



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CORSO DI LAUREA IN FILOLOGIA MODERNA

Riflessi del mito. Per un'indagine macro- e inter-testuale sui
Dialoghi con Leucò tra fonti antiche e moderne.

RELATORE:

Prof. LUCA STEFANELLI

CORRELATORE:

Prof. FEDERICO FRANCUCCI

Anno accademico 2023/2024

Tesi di Laurea di
SILVIA GIULIANO
Matricola: 499416

INDICE

PREMESSA.....	3
1. PAVESE PRIMA DEI <i>DIALOGHI CON LEUCÒ</i> : “LA COLLANA VIOLA”..	8
1.1 Il percorso letterario di Pavese: alcuni cenni introduttivi	8
1.2 Cesare Pavese ed Ernesto de Martino: “la Collana Viola”	17
2. STORIA TESTUALE E STRUTTURA DEI <i>DIALOGHI CON LEUCÒ</i>	30
2.1 Genesi dell’opera.....	30
2.2 Caratteri generali.....	35
2.3 Genesi della macrostruttura.....	40
3. LA FORMA “DIALOGO”: TRA PAVESE E LEOPARDI.....	70
3.1 La forma “dialogo”: dialogismo “monologico” e “polifonico”	70
3.2 Leopardi nella biblioteca di Pavese.....	82
3.3 Per un confronto tra i <i>Dialoghi con Leucò</i> e le <i>Operette morali</i>	84
3.4 Intertestualità tra i <i>Dialoghi con Leucò</i> e i <i>Canti</i> di Leopardi.....	97
4. RIVISITAZIONE DEL MITO ANTICO NEI <i>DIALOGHI CON LEUCÒ</i>	110
4.1 Omero nei <i>Dialoghi con Leucò</i> : un viaggio nel mito antico.....	112
4.2 <i>Le Metamorfosi</i> nei <i>Dialoghi con Leucò</i>	135
4.3 Dialoghi mitologici: Pavese e Luciano di Samosata.....	162
BIBLIOGRAFIA.....	171

PREMESSA

Nella presente tesi, si intende esaminare i *Dialoghi con Leucò*, un'opera tra le più emblematiche e, al contempo, sottovalutate della produzione letteraria di Cesare Pavese. Questa raccolta di dialoghi rivela l'abilità di Pavese nel fondere elementi poetici con riflessioni saggistiche, spaziando tra lirica, mitografia e filosofia, esplorando tematiche di rilevanza universale.

I *Dialoghi con Leucò* segnano un netto distacco dalla prevalente vena neorealistica, che aveva caratterizzato la sua produzione precedente. Questa svolta non fu accolta positivamente dalla critica contemporanea. Tuttavia, Pavese nutriva un'affezione particolare per quest'opera, come dimostrano le sue lettere. In particolare, in una lettera a Billi Fantini del 20 luglio 1950, Pavese definisce la sua opera: il suo «biglietto da visita presso i posteri».

La scelta di approfondire quest'opera si rafforza ulteriormente considerando il significato personale che Pavese le attribuì, scegliendola come compagna nel suo tragico atto finale, avvenuto il 27 agosto 1950 nell'albergo Roma di Piazza Carlo felice a Torino. Pavese scrisse le sue ultime parole all'interno della sua copia dei *Dialoghi con Leucò*, ritrovata accanto a lui, sul comodino dell'albergo: «Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi».

L'opera offre molteplici punti di indagine, che questa tesi si propone di esplorare. Si inizia con lo studio delle influenze che hanno preceduto la stesura dei *Dialoghi con Leucò*, per poi approfondire la storia testuale e strutturale dell'opera. Particolare attenzione è dedicata alla forma del dialogo adottata da Pavese e al rapporto inter-testuale con Leopardi. Infine, si conclude con un'analisi delle principali influenze, focalizzandosi sul contributo di autori come Omero, Ovidio e Luciano di Samosata.

Lo studio dell'opera è stato condotto attraverso la ripresa di informazioni e materiali da articoli, saggi e monografie di studiosi che si sono dedicati all'approfondimento delle opere pavesiane e in particolare dei suoi *Dialoghi con Leucò*.

La tesi si articola in quattro capitoli. Nel primo si delinea il percorso culturale di Pavese, culminato nell'elaborazione del mito classico nei *Dialoghi con Leucò*. I primi passi fondamentali verso questa realizzazione furono mossi durante gli anni di formazione all'Istituto Sociale dei Gesuiti e successivamente ai licei classici Cavour e D'Azeglio. In questo periodo, Pavese entrò in contatto con figure cruciali per la sua crescita intellettuale, tra cui Augusto Monti e Piero Gobetti. Durante gli studi all'Università di Torino, approfondì ulteriormente il suo interesse per il mito. Esemplificativa è la scelta dell'argomento della tesi di laurea su Walt Whitman, di cui esplorò anche la teoria del mito. Un momento decisivo fu la collaborazione con Ernesto de Martino nella direzione della "Collezione di studi religiosi etnologici e psicologici" per Einaudi, detta "Collana Viola". Questa esperienza permise a Pavese di immergersi profondamente nelle opere che riprendevano il mito, che avrebbe poi rivisitato nei *Dialoghi con Leucò*.

Nel secondo capitolo, si esplora la storia testuale e strutturale dell'opera, analizzando la genesi dei suoi 27 dialoghi. Il processo inizia il 13 dicembre 1945 con la stesura del dialogo *Le streghe* e si conclude il 31 marzo 1947 con l'ultimo componimento della raccolta, *Gli uomini*. Infine, l'opera viene pubblicata nel 1947, nella collana "Saggi" di Einaudi.

Sempre nel secondo capitolo, viene illustrato il lungo processo di revisione e costruzione cui Pavese ha sottoposto i *Dialoghi con Leucò*, che ha dato vita a una struttura macro-testuale tanto coerente quanto complessa. La disposizione dei dialoghi non riflette l'ordine cronologico di composizione, ma la presenza significativa di ripetizioni e richiami interni rivela chiaramente l'intenzione di creare un dialogo trasversale tra i testi, attraverso una trama intricata di significati e di echi simbolici. Gli abbozzi dell'indice, rinvenuti nell'archivio "Gozzano-

Pavese" presso il centro interuniversitario per gli studi di letteratura italiana in Piemonte "Guido Gozzano-Cesare Pavese" dell'Università di Torino, testimoniano questo meticoloso lavoro di riordino.

Il terzo capitolo è dedicato all'analisi della forma dialogica utilizzata da Pavese e al rapporto intertestuale che lo lega a Leopardi. Nella prima parte del capitolo si esplora il dibattito tra gli studiosi che sostengono la natura monologica del dialogo pavesiano, come Claudia Zavaglini, Filippo Secchieri e Alberto Bianchi, contro il carattere polifonico, sostenuto da Alberto Comparini. Tuttavia, il nucleo centrale del capitolo è focalizzato sul confronto tra i *Dialoghi con Leucò* e l'opera leopardiana. Si inizia analizzando il lavoro di Pavese in relazione alle *Operette morali*, con particolare attenzione alla comparazione tra il dialogo *La rupe* e le operette *La scommessa di Prometeo* e *Il Dialogo di Ercole e Atlante*. Questo confronto mette in evidenza una differenza fondamentale nella concezione del mito tra i due autori. Mentre Leopardi adotta un tono ironico e critico, evidenziando l'impossibilità moderna del mito, Pavese ne riconosce e ne esalta la perenne rilevanza.

Il capitolo si conclude con l'approfondimento dell'incidenza rilevante di due canti leopardiani, *Amore e More* e *L'Ultimo canto di Saffo*, nell'elaborazione dei dialoghi *Il fiore* e *Schiuma d'onda*.

Nel capitolo conclusivo della tesi, si intraprende un viaggio nel mondo antico, attraverso l'analisi della rivisitazione del mito, effettuata da Pavese.

Per l'analisi delle fonti trattate in questo capitolo, è stato considerato l'approccio di Giancarlo Pontiggia, contenuto nel suo lavoro «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*.

Inizialmente, si menziona la recensione di Mario Untersteiner, l'unico secondo Pavese ad avere apprezzato la sua opera. Successivamente, si approfondisce l'influenza di Omero in alcuni dialoghi. L'interesse di Pavese per il mondo omerico è accertato, dunque, è notevole il limitato spazio dedicato ai miti narrati da Omero all'interno della sua opera. La stessa Leucò compare solo in due dialoghi:

Le streghe e *La vigna*. Quest'ultimo non è ispirato direttamente al mondo omerico. Le vicende narrate nell'*Odissea* vengono recuperate soltanto in due dialoghi, *Le streghe* e *L'isola*.

Lo spazio destinato all'*Iliade* è ancora più limitato, circoscritto a due dialoghi, *I due* e *La Chimera*, sebbene quest'ultimo affronti una vicenda di contorno che non indice sulla trama principale del poema antico.

Nel paragrafo successivo, si segue il percorso di Pavese attraverso le *Metamorfosi* di Ovidio.

Nonostante l'opera ovidiana eserciti una significativa influenza sui *Dialoghi con Leucò*, questa rimane piuttosto celata, probabilmente a causa della più evidente presenza delle fonti greche. Infatti, Ovidio non viene mai menzionato esplicitamente nei *Dialoghi*. Pavese si avvicina all'opera ovidiana riprendendo i miti in essa trattati, ma attuando una profonda rivisitazione. In particolare, si è potuto approfondire tale connessione nei dialoghi: *Il lago*, *Il fiore*, *La nube*, *La rupe*, *Il diluvio*, *Il mistero*, *L'uomo-lupo*, *La madre*, *I ciechi*, *L'inconsolabile* e *Le cavalle*. Infine, si esamina l'influenza di Luciano di Samosata nell'opera pavesiana. Già Italo Calvino, nella prima recensione dei *Dialoghi*, pubblicata il 10 novembre 1947 sul "Bollettino di Informazioni Culturali", aveva notato l'influsso dell'autore greco. Calvino evidenzia una significativa somiglianza tra i dialoghi di Pavese e quelli di Luciano: entrambi gli autori utilizzano una sintassi paratattica con periodi brevi e un linguaggio chiaro e informale, che mette in luce l'intimità e la complicità tra i personaggi. Le opere di Pavese, simili a quelle di Luciano, sono concise e riflettono una visione del mondo più limitata, offrendo un'interpretazione personale e originale dei miti classici. Luciano, nei suoi dialoghi, rappresenta aspetti specifici dei miti con un tono spesso dissacrante e cinico. Questo stile ha probabilmente ispirato Pavese a infondere nei suoi personaggi mitologici sentimenti intensi e una forte ribellione contro le ingiustizie metafisiche ed esistenziali, sia umane che divine.

