché* meridiana si esprime così: «Nulla accadeva, nemmeno una voce, nei cortili e sulle coste, e questo vuoto m'incantava, come se il tempo si fermasse nell'aria. Venivo al punto che ogni cosa era possibile e vigea; solamente non capivo perché in tanto fervore ogni cosa tacesse».

Siamo così pervenuti, per connessioni figurali, alla figura centrale del silenzio, perché fuori del tempo-spazio, nell'infinità immobile dell'altrove e della Cosa originaria, non è data possibilità alcuna al suono e tanto meno alla parola. Sempre ne *Il campo di granturco* leggiamo: «C'era in quel crepitio un silenzio mortale, di luogo chiuso e deserto, che schiudeva nel cielo lontano una promessa di vita ignota, impervia e seducente come le colline». Ovviamente questo è il Pavese dopo la conversione dal realismo simbolico al mito, che ha proprio nei racconti e nelle prose di *Feria d'agosto* il suo più caratteristico punto di coagulo. Ma i commerci dello scrittore col silenzio sono precocissimi, anche a non considerare i rivolti puramente esistenziali della cosa. Ci può guidare all'affrontamento del tema il bel saggio di Giuseppe Zaccaria, dal titolo bellissimo, che molto gli invidiamo, *Dal mito del silenzio al silenzio del*

mito. L'analisi di Zaccaria si sofferma in modo particolare sul primo importante testo pavese, *I mari del Sud*, poesia inaugurale di *Lavorare stanca*, a proposito della quale dice: «L'atmosfera mitica che circonda la figura del cugino collega il motivo del silenzio [...] anche alla componente avventurosa, fantastico-evasiva, del viaggio in paesi remoti, visto in un alone di leggenda che solo il silenzio sembra poter preservare conservandone il fascino misterioso e segreto» (Zaccaria 1994: 348). In una lettera da Santo Stefano Belbo a Fernanda Pivano, del 25 agosto 1942 scrive, riferendosi al paesaggio delle colline natie: «Quello era il mio Paradiso, i miei Mari del Sud, La Prateria, i coralli, Ophir, l'Elefante bianco ecc. ». La collina è macchina del fantastico e apre prospettive sulla serie delle figure di cui il fantastico si è nutrito con le letture esotiche dell'adolescenza, prima fra tutte la figura del mare (e abbiamo visto come mare e collina si congiungano nell'immaginario mitico pavese, dando vita alle bellissime pagine del racconto «Il mare»). I mari del Sud sono poi precisamente quelli del grande romanzo melvilliano, letto con intensa partecipazione emotiva nei mesi stessi in cui compone la poesia di quel titolo, preparando la traduzione rimasta giustamente famosa.

Il mito del silenzio circonfonde questo primo personaggio dell'opera di Pavese, l'avventuroso cugino giramondo, nato sulle colline e intenzionato a ritornarvi, ma capace di uscire dagli angusti orizzonti del paese per lanciarsi in incredibili viaggi nei luoghi più remoti della terra. Agli occhi del giovanotto che lo accompagna nelle camminate in collina il cugino appare come un «gigante», e certamente non solo per la statura: è l'effetto delle proiezioni su di lui di un immaginario eccitato dall'alone misterioso che avvolge questa figura. Ebbene, il cugino è un gigante «taciturno», dal momento che «Tacere è la nostra virtù. / Qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo [...] per insegnare ai suoi tanto silenzio». Giustamente Zaccaria parla di una «condizione archetipica propria di una cultura e di una mentalità» (Zaccaria 1994: 348), ma intervengono anche ragioni più direttamente individuali, che legano solitudine, silenzio e impulso all'evasione. Certo il contadino, l'uomo delle colline, è costituzionalmente un taciturno, non ha tempo per la gratuità della chiacchiera e dello scambio informativo, la sua parola è strettamente commisurata ai bisogni primari e alle esigenze del lavoro, ma qui il mutismo obbedisce al profondo richiamo all'altrove, che lo astrae dai rapporti comunicativi e le fa sempre guardare lontano, in un cerchio di solitudine vasto come la sua ansia di evasione. In questo senso il cugino dei mari del Sud è il primo esemplare della razza dei solitari è destinata a popolare tutta l'opera dello scrittore, a cominciare proprio da *Lavorare stanca*, che giustamente è stato definito un continuato poema della solitudine. E i solitari non hanno niente da dire, si direbbe che sia proprio la ricerca del silenzio il motivo del loro ritirarsi dal commercio con gli altri, come se il rapporto comunicativo disturbasse l'attenzione al libero fantasticare. Questi solitari non parlano e non ascoltano, hanno lo sguardo rivolto all'indietro e non hanno interesse per ciò

che li circonda, cose e parole, assorbito come sono dall'imperioso e misterioso richiamo ad un indefinito altrove. Dice il cugino che «La vita va vissuta / lontano dal paese», ma vuol dire che va vissuta lontano, semplicemente, perché poi «un paese ci vuole, non fosse che il gusto di andarsene via», e in ogni caso «Le Langhe non si perdono». Il lontano non è da un qualche dove, è un lontano assoluto, non lascia consistere in nessun luogo, come la frase già citata nel saggio su *Il mare*: «Vivere in un ambiente è bello quando l'anima è altrove. In città quando si sogna la campagna, in campagna quando si sogna la città. Dappertutto quando si sogna il mare». Il personaggio pavese, come l'Anguilla de *La luna e i falò*, vive sempre «con un piede sulle passerelle», in modo da avere in ogni momento una possibilità d'evasione nell'uno o nell'altro senso, come se fosse oppresso da una specie di claustrofobia trascendentale. Il suo silenzio attinge a questo istinto irriducibile di oltranza.

