

grande conclusione, *La spiaggia*: tutta tesa nella dissonanza — e nella *climax* — fra il suono sgradevolmente stridulo della "voce saputa" che "blatera" entro il ricevitore e quello sacrale del mare annunciante che i morti "parleranno"; e fra questi estremi tutta percorsa da trapassi e corti circuiti fra "alto" e "basso", grave e feriale ("Sono andati via tutti" - "Non torneranno più", e nella seconda strofa il contrasto fra la solennemente rallentata agnizione: "Ma oggi/su questo tratto di spiaggia..." e la controeloquenza, la battuta prosastica "buttata via" di "E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse").

Analoghe polarizzazioni rivelerà, ne sono certo, il panorama della cultura letteraria attiva nel poeta, finora quasi ignorato, e si capisce anche. Sereni non lascia leggere in contropunte le sue fonti, le corde dell'allusione e della parodia gli sono estranee (eccezione vistosa, ma strettamente funzionale al "racconto", la mimesi dello stile di Vittorini in *Un posto di vacanza*); e ciò consegue di necessità alla fondazione non solo esistenziale ma, in senso stretto, anti-letteraria della poesia di questo artefice sapientissimo, per il quale l'esercizio lirico lungi dall'integrarsi al corpo complessivo della "letteratura" si isolava gelosamente e quasi polemicamente da questa: altro indizio della sua appartenenza di diritto alla linea "alta" della lirica moderna. Comunque sia, alcune connessioni che s'intravedono tirano certo dalla parte del poeta-prosatore: come già, agli avvisi, il legame, ma più nella selezione tematica che nella temperata stilistica, con l'ermetismo "debole" e anti-orfico (Betocchi, Parronchi, Bertolucci...); o, allora e poi, il nutrimento assunto da molta prosa narrativa moderna, e direi più francese, fra Radiguet, Gide e Camus, che anglo-americana. Ma altre piste menano dritto al lirico "puro". Sospetto che in Sereni non ci sia meno Rilke — e in particolare proprio quello più sapienziale delle *Duinesi* — che in tanta poesia che conta dell'ultimo cinquantennio; e con quale attrazione fraterna Sereni ha guardato a Celan, l'erede maggiore della sublimità rilkiana e come lui intrinseco e traduttore di Char. E il verticalissimo provenzale è veramente una bussola della recente navigazione sereniana. In certo senso Sereni traduttore da Char parte e a Char ritorna, con diversioni e contraddizioni che si chiamano soprattutto Apollinaire e Williams. E l'acuta formula di Fortini, secondo cui nelle versioni chariane Sereni si abbandona a un sublime che in proprio si nega, è forse da ritoccare, almeno in diacronia. Negli *Strumenti*, è vero, Char funge in sostanza ancora da perimetro o alone scarlatto di una rivelazione assoluta che Sereni tocca e fugge quasi affascinato d'orrore (pregnanza, anche per ciò, della magnifica epigrafe chariana apposta a *Pantomima terrestre*: "...auprès des mangelles dont on a soustrait les puits"). Ma altrimenti vanno le cose per il Sereni più recente. La presenza chariana è costitutiva sia di *Stella variabile*, dentro e fuori la sezione che a lui s'intitola, sia, e forse più, della prosa coeva: quella raggrumata e intensa degli "appunti del traduttore" in *Ritorno Sopramonte* ma anche quella, così diversa che nella più antica anta del dittico, della seconda parte del *Sabato tedesco*. "A modo suo" e "coi suoi mezzi", ora Sereni ha veramente bevuto, in versi e in prosa, la pozione Char: intendendosi con questo nome sia l'estremo lirico che così si firma sia la funzione da lui rappresentata.

Anche questa via consente l'ingresso a *Stella variabile*. Subito vi risalta la coesistenza di due maniere: un procedere fluido e diffuso, strati-

ficato e avvolgente-conglobante, che continua quello degli *Strumenti*; e una liricità compatta, compressa e chiusa in sé che appare e in parte è anche un ritorno ai modi del *Diario*. Lo stesso composto linguistico sembra sul punto di scindersi: a una più spinta e stridente sprezzatura nel registro basso ("A certi che so non gli basta...", "sbrego", "Bellissima...", "di brutto", "sbrego", ecc.) risponde il non raro candirsi del registro alto in partiture araldiche e raggelate (penso alla pittoricità sontuosa di *Addio Lugano bella*, al "vello dei dirupi nel velluto" di *Interno*, ai verbi di colore più che preziosi di p. 281); e la sempre cercata tensione fra i due poli ne acquista, come appunto a p.