*Alla mia famiglia,
“L'uomo mortale, Leucò, non ha che
questo d'immortale. Il ricordo che
porta e il ricordo che lascia”*

(Cesare Pavese)

PAVESE PRIMA DEI *DIALOGHI CON LEUCÒ*: “LA COLLANA VIOLA”

1.1 Il percorso letterario di Pavese: alcuni cenni introduttivi

Nella scrittura di Cesare Pavese la critica ha segnalato da tempo una frattura che divide la dimensione prevalentemente razionale, trasmessa in parte dall’insegnamento di Gobetti e di Augusto Monti, di cui diremo meglio a breve, e la dimensione irrazionale che emerge sin dalle prime prove giovanili¹.

Quando escono i *Dialoghi con Leucò*, nel 1947, Pavese è al culmine del suo percorso letterario e umano (solo tre anni dopo porrà fine alla sua vita)². L’opera, pubblicata nella collana “Saggi” Einaudi, rappresenta il risultato più maturo e rilevante dell’elaborazione del mito classico in Pavese: maturo, poiché rappresenta il traguardo di un’assidua frequentazione con diversi importanti autori classici, iniziata durante la formazione presso il liceo D’Azeglio di Torino; rilevante, poiché, ibridando le sue conoscenze classiche con gli studi mitografici, antropologici, religiosi e scientifici, approfonditi nel corso della collaborazione alla “Collana Viola” Einaudi, Pavese elabora un’idea del mito come linguaggio attraverso cui è possibile esprimere i significati più profondi e nascosti dell’esperienza³.

I primi esperimenti letterari di Pavese iniziano negli anni trascorsi a Torino, quando frequenta dapprima l’Istituto Sociale dei Gesuiti e poi i licei classici Cavour e D’Azeglio.

¹ Giancarlo Alfano, Massimiliano Tortora e Carlo Tirinanzi De Medici, *Introduzione a Cesare Pavese tra razionale e irrazionale*, «Ticontre, Teoria Testo Traduzione», 13, 2020, pp. 3-4.

² Sara Vergari, *Un “Pavese solo”. Percorsi di continuità. Tra i dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, Solfanelli, Chieti 2021, p. 16.

³ Salvatore Renna, *Formas mutatas, Ovidio e le metamorfosi nei “Dialoghi con Leucò”*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13, 2020, pp. 1-2.

Durante questi anni, Pavese ha l'opportunità di conoscere figure significative per la sua formazione intellettuale, in particolare Augusto Monti (1881-1966) e Piero Gobetti (1901-1926). Gobetti, figura di spicco nel panorama letterario italiano, fonda, a soli diciassette anni, la rivista «Energia Nuova», che si distingue per l'approfondimento di temi legati alla libertà alla letteratura, sia italiana che straniera. Inoltre, si dedica a diversi progetti culturali, tra cui la fondazione di due riviste, «La Rivoluzione Liberale» e «Il Baretto»; e di quattro collane editoriali per la casa editrice Energie Nove, denominate "Collana storica," "Politica," "Letteraria," e "Polemica." Monti, in diverse occasioni, scrive su queste riviste e inizia una corrispondenza privata con Gobetti⁴. A questo proposito, Bobbio scrive:

L'animatore e il direttore occulto de «Il Baretto» era stato Augusto Monti. Monti era un gobettiano di antica data [...]. C'era in Monti e in Gobetti qualche cosa che li accumulava: lo stesso spirito di serietà e rigore, alimentato da una severa disciplina nel lavoro intellettuale e da un'indomita energia morale⁵.

Nel 1923, Pavese conosce Augusto Monti, che ricopre l'incarico di professore al Liceo D'Azeglio. Monti, all'epoca quarantaduenne, cattura l'ammirazione dei suoi allievi grazie alla sua vasta cultura dei classici, in particolare su Dante. La relazione tra Monti e Pavese non si esaurisce al termine del periodo liceale. Monti ha infatti non solo un ruolo di rilievo nella formazione culturale di Pavese, ma anche un'influenza significativa nel contesto politico. Il suo ascendente sulle menti dei giovani allievi è tale che molti di loro diverranno parte di un'importante *élite* politica e culturale. Tra di essi spiccano figure come Leone Ginzburg (1909-1944), Ludovico Geymonat (1908-1991), Giulio Einaudi (1912-1999), Massimo Mila (1910-1988), Norberto Bobbio (1909-2004) e Giulio Carlo Argan (1909-1992). Nel 1926, appena terminata la maturità, Cesare Pavese visita Augusto Monti a La Sala,

⁴ Angela Guidotti, *Pavese*, Salerno Editrice, Roma 2023, p. 22.

⁵ Norberto Bobbio, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Einaudi, Torino 2002, pp. 54-55.

nei pressi di Giaveno, per discutere i suoi progetti universitari. Da questo momento inizia tra i due un fitto scambio epistolare, nel quale Pavese ricerca l'approvazione sui suoi scritti dell'interlocutore.

Anche Pavese entra a far parte di questa "Confraternita" (così Massimo Mila), che si riunisce spesso nella sua casa a Reagle.

Con il passare degli anni, però, Pavese comincia a prendere distanza da alcune visioni di Monti, inclusa quella relativa al concetto d'arte, come si evince da una lettera datata 18 maggio 1928⁶:

Lei dice che per creare una grande opera basta vivere il più intensamente e profondamente possibile una qualunque vita reale, ché se il nostro spirito ha in sé le condizioni del capolavoro, questo verrà fuori quasi da sé, naturalmente, sanamente, come accade di tutti i fenomeni vitali. Lei vede l'arte, insomma, come un prodotto naturale, una normale attività dello spirito, che avrebbe per carattere essenziale la sanità. Ebbene, io nego molta parte dei significati dati a queste cose e specialmente l'ultima. No, secondo me, l'arte vuole un tal lungo travaglio e maceramento dello spirito, un tale incessante calvario di tentativi che per lo più falliscono, prima di giungere al capolavoro, che si potrebbe piuttosto classificarla tra le attività antinaturali dell'uomo⁷.

A partire dal 1926, Pavese frequenta l'Università di Lettere. L'interesse mai intermesso di Pavese per la letteratura americana è esemplificato dalla scelta della tesi di laurea, incentrata sull'opera di Walt Whitman, in cui elogia il poeta e scrittore statunitense per la sua rappresentazione di un mondo democratico e progressista. Approfondisce, inoltre, la teoria del mito della scoperta, elaborata da Whitman: attraverso questo mito, il poeta è in grado di relazionarsi alla realtà in un modo che va oltre le apparenze, permettendogli di raggiungere la vera essenza delle cose e di penetrarla fino in fondo. Questo gli consente di acquisire la massima conoscenza del mondo, raggiungendo così il livello più elevato di comprensione, quello appunto della prima scoperta⁸.

⁶ Angela Guidotti, *Pavese*, cit., pp. 21-25.

⁷ Cesare Pavese, *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1966, p. 34.

⁸ Angela Guidotti, *Pavese*, cit., p. 28.

In un saggio tratto dalla sua tesi si possono già intravedere i primi segnali dell'attenzione di Pavese per il mito e la memoria, elementi che avranno un ruolo di primaria importanza nello sviluppo della sua personale poetica:

È attraverso il suo cosmico stupore per le cose e gli uomini che Walt Whitman dà una vita al risecchito proposito romantico di fare il poema primitivo dell'America. Non canta mai l'America: canta se stesso inteso a scoprire l'America come – ed è qui che è più torbido – entità politica, ma canta altresì se stesso assorto nella scoperta della vita di cui l'America non è che un atomo o, nei momenti meno artisticamente felici, un simbolo⁹.

Negli anni seguenti, Pavese continuerà a coltivare questo interesse attraverso la traduzione di diversi autori americani, tra cui ricordiamo Herman Melville, James Joyce, John Dos Passos, e con la stesura di saggi su autori come Edgar Lee Masters e Theodore Dreiser. Molti di questi lavori vengono pubblicati sulla rivista «La cultura», rilevata da Giulio Einaudi, fondatore nel 1933 dell'omonima casa editrice, e diretta da Leone Ginzburg. In questo periodo, Pavese lavora come supplente e si sta preparando per l'esame di abilitazione all'insegnamento. Nel marzo del 1934, un gruppo di membri del movimento clandestino Giustizia e Libertà viene arrestato, tra cui Leone Ginzburg. A quel punto, Pavese assume la direzione della rivista. Tuttavia, l'anno successivo, durante una nuova retata, Pavese viene arrestato e condannato al confino a Brancaleone Calabro, a causa del ritrovamento presso la sua abitazione di un pacco di lettere considerate compromettenti e dannose per l'ordine nazionale. Questa corrispondenza riguarda lo scambio di informazioni tra un antifascista di nome Bruno Maffi e Tina Pizzardo, legata politicamente al gruppo Giustizia e Libertà. Pavese aveva concesso alla donna di utilizzare il suo indirizzo come punto di scambio per queste lettere¹⁰. Durante questo periodo, Pavese conclude la raccolta poetica *Lavorare stanca*, pubblicata nel 1936 per le «Edizioni

⁹ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1991, p. 141.

¹⁰ Angela Guidotti, *Pavese*, cit., pp. 62-63.

di Solaria», e inizia la stesura del diario che uscirà postumo nel 1952 con il titolo *Il mestiere di vivere*.

Nel marzo 1936, dopo aver ottenuto la grazia da Mussolini, ritorna a Torino e si dedica assiduamente all'attività di traduttore e autore.