«Tu che abiti a Torino...» dice il cugino al suo accompagnatore, accennando all'altro polo della contrapposizione destinata ad occupare tanta parte dell'opera, quella tra città e campagna. «La città», replica l'interessato, articolando quella contrapposizione, «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 scalpiccio». «Folla», «strada», i «lampioni a migliaia», il «gran scalpiccio» configurano un universo di relazioni e rapporti tale da impedire ogni possibilità di vera solitudine, e soprattutto lo stabilirsi del silenzio fantasticante. La paura è quella di restare imprigionati nella rete dei vincoli comunicativi, che nulla offrono al di fuori del loro tautologico riprodursi, per chi almeno non limiti il proprio affermarsi (il proprio autentico esser-ci) alle convenzioni della prassi realizzatrice e al «brusio assordante», dice Zaccaria, della chiacchiera. Nel «profumo di terra e di vento» che avvolge nel buio i due reticenti camminatori, il giovane pensa «alla forza / che gli ha reso quest'uomo, strappandolo al mare, / alle terre lontane, al silenzio che dura». La forza necessaria al ritorno è la stessa che ha reso possibile la partenza, ed è la forza di contrapporsi alla tentazione del qui-e-ora convenuto e comunemente approvato. Il vento e il profumo di terra, i lumi in distanza che si intravedono dall'alto della collina, il rumore appena avvertibile delle automobili che passano chissà dove, offrono una fenomenologia della distanza, quella di cui il cugino è propriamente l'incarnazione. Una distanza indicata metonimicamente al bambino dal francobollo della Tasmania, l'isola «circondata da un mare più azzurro, feroce di squali», e poi messa in prima evidenza dall'accento del personaggio alla sua avventura più straordinaria: «Solo un sogno / gli è rimasto nel sangue: ha incrociato una volta, / da fuochista su un legno olandese da pesca, il *Cetaceo*, / e ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole, / ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue / e inseguirle tra schiume di sangue / e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia». È come se il cugino, nei mari del Sud, avesse incrociato la nave del capitano Achab e avesse assistito alla lotta contro la

balena bianca, entrando così a buon diritto nella letteratura e nel mito. Colui che si accinge a tradurre *Moby Dick*, che si riconosce nel soggetto poetico de *I mari del Sud*, ha trovato in famiglia la guida, in carne e ossa si direbbe, al mondo alternativo della letteratura avventurosa, fino a toccare il punto più alto e significativo di quella letteratura, il «poema sacro» dell'imprendibile balena, come lo definisce il traduttore stesso, questo poema in cui si esprime in maniera mirabile, sono ancora parole di Pavese, «il bisogno di al di là e di ignoto».

Ma il mito del silenzio, atavica eredità o retaggio di chiusa malinconia, pervade tutta la produzione espressiva di Pavese fino alla svolta dei primi anni quaranta. Silenzio come immediato risvolto della condizione di solitudine che è la cifra specifica, tematica e ideologica, di tutto *Lavorare stanca*. È una condizione che s'incarna nelle figure della prostituta, del vecchio, del ragazzo, del vagabondo, dell'eremita, oppure viene direttamente rappresentata dall'io poetico, anche nella forma proiettata in terza persona dell'«uomo solo», soprattutto nelle poesie scritte al confino di Brancalione. Quei personaggi si profilano per lo più sullo sfondo della città, mentre rappresentano una più o meno inconsapevole opposizione ai ritmi e alle esigenze cittadine, opponendosi essi a qualsiasi forma di integrazione socializzante. D'altra parte la città di *Lavorare stanca* è sempre colta nei suoi aspetti meno pertinenti alla sua specifica natura, quando è vuota di traffico, di folla, di operosità, nelle ore deserte della notte o dell'alba, nel suo perdersi nelle periferie ormai aperte alla campagna, nel suo confinare con le sponde selvatiche del fiume o dei torrenti. Così Deola, che si è resa autonoma nel suo mestiere di venditrice d'amore, si gode le sue ore solitarie al caffè «sotto il sole ancor fresco dell'alba. Non cerca nessuno [...] ma fuma pacata e respira il mattino». Il fumo è il più caratteristico indice metonimico della solitudine, crea una cortina distanziante, è meditativo e contemplatore: molto spesso il personaggio pavese, quando è più prossimo alla matrice autobiografica, è munito di una pipa fumigante, che lo separa come uno schermo dal contesto in cui pure si trova immerso, mettendolo nella condizione di non dovere interrogare e rispondere, ma soltanto guardare con distacco filosofico quanto gli succede intorno. Come Deola, anche Dina gode della propria solitudine indipendente, quando si stende nuda sull'erba in riva al fiume e cerca «con gli occhi socchiusi le grandi colline / che sormontano i pioppi», pensando che «sa farsi carezze da sé».