vittorioso assedio del negativo è segnalata da una serie sistematica di immagini-concetti allarmanti che si aggirano negli ambiti confinanti della vana dispersione ed emorragia (cifra questa cui Sereni critico aveva genialmente ricondotto il poetare dell'amato Apollinaire) e della stagnazione e cristallizzazione in non-essere. E dunque (offro appena una traccia per il lettore) si susseguono in altrettanti precipitati: l'attimo di cecità e silenzio, il rigirarsi e arrotolarsi su di sé di ogni cosa, il dissanguarsi della memoria, l'omissione il mancamento il vuoto, l'amnesia e il sonnambulismo, lo specchio uniforme e immemore, la destituzione, il sonno-morte, il domani come inap-

sante" (p. 272), e il tema là minacciosamente strisciante del viversi come un morto in *Stella variabile* si assolutizza senza remissione. E come formula decisiva del nichilismo dell'ultimo Sereni valga quella, così frequente, per cui le immagini, di ogni tipo, di sperpero, ristagno, falso movimento si cristallizzano finalmente nell'assoluto del negativo e del nulla. Il "tempo indifferente" si capovolge nel "pedalare all'indietro/lungo un muro di nausea" di "quelli che erano — o parevano — arrivati di slancio"; l'intravedere si converte in non vedere; il dormiveglia-sogno precipita nel sonno-morte; lo svaporare dell'estate diviene "mortale calcinazione"; il viaggio "di tunnel in

tunnel" è percorso dall'abbagliamento alla cecità. E quel convertirsi dinamico, attraverso parola e memoria, dello spazio in tempo che negli *Strumenti* aveva costituito ad esempio il fascino grave della scoperta di *Amsterdam*, ora, distruggendo la "recidiva speranza", si trasforma in questa fredda vertigine di ossimori e catacresi: "attonito/di tempo pietrificato in spazio/di mutismo".

Sviluppando impavidamente il proprio "esistenzialismo storico" (Fortini) di matrice montaliana, il poeta di *Stella variabile* lo spinge di fatto a un punto di non ritorno, esaurendolo se non liquidandolo. E, dev'esser chiaro, in modi diversissimi da quelli dell'ultimo Montale: che, non senza cinismo, ha tentato di salvare il potere carismatico delle occasioni privilegiate, angeli mediatori fra esistenza e verità metafisica, con lo stemperarle in una continuità quotidiana che, al suo cinque per cento vitale, continua però a volersi esemplare, sostituendo al lampo dell'agnizione la discorsività del commento affabulante e disincantato. Sereni, più realista del re, non si è lasciato questa via di scampo, che tanti altri oggi variamente percorrono. Se nichilismo dev'essere, nichilismo sia: abbagliamento accecante e pressione schiacciante del silenzio sulla parola, che perciò non può dire più quel nulla attraverso il discorso, ma negli interstizi, sacche e rovesci di questo. Il solido nulla cui è approdato tutto un esaurimento individuale e storico è guardato con una fissità così spietata e ineluttabile da rendere la lettura del libro, alla lettera, quasi intollerabile. E da produrre risultati di poesia forse meno organici e compatti, globalmente, degli *Strumenti umani*, ma bene spesso non meno alti. In altri termini. L'autore degli *Strumenti* sapeva, hegelianamente, che la poesia, dimorando nel "regno infinito dello spirito", non può che sottrarsi alla "indigenza... della prosa"; ma sapeva insieme affrontare le necessarie vendette della prosa. Sapeva bene come l'onore del lirico moderno che non voglia ridursi ad ordinario amministratore o a falsettista, debba giocarsi entro il rischioso territorio del "grande stile"; ma sospettava che altrettanta verità si contenesse nella battuta di Fontane, maestro dell'*Understatement* e alto cantore della "prosa della vita": "La grandezza dello stile ignora e passa sopra a tutto ciò che umanamente è interessante". L'ultimo Sereni sembra abitare ancora il luogo della mediazione fra le due istanze; ma il suo vero indirizzo non è più quello.

Fedeltà a Pavese

di Elisabetta Soletti

TIBOR WCLASSICS, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1985, pp. 7-222, Lit. 30.000.

Tuttora tenaci sono alcune approssimazioni critiche che indebitamente colgono, nell'opera di uno scrittore, le immediate trasparenze di riferimenti autobiografici, tanto più se questi ultimi si prestano a tracciare mappe di complessi o di traumi affettivi e psichici; corrente ancora, insomma, la facile e spiccia equivalenza tra biografia e testo letterario. Sono ipoteche e forzature di cui ha fatto le spese nel nostro dopoguerra, su tutti, Pavese, per il quale è stato facile a critici come D. Fernandez e D. Lajolo, alla luce del suicidio, disegnare retrospettivamente profili di nevrosi, di ossessioni, di complessi di impotenza, isolando dal Mestiere di vivere e dalle Lettere confessioni e segnali di malattia. T. Wclassics, nei primi due saggi del volume, non solo ribatte la gratuità e l'infondatezza di simili letture, ma documenta le distorsioni e i grossolani falsi della biografia pavese quale si legge nel Vizio assurdo. Il confidente abbandono e la fraterna amicizia che il Vizio assurdo ostenta, suggellati dall'ultima lettera che Pavese avrebbe scritto a Lajolo prima del suicidio quale atto estremo di esclusiva fiducia, sono il frutto di una contraffazione interessata. I brani delle lettere di Pavese sono manipolati, intere frasi sono inventate e aggiunte per dare credito ad un legame di privilegiata stima e amicizia che non ci fu mai, e per dare a Lajolo la patente di biografo ufficiale e più attendibile di Pavese. Le prove di questa montatura sono lampanti: tra Pavese e Lajolo correvano solo dei professionali e formali rapporti di lavoro, quali potevano esserci tra un