Nel 1941, la critica accoglie positivamente il romanzo breve *Paesi tuoi*, che rappresenta l'esordio di Pavese come narratore, e che gli vale l'etichetta sgradita di "scrittore piemontese". Nel 1950, parlando di sé in terza persona in una *Intervista alla radio*, Pavese rilascia in tal senso una dichiarazione assai significativa anche a proposito dei *Dialoghi*:

Sarà forse chiaro adesso perché Pavese rifiuti l'etichetta di neo-realista, di regionalista, e via dicendo. Mi spiego. Quando Pavese comincia un racconto, una favola, un libro, non gli accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ha in mente è quasi sempre soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere. Il suo compito sta nell'afferrare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in simboli di una data realtà. Ciò gli riesce, beninteso, secondo il grado di concretezza, sensoriale, dialogica, umana, che porta nella sua elaborazione. Nasce di qua il fatto, non mai abbastanza notato, che Pavese non si cura di «creare dei personaggi». I personaggi sono per lui un mezzo, non un fine. I personaggi gli servono semplicemente a costruire delle favole intellettuali il cui tema è il ritmo di ciò che accade: lo stupore come di mosca chiusa sotto un bicchiere, in *Carcere*, la trasfigurazione angosciosa della campagna e della vita quotidiana nella *Casa in collina*, la ricerca paradossale di che cosa siano campagna, civiltà cittadina, vita elegante e vizio nel *Diavolo sulle colline*, la memoria dell'infanzia e del mondo in *La luna e i falò*. I personaggi in questi racconti sono del tutto sommari, sono nomi e tipi, non altro: stanno sullo stesso piano di un albero, di una casa, di un temporale o di un'incursione aerea.

Ecco perché Pavese, con ragione, ritiene i *Dialoghi con Leucò* il suo libro più significativo [...]. In ciascuno dei dialoghi con Leucò si rievoca con rapide battute dialogiche fra i due protagonisti un mito classico, veduto e interpretato nella sua problematica e angosciosa ambiguità, penetrato nel nocciolo umano, spogliandolo di ogni bellurie neoclassica e trattandone i protagonisti come bei nomi carichi bensì di destino ma non di un carattere psicologico a tutto tondo. Così sono, più

o meno, tutti i personaggi di Pavese, e così egli spera di continuare a farli, fin che gli bastino le forze¹¹.

La realtà espressa da Pavese è simbolica, poiché tutti gli elementi che inserisce nelle sue opere diventano simboli, che rinviano a significati più profondi. Infatti, come lui stesso afferma, quando si cimenta nella scrittura di un evento non ha in mente un elemento concreto, bensì astratto, musicale e impalpabile, che deve trovare nel “realismo” dei personaggi e delle ambientazioni un effetto di concretezza e di verosimiglianza.

In un articolo del 1968, intitolato *L'effetto di reale*, Roland Barthes (1915-1980), influente teorico della semiotica e della critica letteraria, cerca di spiegare come il racconto, compreso quello realista, non rappresenta la realtà, ma la costruisce in base ad una logica che è quella del racconto stesso, che differisce da quella del mondo reale:

Il racconto non fa vedere, non imita, la passione che può infiammarci alla lettura di un romanzo non è quella di una “visione” (e infatti non “vediamo” niente), è quella del senso, cioè di un ordine superiore di relazioni che possiede anch'esso, le sue minacce (rischi), i suoi trionfi: “ciò che succede” nel racconto dal punto di vista referenziale (reale), è alla lettera niente; “ciò che avviene” è solo il linguaggio, l'avventura del linguaggio il cui avvento non cessa mai di essere festeggiato¹².

Barthes sviluppa una visione approfondita dell'analisi testuale, individuando due tipologie di elementi in un testo: la struttura narrativa e i cosiddetti indizi, che costituiscono la componente figurativa. La struttura narrativa di un testo si riferisce alle successioni di funzioni, ovvero agli eventi, alle azioni e alle relazioni tra i personaggi che formano la trama o la storia del testo. Questi elementi sono connessi alla progressione della narrazione e alla struttura del racconto. Gli indizi sono elementi non narrativi presenti nel testo che possono servire a diversi scopi. Essi

¹¹ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. 252-253.

¹² Roland Barthes, *Introduzione dell'analisi strutturale dei racconti*, in *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969, p. 45.

possono essere dettagli, descrizioni, immagini, oggetti o qualsiasi elemento che non contribuisce direttamente alla trama. Tuttavia, secondo Barthes, questi indizi hanno un ruolo cruciale nella creazione di significato e nell'esperienza di lettura. Essi possono svolgere diverse funzioni, come scandire le peculiarità caratteriali di un dato personaggio, creare una determinata atmosfera o dare indicazioni temporali e spaziali. Barthes attribuisce grande importanza a questi dettagli apparentemente insignificanti o inutili all'interno del testo e sostiene che questi indizi, pur non contribuendo direttamente alla trama, hanno una doppia funzione: una finalità estetica, aggiungendo ricchezza e profondità al testo e contribuendo alla sua bellezza e alla sua capacità di evocare immagini vivide nella mente del lettore; la capacità di generare un effetto di reale, ovvero inducono il lettore a percepire la storia come autentica e verosimile. Tali indizi, dunque, suggeriscono al lettore che si sta cimentando nella lettura di un romanzo realistico, che cerca di rappresentare il mondo reale¹³.

Nella prefazione della seconda edizione dei *Sentieri dei nidi di ragno* (1964), Italo Calvino affronta una tematica simile a quella trattata da Pavese, in cui mette in luce un aspetto problematico della sua poetica: il complesso e talora conflittuale rapporto tra il contenuto e la forma dell'opera letteraria.

In questa prefazione, Calvino inizia esplorando le origini del suo romanzo, che affonda le radici in un contesto in cui gli individui, vivendo in prima persona un evento significativo come la Seconda guerra mondiale, sentono l'impellente esigenza di condividere le storie da loro vissute:

si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio mania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli

¹³ Paolo Bertetti, *Opzioni antireferenziali, descrizione, effetto di reale nella semiologia di Roland Barthes. "Surtout il faut tuer le référent!"*, in *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Maltemi editore, Roma 2006, pp. 152-158

sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle «mense del popolo», ogni donna nelle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie¹⁴.

In questo contesto, coloro che cominciano a scrivere non si limitano a raccontare la propria esperienza ma spesso attingono anche da storie sentite o udite da altri. Il neorealismo, un movimento culturale e letterario che ebbe origine in Italia nel secondo dopoguerra, sorse proprio da questo impulso di catturare la realtà attraverso la narrazione. Nella sua introduzione Calvino ne fornisce una definizione:

Il «neorealismo» non fu una scuola. [...] Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l'una all'altra – o che si supponevano sconosciute –, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato «neorealismo». [...] il linguaggio, lo stile, il ritmo avevano tanta importanza per noi, per questo nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo. Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio¹⁵.

Invece di affrontare il tema della Resistenza in modo solenne, Calvino sceglie di affidare la narrazione allo sguardo straniante di un bambino, che gli consentiva di evitare ogni enfasi retorica e al contempo di introdurre nella trama realistica elementi fantastici e fiabeschi:

In realtà il libro veniva fuori come per caso, m'ero messo a scrivere senza avere in mente una trama precisa, partii da quel personaggio di monello, cioè da un elemento d'osservazione diretta della realtà, un modo di muoversi, di parlare, di tenere un rapporto con i grandi, e, per dargli un

¹⁴ Italo Calvino, *Presentazione dell'autore*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano 1993, pp. 6-7.

¹⁵ Ivi, p. 8.

sostegno romanzesco, inventai la storia della sorella, della pistola rubata al tedesco; poi l'arrivo tra i partigiani si rivelò un trapasso difficile, il salto dal racconto picaresco all'epopea collettiva minacciava di mandare tutto all'aria, dovevo avere un'invenzione che mi permettesse di continuare a tenere la storia tutta sul medesimo gradino, e inventai il distacco del Dritto. Era il racconto che - come sempre succede - imponeva soluzioni quasi obbligatorie. Ma in questo schema, in questo disegno che si veniva formando quasi da solo, io travasavo la mia esperienza ancora fresca, una folla di voci e volti (deformavo i volti, straziavo le persone come sempre fa chi scrive, per cui la realtà diventa creta, strumento, e sa che solo così può scrivere, eppure ne prova rimorso...), un fiume di discussioni e di letture che a quell'esperienza s'intrecciavano¹⁶.

Non a caso nella *Prefazione* Calvino cita proprio Pavese,

che indovinò dal *Sentiero* tutte le mie predilezioni letterarie. Nominò anche Nievo, a cui avevo voluto dedicare un segreto omaggio ricalcando l'incontro di Pin con Cugino sull'incontro di Carlino con lo Spaccafumo nelle *Confessioni d'un Italiano*. Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito, e io, che fino ad allora non me n'ero reso conto, da quel momento in poi lo seppi fin troppo, e cercai di confermare la definizione. La mia storia cominciava a esser segnata, e ora mi pare tutta contenuta in quell'inizio¹⁷.

Pavese è subito sensibile al tratto "fiabesco" della scrittura di Calvino, di cui l'autore diviene solo allora consapevole, e che pur in tutt'altro modo caratterizza anche i suoi scritti: in essi, i personaggi sono visti come un mezzo per costruire "favole intellettuali", il cui vero tema è il ritmo di ciò che accade. I personaggi sono essenzialmente figure sommarie, nomi e tipi, piuttosto che individui con profonde caratterizzazioni psicologiche. Sono posti sullo stesso piano di oggetti o ambienti, come alberi, case, temporali o incursioni aeree. Infatti, come sottolinea alla fine dell'intervista, ciò che Pavese ha cercato di realizzare soprattutto con i *Dialoghi* è un'imitazione mitica della realtà.

¹⁶ Ivi, p. 12

¹⁷ Ivi, p. 17.