In prima persona il soggetto di *Mania di solitudine* delinea un vero e proprio programma di solitudine, immaginandosi collocato in una stanza, mentre mangia «un poco di cena alla chiara finestra», nel rifiuto di ogni rapporto con gli altri, perché sente se stesso essenzialmente come corpo, quindi vocato all'identificazione con la natura. Ed è proprio il silenzio a propiziare questa soddisfatta autosufficienza solitaria: «Vedo il cielo, ma so che tra i tetti di ruggine / qualche lume già brilla e che, sotto, si fanno rumori. / Un gran sorso e il mio corpo assapora la vita / delle piante e dei fiumi, e si sente

staccato da tutto. / Basta un po' di silenzio e ogni cosa si ferma / nel suo luogo reale, così com'è fermo il mio corpo. // Ogni cosa è isolata davanti ai miei sensi, / che l'accettano senza scomporsi: un brusio di silenzio». Analoga la situazione de *La cena triste*: «Proprio sotto la pergola, mangiata la cena. / C'è lì sotto dell'acqua che scorre sommessa. / Siamo zitti, ascoltando e guardando il rumore / che fa l'acqua a passare nel solco di luna. / Quest'indugio è il più dolce. // La compagna, che indugia / pare ancora che morda quel grappolo d'uva / tanto ha viva la bocca; e il sapore perdura, / come il giallo lunare, nell'aria. Le occhiate, nell'ombra, / hanno il dolce dell'uva [...]. Son rimasti uva e pane sul tavolo bianco. Le due sedie si guardano in faccia deserte. [...] Qualche volta alla riva dell'acqua un sentore, / come d'uva, di donna ristagna sull'erba, / e la luna fluisce in silenzio». Qui si sta silenziosi anche se si è in due, ma è una situazione consueta, tanto più quando c'è di mezzo la donna, con cui mai si instaura un colloquio, perché la donna tende ad essere assimilata alla natura, come si vede bene in questo caso nella sovrapposizione della figura femminile con l'uva e i suoi sapori e sentori. Nemmeno il vino, questo che favorisce compagnia e chiacchiere, riesce in *Lavorare stanca* a vincere la solitudine e, anzi, l'ubriachezza diventa una delle modalità più diffuse della chiusura emarginante: «La fatica è sedersi senza farsi notare. / Tutto il resto poi viene da sé. Tre sorsate / e ritorna la voglia di pensarci da solo. / Si spalanca uno sfondo di lontani ronzii, / ogni cosa si sperde, e diventa un miracolo / esser nato e guardare il bicchiere. [...] Se quest'uomo si rialza e va a casa a dormire, / pare un cieco che ha perso la strada. [...] Va a casa a dormire / e la vita non è che un ronzio di silenzio» (*Il vino triste*). I versi de «L'amico che dorme» portano al limite la condizione della solitudine a due e il silenzio dilaga, nella chiusa mutezza del sonno, nel soliloquio sommesso di chi veglia, nella stesso avvicinarsi muto del buio notturno e della luce dell'alba:

Che diremo stanotte all'amico che dorme?
La parola più tenue ci sale alle labbra
dalla pena più atroce. Guarderemo l'amico,
le sue inutili labbra che non dicono nulla,
parleremo sommesso.

La notte avrà il volto
dell'antico dolore che riemerge ogni sera
impassibile e vivo. Il remoto silenzio
soffrirà come un'anima, muto, nel buio.
Parleremo alla notte che fiata sommessa.
Udiremo gli istanti stillare nel buio
al di là delle cose, nell'ansia dell'alba,
che verrà d'improvviso incidendo le cose
contro il morto silenzio. L'inutile luce
svelerà il volto assorto del giorno. Gli istanti
taceranno. E le cose parleranno sommesso.

Sembra quasi, in questo morto silenzio di tutte le cose, di assistere piuttosto ad un veglia funebre che all'assistenza per un amico che dorme.