importante funzionario dell'Einaudi e il direttore dell'"Unità" (per questi stessi motivi anche Calvino nutriva molte perplessità sull'autenticità dell'ultima lettera), inoltre delle lettere a Lajolo non si possiedono gli autografi, andati "smarriti" — a detta di Lajolo — durante la composizione della sua biografia.

Gli altri saggi di Wclassics ripercorrono l'itinerario narrativo dello scrittore in un serrato corpo a corpo dialogico con la sovrabbondante critica pavese. Sono affrontati così di volta in volta gli influssi culturali e i grandi temi dell'opera di Pavese: la passione antropologica e etnologica, l'amore per la letteratura americana, l'impossibile adesione al comunismo e il conseguente fallimento della prova di impegno sociale ed ideologico tentato nel Compagno, la progressiva messa a fuoco della poetica dell'immagine-racconto che si affaccia nella prima raccolta poetica — Lavoro stanco — per diventare poi lo scheletro del ritmo e delle rispondenze interne dei migliori esiti narrativi come La casa in collina e La luna e i falò.

Un'analisi esauriente e precisa è quella offerta da Wclassics, che a ragione indica gli eccessi di enfasi, le cadute stilistiche, l'adesione poco filtrata a certi miti e a certe mode culturali che s'impongono nell'immediato dopoguerra. Rimane invece in ombra, accanto a questi aspetti, l'ostinata e aristocratica ricerca di letterarietà — come può suggerire anche in parallelo la lettura del Mestiere di vivere, che è in Pavese ricerca di un lessico, di un ritmo e di una misura che riecheggiasse la sostenuta gravità dei classici.

281, un più accusato raschio di dissonanza. Anche in questo *Stella variabile* sta agli *Strumenti* un po' come la *Busfera* alle *Occasioni*.

Il fatto è che l'ultima raccolta, mentre sembra tenere le posizioni su cui era attestata la precedente, ne constata sul campo l'indifendibilità e le abbandona al prossimo occupante, o al deserto. Il metodo poetico dell'avvolgente approssimazione esistenziale, ricca di confronti e di mediazioni, a un "vero" metafisico, ora è come se liberasse allo stato puro i propri elementi, lasciandoli orbitare nel vuoto. L'io giace irrelato a una realtà che lo ignora, anzi espelle (p. 260), rispondendo col suo mutismo al mutismo che lo invade (p. 239); l'"inchiesta" si ravvolge e ristagna, come meglio di tutto dice con la sua grandiosa angustia la pur alta costruzione, che continuamente si avvita e ricade su di sé, del poemetto *Un posto di vacanza*; e la verità si dà ormai come immediata e lancinante rivelazione del negativo.

La resa, disperatamente lucida, al

partenza, il colore del vuoto che è di tutti il più indelebile; e via dicendo inesorabilmente.

Questa percezione di sé e dell'essere come sperpero o glaciazione può assumere trasparenti correlati nella forma, che volentieri tende ora al gomito e alla spirale (parte finale di *Posto di lavoro*, *Lavori in corso* III...), ora alla "martellata lentezza" — così un perfetto titolo —, come nella mirabile contemplazione dell'essenziale di *Fissità* ("una fissità./Ogni eccedenza andata altrove. O spenta"). E la tecnica articolatissima della ripetizione, già strumento privilegiato del pathos dubitante della ricerca, qui, quando non veicola precisamente l'amara revisione del proprio passato, residuando la differenza da quello come scacco e strozzatura, diviene sempre più ciò che in precedenza era solo talvolta, segno di un esasperante *piétiner sur place* e vera e propria tautologia (v. esemplarmente p. 266). Non per niente il viandante del *Diario* e degli *Strumenti* si scopre ora un "trapas-

Biblioteca

Vita dell'arciprete Avvakum

scritta da lui stesso

Pagine 244, lire 25.000

Demoni, torture, visioni, roghi, lotte sanguinose narrate con aspra potenza dal primo grande scrittore russo.

«Su Avvakum non si possono fare tanti discorsi: su di sé ha già detto tutto lui, si è ficcato come un orso nella sua tana e l'ha riempita tutta» (Andrej Sinjavskij)

Adelphi