1.2 Cesare Pavese ed Ernesto de Martino: “la Collana Viola”

Il 27 ottobre del 1947 Pavese invia al grande antropologo e storico delle religioni Ernesto de Martino (1908-1965) una copia dell’opera dei *Dialoghi con Leucò*, fiducioso in una reazione positiva, ma non ottiene alcuna risposta, probabilmente a causa dei contrasti insorti nel corso della loro collaborazione editoriale:

Caro De Martino

mi permetto di mandarti un mio libro che forse t’interesserà, dati i gusti e il mondo che vi si riflettono. [...] Un’altra novità: Einaudi chiamerà la collezione *Collana di studi religiosi, etnologici e psicologici*, per poterci includere gente come Jung, magari Freud, e studi di religione non propriamente etnologici¹⁸.

Dal 1945 al 1950, Pavese e de Martino dirigono insieme la “Collezione di studi religiosi etnologici e psicologici” per Einaudi, detta “Collana Viola” per il colore della copertina¹⁹. In contrasto con la tendenza italiana prevalente, polarizzata tra realismo e idealismo, la “Collana Viola” si distingue per l'introduzione di argomenti innovativi, legati agli studi etnologici, alla storia e alla psicologia delle religioni, al folclore.

De Martino si era formato sotto la guida dello storico e politico italiano Adolfo Omodeo (1889-1946) ed era stato coinvolto da lui in un circolo antifascista dove ebbe l'opportunità di incontrare figure significative come Tommaso Fiore, Giovanni Laterza e, nel 1937, Benedetto Croce. È in questi anni che De Martino sviluppa un crescente interesse per la religione, soprattutto per il ruolo cruciale del cristianesimo nella storia occidentale, e per il pensiero magico. Nel 1942, de

¹⁸ Cesare Pavese ed Ernesto de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri editore, Torino 2022, p. 129.

¹⁹ Silvia Cavalli, *La nostalgia dell'identico. De Martino lettore di Pavese*, «Appennino», 11, 4, 2016, p. 58.

Martino elabora differenti proposte indirizzate alla casa editrice Einaudi, tra cui il progetto di una piccola raccolta di testi di metapsichica, e di un volume introduttivo a questo campo di indagine. La casa editrice si dimostra interessata, e qualche mese dopo de Martino suggerisce di cimentarsi nella traduzione dell'opera *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten* di Jung, che verrà pubblicata con il titolo italiano *L'io e l'inconscio* nel 1948. Sono i prodromi di una nuova e innovativa collezione, che si sarebbe avviata con *Il mondo magico* dello stesso de Martino e *L'inconscio* di Jung.

L'interesse di de Martino per Einaudi è significativo di un allontanamento dalla matrice crociana di Laterza, che sino ad allora era stato suo editore²⁰. De Martino sostiene, infatti, che l'etnologia rappresenta un elemento cruciale nell'ampliamento e nell'arricchimento del sistema filosofico di Croce. Invece di negare la capacità interpretativa delle categorie crociane, De Martino le adatta per includervi l'intera varietà di contesti storici specifici che ne erano stati esclusi. Per comprendere appieno la complessità dell'esperienza umana, è necessario accogliere le sfumature e le peculiarità dei contesti storici, anziché forzarli in schemi concettuali rigidi²¹. Questo pensiero è illustrato da de Martino in una lettera del 1941, indirizzata al filosofo Antonio Banfi, dove de Martino espone i correttivi a suo avviso necessari per la metodologia storica crociana:

ho avuto più volte modo di osservare come la vita dello spirito sia in realtà cosa molto più complicata e ricca di quel che appare quando ci si ostina a vederla attraverso le «quattro forme». Solo un orizzonte storico relativamente limitato può in un certo modo giustificare una riduzione così semplicistica della problematica della vita spirituale. Ma la considerazione storiografica della religione e del mito, e soprattutto l'indagine delle civiltà magiche, pongono lo studioso a contatto con fenomeni spirituali che si rifiutano di lasciarsi coartare nella schematica quadripartizione crociana.

²⁰ Pietro Angelini, *Introduzione*, in Cesare Pavese, Ernesto de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, cit., pp. 11-13.

²¹ Maririta Guerbo, *Note Sul Problema Della Temporalità in Ernesto De Martino*, «scenari», 16, 2022. <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/scenari/article/view/1872>. (consultato il 26 settembre 2023).

[...] alcuni fenomeni psicopatici e tutti i fenomeni metapsichici possono essere considerati relitto, per entro la civiltà occidentale, della civiltà magica. Il mio lavoro sul maoismo si ispira fra l'altro a quest'idea²².

Il primo incontro di Pavese con de Martino avviene nella nuova sede Einaudi di via Monteverdi, nella primavera del 1943. In quell'anno, de Martino scrive una lettera a Einaudi in cui abbozza un programma sottoposto a Pavese e da lui accolto positivamente. Pavese e de Martino concordano di pubblicare i titoli che seguono²³: *Die Religionen* di Jakob Hauer; *Cannibalismo* di Volhard; *Geburt der Helena* di C. Kerényi; *Dionysos*, Walter Otto; *L'Ame primitive*, di L. Lévy-Bruhl; *Die geistige Kultur der Naturvolker*, di Preuss K. TH.; studi vari di A. Vierkandt; *Primitive Man as a Philosopher*, di Paul Radin; *Bushman Art*, di Obermaier H. e Kühn H.; *Filosofia delle forme simboliche*, di E. Cassirer; *Comment les dogmes finissent*, di Théodore Jouffroy²⁴.

La Seconda Guerra Mondiale interrompe bruscamente la corrispondenza. Il 19 luglio, un violento bombardamento colpisce Roma e, pochi giorni dopo, la sede romana di Einaudi è costretta a chiudere²⁵.

De Martino si unisce al Partito d'Azione e durante la Resistenza trascorre del tempo in Romagna, dove combatte sul fronte del Senio²⁶. Inoltre, è tra i sostenitori chiave del movimento del Partito Italiano dei Lavoratori, di cui diviene segretario per la sezione barese nel 1945.

Diverso è il percorso intrapreso da Pavese. In questo contesto di incertezza e pericolo, Pavese decide di lasciare Roma e di riparare a Torino. Si rifugia nella regione del Monferrato, inizialmente a Serralunga di Crea, dove si stabilisce presso

²² In Carlo Ginzburg, *Momigliano e De Martino*, «Rivista storico italiana», 2, 1988, pp. 405-06.

²³ *Introduzione*, a cura di Pietro Angelini, in *La collana viola. Lettere 1945-1950*, cit., p. 14.

²⁴ Nicola Martellozzo, *Ernesto de Martino, antropologo della contemporaneità. La vita e il pensiero*, prima conferenza organizzata dall'associazione OfficinaMentis all'interno del Seminario permanente sul pensiero critico, Bologna 9 aprile 2018, p. 7.

²⁵ *Introduzione*, a cura di Pietro Angelini, in Cesare Pavese ed Ernesto de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, cit., p. 17.

²⁶ Nicola Martellozzo, *Ernesto de Martino, antropologo della contemporaneità. La vita e il pensiero*, cit., p. 9.

sua sorella Maria. Successivamente, sotto il falso nome di Carlo de Ambrogio, trova rifugio presso il Collegio Treviso dei padri somaschi, in cui svolge il lavoro di insegnante dei convittori. In questo contesto Pavese sviluppa un maggiore interesse per la religione cristiana, che lo porta a riflettere sul “pensiero” mitico e sulla sua interpretazione da un punto di vista antropologico.

Durante gli anni della guerra, a Serralunga e a Casale, Pavese vive in una ambiguità emotiva costante: da un lato, è pervaso da un senso di inquietudine, nonostante non abbia sperimentato direttamente la brutalità della guerra come i suoi compagni; dall'altro, si sente profondamente isolato a causa della sua estraneità alla realtà circostante. Una inquietudine alimentata dalla sofferenza generata dall'impatto della dimensione storica nella sua esistenza individuale. Tre le tematiche su cui si appunta la riflessione di Pavese durante questo periodo di isolamento: Dio, il primitivo e il selvaggio, il mito. Questi temi emergono chiaramente dalle annotazioni del diario, in particolare in due date cruciali: rispettivamente il 9 gennaio 1945 e l'8 febbraio 1946²⁷:

Annata strana, ricca. Cominciata e finita con Dio, con meditazioni assidue sul primitivo e selvaggio, ha visto qualche creazione notevole. Potrebbe essere la più importante annata che hai vissuto. Se perseveri in Dio, certo. (Non è da dimenticare che Dio significa pure cataclisma tecnico - simbolismo preparato da anni di spiragli)²⁸.

L'altr'anno, in questi giorni, non sapevi quale massa di vita ti attendeva nel giro di un anno. Ma fu vita veramente? Forse la triste e chiusa passeggiata su per Crea ti disse simbolicamente di più che non tante persone e passioni e cose di questi mesi.

Certo, il mito è una scoperta di Crea, dei due inverni e dell'estate di Crea. Quel monte ne è tutto impregnato²⁹.

²⁷ Salvatore Renna, *Tra mito e Dio. Cesare Pavese lettore a Casale Monferrato*, Centro Gianni Oberto, Torino 2016, pp. 12-14.

²⁸ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Einaudi, Torino 1967, p. 280.

²⁹ Ivi, p. 291.

La stesura dei *Dialoghi con Leucò* si colloca proprio in questo periodo³⁰:

In genere, devi tener presente che negli anni '43-'44-'45 tu sei rinato nell'isolamento e nella meditazione (di fatto, hai teorizzato e vissuto allora l'infanzia). Così si spiega la stagione aperta nel '46-'47 con Leucò [...] ³¹.

Tornato a Torino, Pavese apprende le notizie della morte di numerosi amici che avevano partecipato alla lotta partigiana, ed è particolarmente sconvolto da quella di Leone Ginzburg, morto nel 1944 dopo essere stato catturato e torturato dai tedeschi.

Decide di aderire al Partito Comunista Italiano, forse motivato da un senso di colpa per non aver preso parte alla lotta partigiana, o per il desiderio di impegnarsi finalmente sul piano politico. A questo proposito va ricordato come, a partire dal maggio 1946, Pavese scriva una serie di articoli per il principale mezzo di diffusione ideologica del PCI, l'«Unità», dove analizza la connessione tra la cultura, il potere e le masse, e dove definisce la funzione dell'intellettuale e il suo legame con il comunismo e con la libertà di pensiero.