Nelle ultime poesia della raccolta, che virano in modo abbastanza vistoso verso tonalità più distesamente liriche, è la figura della donna a prendere rilievo, come riferimento emozionale e sorgente di immagini di assimilazione alla natura. In questo processo, per cui la donna assume l'aspetto misterioso delle cose naturali, è proprio il silenzio a imporsi come dato caratteristico di quella figura, dal momento che il rapporto d'amore non solo non crea occasione di dialogo, ma stabilisce una progressiva distanza e l'oggetto delle mire affettive sembra ritirarsi in una muta inafferrabilità: «Ho veduto cadere / molti frutti, dolci, su un'erba che so, / con un tonfo. Così trasalisci tu pure / al sussulto del sangue [...]. Ascolti. / Le parole che ascolti ti toccano appena. / Hai nel viso calmo un pensiero chiaro / che ti finge alle spalle la luce del mare. / Hai nel viso un silenzio che preme il cuore / con un tonfo, e ne stilla una pena antica / come il succo dei frutti caduti allora». La tendenza manifestata dalle poesie estreme di *Lavorare stanca*, scaturite dall'incontro con Fernanda Pivano (1940) trova continuazione e compimento nei testi di *La terra e la morte*, del 1945. Qui l'identificazione della donna con la natura, e con l'emblema specifico della stessa rappresentato dalla collina, è totale, per cui la figura femminile assume su di sé quelle connotazioni di alterità e mistero che si esprimono precipuamente nel silenzio «Anche tu sei collina / e sentiero si sassi / e gioco di canneti, / e conosci la vigna / che di notte tace. / Tu non dici parole. // C'è una terra che tace / e non è terra tua. / C'è un silenzio che dura / sulle piante e sui colli. / Ci sono acque e campagne. / Sei un chiuso silenzio / che non cede, sei labbra / e occhi bui. Sei la vigna. // E' una terra che attende / e non dice parola. [...] Sarà dolce tacere. / Sei la terra e la vigna. / Un acceso silenzio / brucerà la campagna / come i falò la sera». E nel terzo componimento della serie: «Hai viso di pietra scolpita, / sangue di terra dura, / sei venuta dal mare. / Tutto accogli e scruti / e respingi da te / come il mare. Nel cuore / hai silenzio, hai parole inghiottite. Sei buia. / Per te l'alba è silenzio. // E sei come le voci / della terra – l'urto / della secchia nel pozzo, / la canzone del fuoco, / il tonfo di una mela; / le parole rassegnate / e cupe sulle soglie, / il grido del bimbo – le cose / che non passano mai. / Tu non muti, sei buia». E ancora nel quarto testo: «Di salmastro e di terra / è il tuo sguardo. Un giorno / hai stillato di mare. [...] Sei la voce roca / della campagna, il grido / della quaglia nascosta, / il tepore del sasso. [...] Come la roccia e l'erba, / come terra, sei chiusa; / ti sbatti come il mare. / La parola non c'è / che ti possa possedere / o fermare. Cogli / cole la terra gli urti, / e ne fai vita, fiato / che carezza, silenzio». E nei versi conclusivi si legge: «Sei la terra e la morte. / La tua stagione è il buio / e il silenzio. Non vive / cosa che più di te / sia remota dall'alba».

Siamo oltre la soglia della stagione del mito e riscontriamo nei versi citati il repertorio figurativo messo in circolazione e in valore da *Feria d'agosto*. È molto interessante notare come la presenza femminile tenda ad una totale

spersonalizzazione, abbandonando il territorio dei rapporti interumani per il risucchio regressivo verso il buio e la muta immobilità delle origini. Quando il poeta dice «sei [...] l'urto della secchia», «la canzone del fuoco», «il tonfo di una mela», «il grido del bimbo» compone un elenco di elementi memoriali legati alla campagna-infanzia, quelli che stanno ai limiti dell'articolazione in parole, dal momento guardano da lato al mondo delle figure linguisticamente definibili (il mondo che Pavese definisce della «seconda volta»), dall'altro, a quello prelinguistico delle emozioni primarie (il mondo della «prima volta»): non per nulla si tratta di puri suoni, urto, canzone, tonfo, grido. Ma la tensione è verso il superamento anche di questi elementi memorizzabili, nell'infinita fuori del tempo-spazio, e per questo i predicati della donna diventano quelli del buio, dell'immobilità, del silenzio.

In queste poesie il mito del silenzio ha già incrociato le direttrici del silenzio del mito, consapevolmente elaborate negli anni decisivi passati, nel cuore della guerra e della lotta partigiana, presso il sacro monte di Crea, quando l'attrazione-repulsione per il mondo del selvaggio e del primitivo legato alla campagna si trasfigura in trepidazione religiosa per quanto è avvertito, in una specie di gioiosa rivelazione, come universo originario dell'autenticità esistenziale e della verità poetica. Non per nulla nei versi di *La terra e la morte*, la donna scompare in quanto persona ma si converte, con questo sacrificio che decreta la fine delle illusioni amorose, in sorgente di poesia, assimilandosi alle immagini memoriali che nutrono il meglio della produzione creativa dello scrittore, con al centro l'immagine-archetipo della collina. Ad anticipare la svolta verso il mito c'è un testo straordinario di *Lavorare stanca*, risalente al 1935 e al confino di Brancaleone, dal titolo significativo e quasi profetico di *Poetica*, del quale è necessario citare due strofe:

Il ragazzo si è accorto che l'albero vive.
 Se le tenere foglie si schiudono a forza
 una luce, rompendo spietate, la dura corteccia
 deve troppo soffrire. Pure vive in silenzio.
 Tutto il mondo è coperto di piante che soffrono
 nella luce, e non s'ode nemmeno un sospiro.
 È una tenera luce. Il ragazzo non sa
 donde venga, è già sera; ma ogni tronco rileva
 sopra un magico mondo. Dopo un attimo è buio.
 Il ragazzo – qualcuno rimane ragazzo
 troppo tempo – che aveva paura del buio,
 va per la strada e non bada alle case imbrunite
 nel crepuscolo. Piega la testa in ascolto
 di un ricordo remoto. Nelle strade deserte
 come piazze, s'accumula un grave silenzio.
 Il passante potrebbe esser solo in un bosco,

dove gli alberi fossero enormi. La luce con un brivido corre i lampioni. Le case abbagliate traspaiono nel vapore azzurrino, e il ragazzo alza gli occhi. Quel silenzio remoto che stringeva il respiro al passante, è fiorito nella luce improvvisa. Sono gli alberi antichi del ragazzo. E la luce è l'incanto di allora.

La figura del ragazzo è qui colta come in un bilico tra due opposte dimensioni, quella della città (le strade, le case in ombra, i lampioni) e quella della natura (gli alberi, il bosco, la luce), ma erompe irresistibile il fascino per qualcosa di sorgivo che si manifesta oltre l'apparenza delle cose e lo sforzo che fanno le foglie per sbocciare allude a questa genesi faticosa. Trapela all'incontro di questo gemmare delle foglie dalla corteccia la memoria di qualcosa di originario, che la replicazione del termine «remoto», ripreso da «antichi» riporta alle primissime emozioni infantili. Gli alberi segnano come un confine estremo, l'ultima immagine configurabile sporgente su un abisso di luce e di silenzio: «E' una tenera luce. Il ragazzo non sa / donde venga, è già sera; ma ogni tronco rileva / sopra un magico fondo». Magia e mistero si addicono ad una dimensione nella quale ogni definitezza e definibilità va perduta, ma che sorregge e rende possibile ogni definizione, come mostra quel tronco che si accampa in tutta la sua gravidanza significativa ed emozionale sul vuoto luminoso che ha dietro di sé. Così sono i ricordi del ragazzo, pieni di vibrazioni e di echi suggestivi proprio perché hanno alle spalle questa infinitezza: «Quel silenzio remoto / che stringeva il respiro al passante, è fiorito / nella luce improvvisa. Sono gli alberi antichi / del ragazzo. E la luce è l'incanto di allora.» Il «grave silenzio» delle strade cittadine, deserte nel buio notturno, la luce rabbrividente dei lampioni si sono trasfigurati, o fioriscono come dice il poeta, nel silenzio luminoso che dà incanto ai ricordi di allora.

È il non dicibile a lievitare tutta la migliore scrittura di Pavese, quella reticenza individuata presto dalla critica che contrassegna soprattutto le opere successive alla conversione mitico-religiosa. È questo non dicibile che dà trasparenza, leggerezza, eco e riflessi ad una prosa lirica che si avvale di tutte le risorse criptodialettali per ottenere gli effetti di una efficacissima *indirection*, per usare il termine di Mathiessen caro allo scrittore. Il «silenzio mortale» avvertito dietro la siepe del granturco è appunto ciò che «schiude nel cielo lontano una promessa di vita», e ovviamente di poesia. Perché il poeta, leggiamo in *La poetica del destino*, «aspira all'immobilità naturale e sacrale, al silenzio, alla morte». Come dice Paolo Valesio «ogni esperienza di parola si radica in, ed ha fundamentalmente senso soltanto con riferimento a un fondamento di silenzio che la nutre e sostiene». Che il silenzio sia un semplice vuoto, una pura assenza insignificante è una vera e propria presunzione

idealistica e materialistica, dal momento che ogni autentica forma di spiritualità, dal misticismo più alto alle varie forme dell'intuizione artistica e poetica, attinge all'infinita silenziosità che sta prima di ogni parola. «Come il sonno», prosegue Valesio, «è essenziale per il mantenimento della vita fisica, così il silenzio è cruciale per lo sviluppo della vita spirituale [...] La poesia è radicata nel silenzio, vissuto nel suo aspetto fondazionale e nutritivo [...]. Il silenzio è la situazione comune a ogni poesia; è la condizione perché sorga poesia» (Valesio 1994: 224-231 passim). E Zaccaria così conclude il saggio a cui siamo più di una volta ricorsi: «La scommessa dei *Dialoghi* consisteva ancora nel tentativo di strappare il mito al «silenzio delle origini» attraverso una poesia capace di nominare le cose», perché «l'espressione più vera (del mito) è costituita dal silenzio, inteso come inadeguatezza e incompiutezza del senso, mancanza di significati chiaramente decodificabili» (Zaccaria 1994: 335). Proprio nei *Dialoghi di Leucò*, questo libro schiacciato dal peso del voler dire l'indicibile, nel testo di *Le Muse*, Mnemòsine, madre di tutte le arti e della poesia, dice a Esiodo il poeta: «Non capisci [...] che il sacro e il divino accompagnano anche voi, dentro il letto, sul campo, davanti alla fiamma? Ogni gesto che fate ripete un modello divino. Giorno e notte, non avete un istante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini». Il mito in sé è l'avvenire della vita originaria, quando ancora non ha la parola, è il luogo della «prima volta», del silenzio ricco di tutta la sua inespressa potenzialità, come leggiamo in *Feria d'agosto*, nelle pagine riflessive *Del mito, del simbolo e altro*: «Devi guardarti dal confondere il mito con le redazioni poetiche che ne sono state fatte o se ne vanno facendo; esso precede, non è, l'espressione che gli si dà [...]. Il mito è insomma 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 del tempo e lo consacra rivelazione. Per questo avviene sempre alle origini, come nell'infanzia: è fuori del tempo». Ed essere fuori del tempo, lo sappiamo, significa essere fuori di ogni possibile codificazione, abitare il silenzio originario, appunto come nell'infanzia, che equivale etimologicamente a non-parlare: «Sono queste le plaghe di semplice vita infantile, istintive, vergini —per quanto è possibile— d'incontri culturali compreso il linguaggio» (*Feria d'agosto, L'adolescenza*). E in *Stato di grazia* (aveva ragione Pavese a dire a Massimo Mila, in una lettera del 10 novembre '45: «Ti raccomando la mia *Feria d'agosto* che più il tempo passa più mi pare un gran libro»): «Siamo qui, senza dubbio, sul piano dell'istintivo [...]. Che i nostri ricordi nascondano il capo, vuol dire appunto che attingono alla sfera dell'istintivo-irrazionale. In questa sfera — la sfera dell'essere e dell'estasi — non esiste il prima e il dopo, la seconda volta e la prima, perché non esiste il tempo. Ciò che in essa è, è: qui l'attimo equivale all'eterno, all'assoluto [...]. Sappiamo che in noi l'immagine inaspettata non ha avuto inizio: dunque la scelta è avvenuta di là dalla nostra coscienza, di là dai nostri giorni e concetti; essa si ripete ogni volta, sul piano dell'essere, per grazia, per ispirazione, per estasi insomma».