Nel 1945, Pavese scrive a de Martino per riprendere il progetto della “Collana Viola”:

Caro De Martino,

Siamo vivi e al lavoro.

Vorrei avere Sue notizie della Collezione etnografica che faremo³².

In poche settimane de Martino si occupa della stesura di una lunga lista di proposte editoriali e Pavese risponde con un elenco di autori.

Nell'estate del 1945, nella casa editrice Einaudi ha luogo un dibattito cruciale, che riguarda l'organizzazione e la presentazione dei libri da parte della casa editrice. La

³⁰ Salvatore Renna, *Tra mito e Dio. Cesare Pavese lettore a Casale Monferrato*, cit., pp. 17-18.

³¹ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, cit., p. 361.

³² Cesare Pavese ed Ernesto de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, cit., p. 81.

discussione ruota principalmente attorno all'opportunità di far cessare le varie collane editoriali; e Cesare Pavese, che ha assunto il ruolo di direttore, si schiera a favore della loro preservazione: in primo luogo, sostiene, la maggioranza dei lettori non presta particolare attenzione alle collane editoriali, che non influenzano, dunque, il pubblico in maniera significativa. In secondo luogo, la divisione dei libri in collane secondo Pavese può stimolare l'invenzione e la creatività letteraria. L'idea è che questi "contenitori" possano spingere gli autori a esplorare nuove forme espressive o nuove tematiche, proprio come il vincolo del metro nella poesia può dare vita a diverse strutture e ritmi poetici. Infine, l'iscrizione a una collana non può intaccare l'unicità intrinseca dell'opera. La posizione di Pavese prevale, e l'inaugurazione della nuova "Collana Viola" ne è la testimonianza³³.

La collaborazione tra Pavese e de Martino continua senza intoppi fino alla prima metà del 1948. L'unico disagio è causato dal ritardo di quasi un anno nell'uscita del *Mondo magico*.

In una lettera del 16 agosto 1946, Pavese scrive a de Martino:

Stà, tranquillo, ho ricevuto *Il mondo magico*. Se il libro può andare senz'altro in tipografia [...], io credo che per fine gennaio ne avrai le bozze che, sento, possono sostituire il volume a concorsi universitari³⁴.

I tempi della pubblicazione però si allungano, e de Martino esplicita il suo disappunto a Pavese nella lettera del 1° marzo 1947:

Non so nulla circa il mio lavoro sul *Mondo magico*, che avrebbe dovuto uscire a gennaio o al più tardi a febbraio, secondo quanto mi scrivesti. Ora questo ritardo mi arreca danno notevole, sia perché non posso avvalermi di quest'opera ai fini della libera docenza, sia perché non posso pubblicare una serie di monografie che presuppone la pubblicazione del *Mondo magico*, sia perché ogni opera scientifica è esposta al pericolo di perdere, via via che il tempo passa, il suo

³³ *Introduzione*, a cura di Pietro Angelini, in Cesare Pavese ed Ernesto de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, cit., pp. 20-21.

³⁴ *Ivi*, p. 119.

aggiornamento bibliografico. Io ti pregherei pertanto di comunicarmi con esattezza e con sollecitudine che cosa intendete fare a riguardo³⁵.

Il mondo magico esce nel 1948, e nel periodo successivo de Martino fa perdere le sue tracce per oltre sei mesi. Pavese tenta di mettersi in contatto con lui, ma invano. Le ragioni di questa prolungata assenza sono state oggetto di varie supposizioni. La prima possibile causa potrebbe essere connessa ai dubbi espressi da Pavese riguardo alla decisione di de Martino di pubblicare l'opera *Die religionen* di Jakob Wilhelm Hauer³⁶.

In una lettera del 18 febbraio 1948, de Martino scrive a Pavese:

È [...] quasi pronta la traduzione di Hauer, *Die Religionem* etc., che è nel frattempo andata avanti a rischio del traduttore, poiché come ricorderai non si ritenne opportuno fare regolare contratto. Si potrebbe regolarizzare la cosa? L'opera mi sembra scientificamente ed editorialmente una buona cosa³⁷.

Pavese risponde il 24 febbraio 1948:

Caro De Martino,
sono tornato all'assalto per lo Hauer, e ho interessato un'agenzia per i diritti. Ma il libro incontra qui qualche oppositore. Farò il possibile³⁸.

Pavese cerca di giustificare il suo rifiuto attribuendone la responsabilità al Consiglio editoriale. La critica non è stata in grado di individuare chi, all'interno della casa editrice, si sia opposto alla pubblicazione dell'opera di Hauer. Tuttavia, è sorto il sospetto che la posizione di Pavese non sia completamente trasparente: circa un mese prima, il 16 gennaio 1947, aveva infatti firmato una lettera alla SIAE

³⁵ Ivi, p. 123.

³⁶ *Introduzione*, a cura di Pietro Angelini, in Cesare Pavese ed Ernesto de Martino, ivi, p. 27.

³⁷ Ivi, p. 135.

³⁸ Ivi, p. 136.

in cui dichiarava che la casa editrice Einaudi rinunciava ai diritti di pubblicazione per l'opera di Hauer.

Un secondo motivo del silenzio di de Martino potrebbe essere la delusione per l'esito negativo del concorso cui de Martino aveva partecipato, durante il quale le sue opere *Naturalismo e storicismo* e *Il mondo magico* furono valutate come testi di filosofia anziché di etnologia. Infine, qualcuno ha suggerito che de Martino si sia reso conto, dopo la pubblicazione dei primi testi (*Mondo magico*, *L'io e l'inconscio* di Jung, *L'anima primitiva* di Lévy-Bruhl e i *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* di Jung e Kerényi), che la collana era fortemente orientata in prospettiva junghiana.

De Martino manifestò un comportamento contraddittorio in diverse situazioni. Ad esempio, propose numerosi titoli a Pavese, nonostante avesse su questi delle riserve di natura metodologica. Dunque, è plausibile che solo in un secondo momento abbia realizzato che la selezione dei titoli usciti nella “Collana Viola” non corrispondeva alla linea che voleva imprimerle. De Martino accusa a questo proposito la casa editrice, senza riconoscere alcuna responsabilità, ma Pavese gli ricorda che la preparazione dei volumi era avvenuta di comune accordo³⁹.

Come che sia, trascorsi questi sei mesi de Martino torna a farsi vivo e sembra che tutto proceda bene, sinché una nuova “crisi” mina completamente il rapporto tra i due intellettuali. De Martino, inesperto nel campo editoriale, si trova ad affrontare alcune difficoltà nella gestione della “Collana Viola”. In particolare, i frequenti ritardi nella pubblicazione, causati da problemi nell'acquisizione dei diritti d'autore e nella traduzione; ritardi che determinano una serie di vuoti nella programmazione editoriale, che costringono più volte Pavese a intervenire, e che creano un senso di disorganicità nella collana. Per garantirle una coerenza complessiva, De Martino propone dunque di assumersi la responsabilità della prefazione di ciascun volume,

³⁹ *Introduzione*, a cura di Pietro Angelini, in Cesare Pavese ed Ernesto de Martino, *ivi*, p. 27.

con l'obiettivo di contestualizzare ogni libro e di fornire al lettore una preziosa guida alla lettura:

Caro Pavese,

[...] parliamo della collezione in generale. Nel disegno primitivo che me ne ero formato nel cervello e che non mancai di comunicarvi, la collezione di studi etnologici, psicologici e religiosi avrebbe dovuto concorrere ad allargare l'orizzonte umanistico della nostra cultura tradizionale, fecondandola di nuove istanze e di nuovi stimoli. Rientravano pertanto nei quadri della collezione opere sulle istituzioni, sulla vita culturale etc. del mondo primitivo, opere di storia delle religioni in generale, opere indirizzate alla comprensione della concreta vita storica del mito e della religione, opere di psicologia [...]. Per assolvere questo compito la collezione avrebbe dovuto caratterizzarsi presso il pubblico non soltanto mediante la scelta materiale delle opere presentate, ma anche in altro modo, più diretto ed energico. [...] bisognava far precedere *ogni* opera da una introduzione che la ambientasse nel clima culturale italiano e guidasse il lettore sprovvisto a leggere criticamente l'opera presentata⁴⁰.

De Martino teme che senza questa curatela si possano «favorire mode e infatuamenti pericolosi», contribuendo «non già all'allargamento dell'orizzonte umanistico ma al costituirsi di nuovi dialettismi»⁴¹; e manifesta la sua frustrazione per il fatto che non gli vengano assegnate le introduzioni di alcune opere.

La corrispondenza tra Pavese e de Martino in questo frangente si infittisce, e i toni si fanno gradualmente più amichevoli, soprattutto dopo il ricovero di de Martino all'ospedale di S. Camillo per una lesione polmonare. Ma i contrasti tornano a inasprirsi: Pavese è favorevole a introduzioni brevi e focalizzate sugli aspetti filologici, mentre de Martino le vorrebbe più ampie e impegnative.

Il 31 agosto 1950, quattro giorni dopo il suicidio di Pavese, de Martino invia una lettera a Einaudi in cui traspare un tono rancoroso e un'invidia ingiustificata nei confronti di Pavese⁴²:

⁴⁰ Ivi, p.142.