Dice Jonesco: «Non vi sono parole per l'esperienza più profonda [...]. Naturalmente non tutto è inesprimibile in parole, soltanto la verità viva» (Steiner 2001: 77). In questa citazione, il grande critico giustamente riconduce l'esigenza del silenzio, come premessa della parola veramente creativa, alle origini romantiche e moderne, a Holderlin e Rimbaud: «Al di là delle poesie, quasi più forte di esse, è il fatto della rinuncia, la scelta del silenzio», perché «In gran parte della poesia moderna il silenzio rappresenta i diritti dell'ideale: parlare significa dire meno» (Steiner 2001: 71). Secondo Steiner la barbarie della scoppia al culmine della civiltà umanistica a che vedere con l'inflazione della verbalità e con la presunzione dell'onniavvolgente razionalismo storicistico, per cui «dire l' *indicibile* significa porre a repentaglio la sopravvivenza del linguaggio in quanto creatore e latore della verità umana e razionale» (Steiner 2001: 156). Il primato della parola fa tutt'uno con la tradizione della civiltà occidentale, classica ed ebraico-cristiana, diffidente per costituzione del misticismo e del silenzio, sentiti come un'ombra che aduggia il chiaro dominio della razionalità. Ebbene, dice Steiner, «Vi sono segni diffusi [...] di un certo esaurimento delle risorse verbali della civiltà moderna, di un abbruttimento e di una svalutazione della parola nella cultura di massa e nelle politiche di massa della nostra epoca. Che altro resta da dire? Che altro resta da dire? Come può essere ciò che è nuovo e diverso quanto basta per meritare d'essere detto, trovare ascolto in mezzo al clamore dell'inflazione verbale?» (Steiner 2001: 69). È sulle ceneri dell'umanesimo razionalista che il poeta moderno si afferma, reclamando la primarietà di quel silenzio che solo è in grado di nutrire una parola davvero creativa: «Proprio perché non possiamo andar oltre, perché il discorso ci fa difetto in maniera così meravigliosa, noi sperimentiamo la certezza di un significato divino che ci supera e ci avvolge. Quanto sta al di là del mondo dell'uomo parla di Dio. [...] Dove vien meno la parola del poeta, ha inizio una grande luce» (Steiner 2001: 61).

È esattamente la luce che trapela oltre lo schermo degli alberi, della collina, della vigna, la silente luce dell'infinito altrove, spazio del religioso e del mitico, di cui la parola poetica è soltanto cenno e rinvio. In questo senso, dice Heidegger, la poesia è «autentico chiamare che dica al di là della chiacchiera, riappropriandosi dell'essere nominante chiamare»: come altrimenti potrebbe darsi una critica come ermeneutica, davvero interpretativa e non esplicativa, se non fosse per questa inesauribilità del testo, che attinge a zone a cui la parola dispiegata non ha accesso? Pavese ha intuito acutamente questo stato di cose ed è stupefacente come sia riuscito a costruirsi una poetica del lontano e dell'indicibile nel cuore stesso di una cultura rigorosamente razionalistica e storicistica. È vero che ha cercato di opporre a questo sgorgo di irrazionalismo i correttivi della sua educazione illuministica, assegnandosi il compito, parallelo a quello che illusoriamente Freud designava come il prosciugamento dello Zuidersee psichico («fare Io dove era Es»), di fare storia là dov'è destino, conoscenza dove domina l'irrazionale, ordine nell'originario disordine, ma

nella pratica del lavoro creativo è proprio il fascino del primitivo, o selvaggio, del preumano, del mitico a dominare, rispetto a cui il lavoro stilistico non è una forma di razionalizzazione, ma di sublimazione. D'altra parte, anche in sede teorica Pavese ha posto molti dubbi su questo lavoro di riconduzione alla parola razionalizzata, se è vero che in una delle ultime note del diario (15 febbraio 1950) dice «Se in queste immagini è per te la poesia, è chiaro che, riconoscendoti in una dottrina che spiega tutto, diventi incapace di poesia. Beninteso, non basta constatare il nodo irrisolto —poesia è rappresentare questo nodo come tale, farne sentire il mistero, il selvaggio. Ma allora dov'è lo sforzo di *conoscenza* del poetare?»