⁴¹ Ibidem

⁴² Gian Franco Ferraris, *Pavese editore. Il lato oscuro della collana viola e la collaborazione con il risentito Ernesto de Martino*, 26 agosto 2022, <https://www.nuovatlantide.org/pavese-editore-i-verbali-segreti->

Caro Einaudi,

dopo la sciagura del povero Pavese vorrei sapere quale sarà per essere, nel tuo pensiero, il destino della collana. Pavese le aveva impresso un indirizzo che non era del tutto di mio gradimento, poiché ad ispirare tale indirizzo reagiva la sua troppo immediata simpatia per certe forme di irrazionalismo, scientificamente errate e politicamente sospette, che attraverso l'idoleggiamento del mondo primitivo, del sacro, del mito, etc., avevano tenuto a battesimo alcuni aspetti dell'involuzione culturale (e politica) della borghesia agonizzante. Pavese non era soltanto un narratore di favole, ma anche un inquieto cercatore di una visione del mondo, e a me è sembrato che ne stesse per scegliere una che equivaleva già a un commiato e a una morte. [...] La morte di Pavese non è un fatto privato, e non è certo un "pettegolezza" questo mio insistere sul caso Pavese come un fatto pubblico. Ed io penso che mancheremmo Cesare Pavese: la mitopoiesi, l'infanzia, e il primitivo della necessaria pietà non solo verso lui morto, ma anche verso noi vivi, se applicassimo qui un tacere che equivarrebbe a un colpevole lasciar correre. La materia della collana è estremamente pericolosa, perché in essa si riflette, con particolare evidenza, la crisi della cultura borghese, le sue contraddizioni e le sue ultime alcinesche seduzioni⁴³.

In questa lettera, De Martino, oltre a manifestare la sua preoccupazione per il destino della "Collana Viola", critica aspramente il percorso editoriale tracciato da Pavese per la collana stessa. Egli suggerisce che Pavese abbia scelto di seguire una direzione editoriale, caratterizzata da un certo irrazionalismo e dall'adorazione di tematiche legate al mito e al sacro. De Martino non condivide questo approccio, ritenendo che sia scientificamente errato e politicamente sospetto, e sembra insinuare che Pavese abbia ceduto alle «seduzioni alcinesche» della controversa metapsichica: Pavese interpreterebbe lo studio sul mito e sulle origini come un infinito contenitore di poesia, che deve essere reso conoscibile al pubblico dei lettori, mentre de Martino tende a un'impostazione più scientifica, funzionale a un percorso di formazione per la società⁴⁴.

[delleinaudi-il-lato-oscuro-della-collana-viola-e-la-collaborazione-rancorosa-con-de-martino/](#). (Consultato il 13 ottobre 2023).

⁴³ Cesare Pavese ed Ernesto de Martino, *La collana viola*, *Lettere 1945-1950* cit., p. 219.

⁴⁴ Silvia Cavalli, *La nostalgia dell'identico. De Martino lettore di Pavese*, cit., pp. 58-59.

La ragione del silenzio di de Martino sui *Dialoghi con Leucò* potrebbe risiedere proprio nella sua differente concezione del mito, e nel sospetto di una pericolosa fruizione irrazionalista e decadente dello studio etno-mitografico. A questo proposito consideriamo anche il saggio *Cesare Pavese, il mito e la scelta del mito* dello storico, critico letterario, germanista e archeologo Furio Jesi, confluito nella raccolta *Letteratura e mito*. Qui Jesi fa sua e approfondisce la riflessione demartiniana: Pavese ha confuso e sovrapposto la sua vita personale al mito, a discapito del legame più fecondo tra esso e l'opera letteraria.

Questa identificazione è problematica perché il mito non ha più validità collettiva nell'epoca in cui vive Pavese, il che significa che l'autore non può ottenere una rivelazione o una comprensione condivisa attraverso questa identificazione. Invece di utilizzare il mito come uno strumento creativo e letterario, Pavese ha cercato di viverlo direttamente, e così ha commesso un errore non privo di conseguenze proprio sul piano artistico⁴⁵:

ciò che ha limitato le facoltà artistiche di Pavese è stato proprio questo rifiuto sostanziale della mistificazione, questo perenne andar a finire apertamente contro il muro della morte, che ormai rende inaccessibili i miti se non per la sua vita. Attribuire ai miti una vitalità che in realtà essi non possono più avere nell'ambito della vita terrestre è stato l'espedito che ha permesso a Thomas Mann di intrattenere nascosti commerci con la morte quindi di fare faustianamente dell'arte [...]. Vivere il mito è il contrario di "portarlo a chiarezza": è, piuttosto, identificarsi con esso⁴⁶.

Secondo Jesi la mistificazione in un'opera d'arte consiste nell'attribuire ai miti una vita o un significato che non possiedono più, né per la società né per l'artista stesso. Thomas Mann è citato come esempio di uno scrittore che avrebbe compiuto questa mistificazione nei suoi romanzi, prendendo un mito e dandogli nuova vita attraverso la sua opera. Mann avrebbe reso il mito accessibile e significativo in un

⁴⁵ Maririta Guerbo, «Un'umanità alle soglie della coscienza». *La duplice natura del mito pavesiano, contro e con Ernesto de Martino*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13, 2020, pp. 4-5.

⁴⁶ Furio Jesi, *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002, p. 131.

contesto moderno, sebbene il mito originario fosse stato rimosso dalla vita quotidiana. Al contrario della mistificazione, "vivere il mito" implicherebbe identificarsi così profondamente con esso da farne parte integrante della propria vita: scelta fatale, perché il mito non consente alcuna rivelazione.

Nei suoi appunti personali, Ernesto de Martino si immerge nella riflessione sulla morte di Pavese, esaminando il ruolo dello scrittore e la natura del fatto letterario. Il rimprovero di de Martino va al fatto che Pavese ha considerato la scrittura dei suoi romanzi come una sorta di diario privato, in una chiave eccessivamente intimistica, sottovalutando la portata culturale e storica della sua opera. Questa critica pone l'accento su un problema teorico centrale concernente la fruizione del mito, che secondo de Martino perde in questo modo la sua più autentica dimensione collettiva. Riprendere il mito in un'ottica esclusivamente autobiografica, come ha fatto Pavese, ha come risultato la disgregazione dell'arte, che per essere ha bisogno sì di un soggetto, ma anche di un pubblico. Aderendo all'idea di un mito privato, Pavese ha imboccato il percorso della solitudine, che può portare solo alla follia o alla morte. Eppure, nel *Mestiere di vivere*, Pavese aveva osservato proprio che la solitudine non è attuabile, poiché siamo sempre in compagnia di noi stessi, e l'alterità che ci accompagna coincide con una forma di solitudine complessa, costellata dai diversi strati che compongono la nostra esperienza individuale. È in tal senso che Pavese attribuisce una valenza mitica all'esperienza autobiografica: questi strati, che costituiscono la nostra identità, sono delimitati da esperienze significative, dalle tappe di transizione dall'infanzia all'adolescenza, all'età adulta e alla maturità.

Eppure, nei *Dialoghi*, come vedremo, Pavese decide di abbandonare l'approccio autobiografico al mito, e adotta una prospettiva dialogica di matrice luciana e leopardiana: peccato dunque che, forse a causa di un pregiudizio, e/o forse per ostilità personale, de Martino abbia taciuto su quest'opera che appare convergente con la sua visione. A prescindere da questo, osserviamo che nei *Dialoghi* di Pavese

e nell'opera di de Martino si può individuare un tema comune e assai rilevante: l'esplorazione delle radici dell'umanità e le fasi del suo sviluppo⁴⁷.

⁴⁷ Maririta Guerbo, «Un'umanità alle soglie della coscienza». *La duplice natura del mito pavesiano, contro e con Ernesto de Martino*, cit., pp. 6-25.

STORIA TESTUALE E STRUTTURA DEI *DIALOGHI CON LEUCÒ*

2.1 Genesi dell'opera

I *Dialoghi con Leucò* sono pubblicati il 18 ottobre del 1947 per la collana “Saggi” (n. 56) di Einaudi. Si tratta di una raccolta di 27 dialoghi, la cui stesura impegna Pavese dal 13 dicembre del 1945, data d'inizio del più antico tra i dialoghi, *Le streghe*, fino al 31 marzo 1947, data dell'ultimo componimento della raccolta, *Gli uomini*.

La maggior parte dei testi confluiti nel volume è scritta durante il soggiorno di Pavese a Roma, tra l'agosto 1945 e il maggio 1946.

I dialoghi composti durante il suo primo soggiorno a Roma sono: *Le streghe* (13-15 dicembre 1945), *La belva* (18-20 dicembre 1945), *La madre* (26-28 dicembre 1945), *La rupe* (5-8 gennaio 1946), *Schiuma d'onda* (12-19 gennaio 1946), *I due* (18-20 gennaio 1946), *Gli argonauti* (24-25 gennaio 1946), *Le muse* (30 gennaio - 1 febbraio 1946), *La chimera* (12-16 febbraio 1946), *In famiglia* (21-24 febbraio 1946), *Il fiore* (28 febbraio - 2 marzo 1946), *La nube* (21-27 marzo 1946), *L'inconsolabile* (30 marzo - 3 aprile 1946), *La strada* (7-12 aprile 1946), *Il mistero* (6-7 maggio 1946).

La stesura del *Diluvio* si colloca tra la fine del periodo romano (26 maggio 1946) e il trasferimento a Torino (6 giugno 1946), dove Pavese scrive anche *Il lago* (28-30 giugno 1946), *I ciechi* (5-8 luglio 1946), *La vigna* (26-31 luglio 1946). Nella successiva, breve permanenza a Milano, vengono composti: *Il toro* (11-18 agosto 1946), *L'isola* (8-11 settembre) e *I fuochi* (18-21 settembre 1946). Gli ultimi

dialoghi sono scritti a Torino, l'anno successivo: *L'ospite* (22-23 febbraio 1947), *Le cavalle* (25-26 febbraio 1947), *Gli dèi* (9-11 marzo 1947), *L'uomo lupo* (15-16 marzo 1947), *Gli uomini* (29-31 marzo 1947)¹.