Dalla critica storicistica Pavese è stato definito un decadente, ma questo è probabilmente il suo maggiore titolo di merito, perché ciò significa che ha saputo, malgrado la formazione contraria, intuire le direttive centrali della modernità artistica, che *prevede*, a partire dal romanticismo, l'opposizione al dominio del reale-razionale e il sofferto rifiuto, a prezzo del disagio profondo e della malattia, della normalizzazione spersonalizzante imposta dalla cultura scientifico-tecnologica vincente. A tanto Pavese è arrivato in ragione della personale sofferenza, totalmente riconvertita e funzionalizzata alla creatività poetica: l'unica maturità a cui lo scrittore è pervenuto, non è stata quella esistenziale, vanamente perseguita, ma quella artistica, in ciò affiancandosi alla nutrita schiera degli scrittori e poeti moderni martiri della loro prepotente vocazione. Leggiamo in una nota del *Mestiere di vivere* del 6 novembre 1943: «Il ripercorrere che fa ciascuno le proprie rotaie scopri oggi che per un certo tempo ti ha angosciato (4 aprile '41, II), e poi (12 aprile '41) ti è apparso premio gioioso dello sforzo vitale e infatti da allora non te ne sei più lagnato, ma ('42, '43) hai indagato con gusto come nell'infanzia si scavino queste rotaie. Prima ancora di rileggere Thomas Mann *Giacobbe* (dicembre '42). Hai concluso (settembre '43) con la scoperta del mito-unicità, che fonde così i tuoi antichi roveli psicologici e i tuoi più vivi interessi mitico-creativi». Sono parole che rendono al vivo la trasmutazione di una sofferenza in occasione di creatività. «Rotaie» o «portata del ponte» sono le espressioni con cui Pavese indicava le proprie tare esistenziali, il destino di immaturità a cui si sentiva inchiodato: ebbene quanto costituiva tale condanna originaria diventa, per grazia si direbbe, il fondamento e il serbatoio delle immagini poetiche più autenticamente personali. I «rovelli psicologici», cioè la malattia dell'anima che da sempre lo accompagna, diventano motivo di scoperta dei miti personali radicati nell'infanzia e sottratti al tempo e alla storia. L'accenno a Thomas Mann, rivisitatore della mitologia biblica, diventato anche oggetto di una breve corrispondenza epistolare, è quanto mai significativo, perché indica come punto di riferimento uno dei massimi rappresentanti del decadentismo novecentesco, che ha fatto proprio della malattia, soprattutto tra *La morte a Venezia* e *La montagna incantata*, il tema fondamentale della propria opera.

Il male che rode Pavese, lo ripetiamo ancora una volta, è la malinconia, che è pathos della distanza: la scoperta del mito rivela allo scrittore come l'altrove rispetto alla realtà e alla storia sia lo spazio aperto alle invenzioni più originali. Nasce quella che lo scrittore stesso definisce come «parola a malincuore», che è propriamente la poetica della reticenza, dell'allusività, della *indirection*, quella appunto che nasce dal silenzio e lo custodisce pur nell'inevitabilità della convenzione espressiva. È ovviamente la crisi di ogni realismo: «Quando si dice che la poesia è ritmo non copia, s'intende appunto definirne la natura. Ecco perché la nostra poesia vuole eliminare sempre più gli oggetti. Tende a imporsi come oggetto essa stessa, come *sostanza* di parole. [...] Da noi l'elocuzione si fa casta e scarna, trova il suo ritmo in qualcosa di ben più segreto che non le voci delle cose: quasi ignora se stessa e, se dobbiamo dir tutto, è parola a malincuore. Quest'è la nostra inquietudine: sospetto verso la parola che è al tempo unica nostra realtà. Cerchiamo la sostanza di ciò che non ci convince: per questo esistiamo e soffriamo» (nota di diario del 17 luglio 1944). La parola non dice ciò che la sofferenza ha scoperto, cioè il non dicibile che implacabilmente chiede di essere ascoltato. «La tua *modernità* sta tutta nel senso dell'irrazionale» (8 febbraio 1944): l'irrazionale per definizione non ha parola e, in compenso, può essere approssimato con tante parole, infinito, altrove, inconscio, mito, silenzio, Dio. Non per nulla la scoperta del mito è anche scoperta delle potenzialità dell'inconscio e del religioso. C'è nel diario una serie di riferimenti a Freud e al linguaggio dei sogni, non senza tentativi di approssimazione a tale linguaggio in alcuni testi di *Feria d'agosto*, nella convinzione che da qui possano venire modelli di riferimento per il linguaggio della poesia. Dice in proposito Steiner: «Il complesso edipico è sia biologico-culturale che linguistico. La nostra eredità linguistica è la figura paterna, la prepotente figura del discorso, che minaccia di divorare l'autonomia, la novità, il nostro rapporto immediato con noi stessi (nell'idioletto), a cui tendono i nostri sentimenti, pensieri e bisogni. La psiche libidinale si sforza di raggiungere un egotismo anarchico e creatore dell'enunciazione. Vorrebbe forgiare, spesso nei sogni e attraverso i sogni, un vocabolario, una grammatica, un campo di associazioni che le sia totalmente appropriato e che proclami l'irripetibilità del suo essere [...]. Così il paradigma freudiano della psiche parlante è fondamentalmente poetico, potenzialmente creatore di se stesso e del mondo. Onde il costante ricorso della psicoanalisi freudiana alla letteratura» (Steiner 1989: 120). Siamo appunto, in questa rivolta edipica contro il paterno, e dunque contro il linguaggio istituzionalizzato e il dominio della legge e della logica, nel campo gravitazionale che attira regressivamente verso l'eden originario, la Cosa materna che sta prima di tutte le cose.