Prima di presentare l'opera alla Einaudi, Pavese propone il suo lavoro alla rivista letteraria e artistica «Terraferma», diretta da Neri Pozza. In una lettera, datata 5 gennaio 1946, Pavese esprime la sua gratitudine ad Aldo Camerino (1901-1966), celebre critico letterario, traduttore e scrittore italiano, per il parere positivo sul dialogo *Le streghe*. Questa valutazione incoraggiante lo spinge a proporre a Pozza la pubblicazione dell'intera raccolta, come si evince in una lettera a lui indirizzata²:

La ringrazio della sollecitudine con cui si disponeva a precorrere la mia attesa, ma insisto sulle due cifre: 1500 per il Mito e, facciamo, 2500 per *Le streghe*. Naturalmente non posso dire «Costa di più a me», ma le dirò che quello che costa a Roma è il pane, la minestra, la vita insomma. E questi pezzetti dialogati che scrivo condensano, per me, un'esperienza e una privazione che durano da anni. Tenga presente che non si tratta di un accidentale collaborazione, ma che io voglio esser fedele a «Terraferma» e, se tutti voi siete d'accordo, pubblicare via via i successivi dialoghetti che ho già scritto e che scriverò. Ritengo che siano una cosa importante, che gioverà al significato della rivista – così come la bontà e la continuità del foglio gioverà a essi. Attendo dunque l'assegno di 4000 L., e invierò presto ad Aldo Camerino un altro dialogo, per l'approvazione. A 2500³.

La lettera non è datata, ma sicuramente è di poco successiva a quella indirizzata a Camerino, mentre Pavese sta ancora componendo i dialoghi. È chiara in ogni caso l'intenzione di pubblicare a puntate i dialoghi su «Terraferma»⁴. Il progetto potrebbe essere stato influenzato dalla capacità della rivista di rispecchiare l'energia culturale e intellettuale di quel periodo: la rivista fungeva da piattaforma per una generazione di critici, intellettuali e letterati interessati a una vasta gamma di materie e discipline, dall'arte all'architettura, dalla letteratura alla musica.

¹ Cesare Pavese, *Note al testo*, in *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 2023, pp. 183-187.

² Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, in *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017, p. 16.

³ *Lettere (1945-1950)*, a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino 1966, vol. II, p. 49.

⁴ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., p. 16.

«Terraferma» pubblicava inoltre brevi racconti e poesie di autori di più o meno alto rilievo, tra cui Diego Valeri, Umberto Saba, Antonio Barolini e Ugo Fasolo. Pavese vi aveva già pubblicato il saggio *Del mito del simbolo, d'altro*, poi confluito in *Ferie d'agosto*, sul numero del 10 novembre 1945.

In una lettera del 6 febbraio 1946, indirizzata ad Aldo Camerino, Pavese scrive:

Da "Terraferma" ho riavuto *Le Streghe* e il saldo per il *Mito*. Mi dispiace che non siano apparse sul giornale, visto che a lei piacevano tanto. Chi sa che presto non possa farle leggere il tutto⁵.

Secondo Comparini, la mancanza di un consenso unanime da parte della redazione di «Terraferma» per la pubblicazione delle *Streghe* obbliga dunque Pavese a rivedere i suoi piani editoriali. Questo porta a una significativa trasformazione nella struttura complessiva dei *Dialoghi*, che mutano la loro natura: da una raccolta frammentata di racconti mitologici pensati per la pubblicazione su rivista, a un progetto testuale più organico e coeso; in altre parole, un macrotesto.

La decisione di pubblicare i dialoghi su rivista potrebbe essere stata inizialmente motivata dalle esigenze finanziarie di Pavese, come suggerisce la lettera sopracitata, indirizzata a Pozza, in cui l'autore esprime la necessità di aumentare i suoi guadagni a causa del costo elevato della vita a Roma. Ma nella lettera a Enrico Falqui del 12 marzo 1947 emerge per la prima volta l'intenzione, poi realizzata nel volume, di conferire ai dialoghi una maggiore organicità complessiva:

Caro Falqui,

le ho già scritto che comprendo benissimo le vicissitudini di una rivista e non sono affatto indispettito per la mancata pubblicazione di quelle cosette. Le dirò, anzi, che un po' mi rincresceva uscire così ad assaggio, e siccome ormai quei dialoghi fanno un corpo rispettabile e si tengono l'un l'altro in un disegno che ha un senso, preferisco non più sminuzzarli e aspettare che l'Einaudi mi faccia il volume⁶.

⁵ *Lettere (1945-1950)*, cit., p. 57.

⁶ *Ivi*, p. 127.

È degna di interesse anche la scelta della collana, i “Saggi”, che colloca un’opera di carattere narrativo-creativo in un contenitore destinato a opere di tutt’altro genere: per l’appunto, di carattere saggistico.⁷ Questa decisione potrebbe essere interpretata come un tentativo di superare le limitazioni delle categorie letterarie convenzionali. Pavese sembra insomma teso a superare la distinzione rigida tra narrativa e saggistica, per collocare il suo lavoro in una zona ibrida. Questo atteggiamento riflette peraltro la convinzione pavesiana che la letteratura può essere uno strumento flessibile per esplorare anche questioni di carattere filosofico, influenzato in tal senso dalle letture su Nietzsche, i cui testi si collocano notoriamente a cavallo tra filosofia e letteratura. In particolare, nell’opera filosofica *Così parlò Zarathustra*, composta in quattro parti tra il 1883 e il 1885, Nietzsche abbandona la forma argomentativa per servirsi di una struttura narrativa carica di simbolismo. Per l’interposta persona del profeta Zarathustra, Nietzsche esprime la sua oscura concezione filosofica nella forma di discorso o di racconto ricco di allegorismo. Nietzsche suggerisce così che filosofia e letteratura possono confluire, offrendo una visione più ampia e profonda della vita e dell’esistenza umana⁸.

Anche *Al di là del bene e del male*, saggio filosofico del 1886, può essere considerato un esempio dell’ibridazione tra letteratura e filosofia nell’opera di Nietzsche. Sebbene non sia un’opera narrativa nel senso tradizionale del termine, bensì più propriamente aforistica, *Al di là del bene e del male* contiene elementi che possono essere interpretati come narrativi: Nietzsche si serve di esempi, storie ed episodi per illustrare i concetti filosofici e per mettere in evidenza le sue critiche sulle convinzioni morali tradizionali.

I *Dialoghi con Leucò* costituiscono una raccolta di dialoghi in cui Pavese fonde abilmente elementi poetici e riflessioni saggistiche a cavallo tra lirica, mitografia e filosofia, esplorando tematiche universalmente rilevanti. Questa tensione

⁷ Alberto Comparini, Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 18-19.

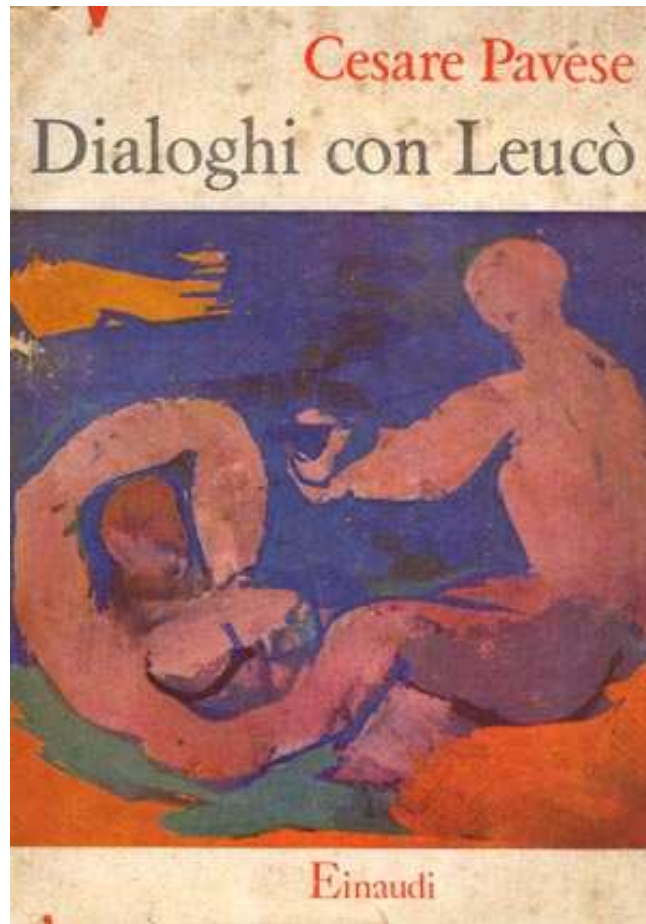
⁸ Gabrielle Pelloni, Claus Zittel, *Poetica in permanenza. Studi su Nietzsche*, Edizioni ETS, Pisa 2017, p. 5.

all'ibridazione dei generi aveva già trovato espressione alcuni anni prima in *Ferie d'Agosto* (1945), dove Pavese integra materiali eterogenei composti tra 1937-1944: racconti brevi, passaggi descrittivi e considerazioni saggistiche.

A margine, soffermiamoci un momento sulla copertina della prima edizione, per cui fu utilizzata un'illustrazione a colori di Franco Francese (1920-1996), pittore, disegnatore e incisore. Nel 1947, Francese avvia la sua carriera di illustratore di romanzi presso l'editore Einaudi, dove realizza una serie di dieci acqueforti per *Il Testamento* e le *Ballate Argotiche* di François Villon. Nello stesso anno, sempre per lo stesso editore, si dedica all'illustrazione di *Delitto e Castigo* di Fëdor Dostoevskij. È probabile che Francese abbia conosciuto Pavese proprio in questo periodo, instaurando con lui un legame intellettuale basato sull'interesse per la mitologia, ancorato saldamente nella realtà e nell'osservazione dei fenomeni collettivi. Inoltre, è interessante notare che il lavoro pittorico di Francese è stato influenzato in parte dall'opera di Pavese, come dimostrano chiaramente i titoli di alcuni tra i suoi dipinti: *Quando il gallo canta*, *Prima che il gallo canti* e il già citato *Ferie d'agosto*.

Sulla copertina della prima edizione dei *Dialoghi* sono raffigurati un uomo e una donna occupati in un colloquio. Le figure, che ricordano quelle di Matisse (si pensi alla *Danza*), hanno forme antropomorfe ma solo rozzamente abbozzate, e appaiono unite tra loro. L'uomo, allungando la mano verso la donna, sembra intenzionato a farle dono di verità occulte. Si tratta di un elemento distintivo della produzione artistica di Francese, che si ispira all'espressionismo. Diversi sono i tratti che creano un senso di inquietudine, come la scelta dei colori cupi, in forte contrasto tra loro, così come l'assenza di qualsiasi elemento connotativo del viso degli individui, rappresentati nell'immagine⁹.