La malinconia è propriamente nostalgia della Cosa, una perdita in nessun modo risarcibile, dunque una forma di lutto che non trova possibilità di superamento in nessuno dei possibili oggetti sostitutivi mondanamente rintracciabili, come mirabilmente ha espresso Leopardi nella sua teoria del

piacere (che è lo stesso di una teoria dell'infinito). La Cosa che sta al di là della siepe sono gli «interminati spazi», i «sovrumani silenzi», la «profondissima quiete». «Ognuno è sensibile all'idea dell'infinito», dice Pavese in *Stato di grazia*, «e già Leopardi ne ha chiarito l'operazione». In versione rustica, lo scrittore langhigiano sa benissimo di rappresentare una delle possibili varianti moderne dell'originaria intuizione leopardiana e romantica: «Fonte della poesia è sempre un mistero, un'ispirazione, una commossa perplessità davanti a un irrazionale – terra incognita» (*Poesia è libertà*, in *La letteratura americana e altri saggi*); «Non crediamo si dia racconto vivo senza un fondo mitico, senza qualcosa d'inafferrabile nella sua sostanza. [...] Tensione mitica significa la gioiosa certezza di una più ricca realtà sotto la realtà oggettiva. [...] Raccontare è sentire nella diversità del reale una cadenza significativa, una cifra irrisolta del mistero, la seduzione di una verità sempre sul punto di rivelarsi e sempre sfuggente [...]. Raccontare vorrà dire lottare per tutta la vita contro la resistenza di quel mistero» (*Raccontare è monotono*, ivi).

Il silenzio è il custode di questo mistero, la voce, se così si può dire, dell'inafferrabile lontananza. Il protagonista del racconto *Vocazione*, in *Feria d'agosto*, attento alle atmosfere del sogno, dice: «Udivo come il rombo del silenzio nella penombra». E in *Viaggio di nozze*: «Molte sere trascorsi così, solo nella stanza, in attesa, [...] assorto in quell'altissimo silenzio del vuoto, che la foschia del crepuscolo attutiva a poco a poco e riempiva». Ancora leopardianamente, in Pavese la cifra del silenzio e del lontano tende a prendere forme parallele a quelle del «solitario canto /dell'artigian, che riede a tarda notte» e «lontanando muore a poco a poco», esaltando e non interrompendo la perfetta quiete notturna, perché «tutto è pace e silenzio, e tutto posa / il mondo». Un solo esempio paveseiano in proposito, tra i molti che si potrebbero addurre: «D'estate, quando l'uva matura, nella vigna non si sente un filo muovere: se uno sta zitto è come urlasse tanto forte da non sentir più [...]. Allora mi giunse nell'aria vaga una voce, e non era più il fiume. Si levava lontano, di là da quei prati, di là dalle nuvole – una voce di collina e di vigna, come un coro smorzato». La poesia di Pavese si alimenta generosamente al lontano, autentico lievito della parte migliore dell'opera, come succede in larga parte dell'arte moderna. Dice Antonio Prete: «Accogliere il lontano, e l'indefinito, vuol dire affrontare, con la lingua della poesia, il pensiero estremo, l'estremo del pensiero. Perché il lontano è parvenza dell'assente e del perduto, come l'indefinito è parvenza dell'infinito. Insomma, l'assente, il perduto, l'infinito, in quanto tali indicibili, perché al di qua del nome e della lingua, possono tuttavia farsi nome e lingua e rappresentazione attraverso parvenze. La lingua della poesia è una sospensione dell'assenza, del tragico dell'assenza, ed è una danza di parole al di qua dell'infinito-nulla. Ma su quell'assenza, su quell'infinito-nulla essa si sporge. Si sporge fino al naufragio del pensiero, che è naufragio della lingua poetica stessa» (Prete 2001: 301). Perché poi il paradosso è proprio questo, inaugurato da Leopardi, rispondere al silenzio con

le parole della poesia, facendo in modo che quel silenzio rimanga custodito in queste parole, non appiattite al loro significato ma gremite del mistero di una religiosa alterità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- PRETE, A. (2001): *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell' interiorità*, Roma.
- STEINER, G. (1989): *Vere presenze*, Milán.
- (2001): *Linguaggio e silenzio*, Milán.
- VALESIO, P. (1994): *La poetica del destino*, in *La retorica del silenzio, Atti del Convegno di Lecce del 1991*, a cura di C. A. Augeri, Milella.
- ZACCARIA, G. (1994): *Dal mito del silenzio al silenzio del mito*, in *La retorica del silenzio, Atti del Convegno di Lecce del 1991*, a cura di C. A. Augeri, Milella.