⁹ Visnja Bandalo, *Illustrazione e copertine dei libri pavesiani*, diciottesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana, I Quaderni del CE.PA.M, Catania 2018, p. 191.



2.2 Caratteri generali

Una minuta di frontespizio, datata 27 febbraio 1946, riporta il titolo *Uomini e dèi*, successivamente cancellato e modificato in: *Dialoghi con Leucò*. Qui si legge inoltre una epigrafe latina, anch'essa cancellata: «o fortes peioroque passi | mecum saepe viri... | cras ingens iterabimus aequor» (tradotto: «Oh uomini valorosi che spesso avete sopportato insieme a me cose peggiori... domani affronteremo di nuovo l'immensa distesa»). Si tratta di un passo ripreso dall'*Ode* di Orazio I, 7 (vv. 30-32), nonostante l'omissione del secondo emistichio dell'archilocheo primo («nunc vino pellite cura», tradotto: «ora scacciate con il vino gli affanni»), in cui si

esprime l'idea della necessità di affrontare le difficoltà e le avversità con coraggio e determinazione. Nonostante le allusioni a Orazio riflettano in parte una continuità di pensiero con il tema della natura selvaggia e rustica che permea i *Dialoghi*, l'autore deciderà di rinunciarvi. Secondo Comparini, questa scelta si deve al carattere puramente "apollineo" della lirica oraziana, che la rendeva inadatta agli occhi di Pavese a esprimere la dialettica tra *logos* e *caos* che costituisce il nucleo centrale dei dialoghi.

Per quanto riguarda la scelta del titolo, è evidente che la prima opzione, *Uomini e dèi*, rappresenta un richiamo diretto alla doppia componente dei personaggi che dialogano tra loro, appartenenti a queste due categorie coinvolte in una lotta ancestrale¹⁰. Il titolo definitivo implica un passaggio dalla tematizzazione alla rematizzazione, con la messa a fuoco del tributo ai "dialoghi" lucianei. Nel celebre saggio *Soglie*, Gérard Genette attua tra l'altro una distinzione tra titoli tematici e titoli rematici che torna utile anche nel nostro caso. Tra i titoli tematici, che mettono a fuoco il contenuto dell'opera, ci sono: i "titoli letterali", chiari e diretti; quelli che invece, attraverso l'uso di sineddoche e metonimie, si riferiscono a dettagli deliberatamente marginali; i "titoli di valore simbolico" o "metaforici"; infine, i "titoli antifrastici o ironici", che si pongono in antitesi con l'opera stessa, giocando con le aspettative del lettore. Da questo punto di vista, potremmo considerare il primo titolo, *Uomini e Dei*, un titolo tematico letterale, poiché enuncia senza ambiguità i protagonisti dell'opera, umani e divinità, in rapporto gli uni con gli altri.

I titoli rematici si riferiscono non al contenuto ma all'opera stessa, mettendone a fuoco l'aspetto formale. Essi erano assai diffusi nell'antichità, come attestano i vari titoli plurali *Inni*, *Elegie*, *Satire* etc., ma non mancano nella modernità. Il secondo e definitivo titolo *Dialoghi con Leucò* sembra orientato in questa direzione, con implicazioni più complesse, di carattere intertestuale e autobiografico¹¹.

¹⁰ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., p. 28.

¹¹ Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989, pp. 81-85.

Il nome “Leucò” è di origine greca, da λευκός, che evoca l'idea di “bianco”, “chiarezza” e “luce”. Pavese lo sceglie come omaggio a Bianca Garufi, la donna con cui, in quegli anni, intrattiene una relazione sentimentale. Questa connessione emerge chiaramente dalla dedica che Pavese scrive sulla copia dei *Dialoghi* inviata alla donna nel novembre del 1947: «A Bianca-Circe-Leucò». Ma "Leucò" è anche il diminutivo di "Leucotea," la Dea Bianca della mitologia greca, una figura ambigua, caratterizzata da una duplice identità umana e divina. Torneremmo così, in maniera meno diretta ma più ricca, all'idea degli “Uomini e dèi”.

La vicenda di Leucò è brevemente accennata nel dialogo *La vigna*. Leucotea è il nome assunto dalla mortale Ino dopo la sua trasformazione in una divinità marina propizia ai marinai. Ino, amante del re Atamante, lo persuade a compiere un terribile atto: l'uccisione dei due figli, Frisso ed Elle, che aveva avuto dalla prima moglie Nefele, come offerta sacrificale a Zeus per ottenere la pioggia, e per far cessare di conseguenza la carestia. Tuttavia, grazie all'intervento divino, i due figli riescono a sfuggire alla morte. Frisso giunge nella Colchide, mentre Elle precipita in mare, che da lei prende il nome di Ellesponto. In seguito, Ino, per sottrarsi alla follia del marito che aveva scoperto la sua crudeltà, si arrampica su una rupe e si getta in mare con Melicerte, suo figlio. Le Nereidi, provando pietà per la sua sorte, decidono di salvarla e le donano una natura divina. Ino diviene così Leucotea, la Dea bianca soccorritrice dei marinai¹².

La struttura dell'opera è apparentemente semplice: i 27 dialoghi presentano ciascuno due interlocutori diversi, per un totale di cinquanta personaggi. Edipo e Leucò sono gli unici due personaggi ad apparire in più di un dialogo: Edipo viene inserito nei dialoghi *I ciechi* e *La strada*, Leucò ne *Le streghe* e *L'isola*. Nell'ultimo dialogo gli interlocutori restano anonimi¹³.

¹² Alessandra Manieri, *Le donne del mito nei “Dialoghi con Leucò: Pavese e le fonti greche*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», CXVI, 2, 2017, pp. 195-196.

¹³ Daniela Vitagliano, *Le soglie dei “Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*, in *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche*, Atti del VII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Cracovia, Cesati, Firenze 2015, p. 835.

Pavese scrive anche il risvolto di copertina della prima edizione dei *Dialoghi*, di un certo interesse: la collana “Saggi” avrebbe previsto infatti una quarta di copertina priva di testo; e la scelta deliberata, da parte di Pavese, di valersi di questo luogo peritestuale conferisce particolare rilievo alle indicazioni che vi sono contenute¹⁴. Sempre nell'opera *Soglie*, Genette enfatizza infatti il ruolo cruciale degli elementi paratestuali nell'interpretazione e nella fruizione dell'opera da parte del lettore, sostenendo che è proprio attraverso il paratesto che il testo assume la sua forma di libro¹⁵.

Cesare Pavese, che molti si ostinano a considerare un testardo narratore realista, specializzato in campagne e periferie americano-piemontesi, ci scopre in questi *Dialoghi* un nuovo aspetto del suo temperamento. Non c'è scrittore autentico, il quale non abbia i suoi quarti di luna, il suo capriccio, la musa nascosta, che a un tratto lo inducono a farsi eremita. Pavese si è ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva: si è ricordato dei libri che legge ogni giorno, degli unici libri che legge. Ha smesso per un momento di credere che i suoi totem e tabù, i suoi selvaggi, gli spiriti della vegetazione, l'assassinio rituale, la sfera mitica e il culto dei morti, fossero inutili bizzarrie e ha voluto cercare in essi il segreto di qualcosa che tutti ricordano, tutti ammirano un po' straccamente e ci sbadigliano un sorriso. E ne sono nati questi *Dialoghi*.

In questo testo si può notare un esplicito distacco dalla prima produzione pavesiana, “neorealista”, dall'ambientazione piemontese e dall'ispirazione “americana” che l'ha caratterizzata e che la contraddistingue agli occhi della critica e del pubblico. Pavese sottolinea l'imprevedibilità di ogni autentico scrittore, che può spingerlo a ritirarsi in solitudine. L'ispirazione autentica implica una regressione dalla “maturità” realista all'infanzia mitica. Ma Pavese compie un passo ulteriore, e menziona i suoi interessi antropologici, a partire dal binomio freudiano totem e tabù, e scrive di aver superato la tendenza a liquidare i dati antropologici, mito- o e/o etno-grafici come «stranezze inutili», per farne una mitologia privata e viva: un

¹⁴ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., p. 21.

¹⁵ Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, cit., pp. 3-4.

mito puro, poiché ogni giovinezza umana coincide – secondo un noto passaggio vichiano – con la giovinezza dell'intera umanità¹⁶.

All'inizio del testo, Pavese colloca una *Avvertenza* datata 20 febbraio 1946:

Potendo, si sarebbe volentieri fatto a meno di tanta mitologia. Ma siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè qualcosa di non arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene, come a tutti i linguaggi, una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere. Quando ripetiamo un nome proprio, un gesto, un prodigio mitico, esprimiamo in mezza riga, in poche sillabe, un fatto sintetico e comprensivo, un midollo di realtà che vivifica e nutre tutto un organismo di passione, di stato umano, tutto un complesso concettuale. Se poi questo nome, questo gesto ci è familiare fin dall'infanzia, dalla scuola – tanto meglio. L'inquietudine è più vera e tagliente quando sommuove una materia consueta. Qui ci siamo accontentati di servirci di miti ellenici data la perdonabile voga popolare di questi miti, la loro immediata e tradizionale accettabilità. Abbiamo orrore di tutto ciò che è incomposto, eteroclitico, accidentale e cerchiamo – anche materialmente – di limitarci, di darci una cornice, d'insistere su una conclusa presenza. Siamo convinti che una grande rivelazione può uscire soltanto dalla testarda insistenza su una stessa difficoltà. Non abbiamo nulla in comune coi viaggiatori, gli sperimentatori, gli avventurieri. Sappiamo che il più sicuro – e più rapido – modo di stupirci è di fissare imperterriti sempre lo stesso oggetto. Un bel momento quest'oggetto ci sembrerà – miracoloso – di non averlo visto mai.

Questo testo, percorso da una sottile ironia, si configura come una dichiarazione di intenti. Qui Pavese sottolinea l'importanza centrale del mito greco e del suo modello dialogico nell'ambito della sua nuova poetica. Attraverso l'*Avvertenza*, l'autore offre una visione profonda e attuale del suo lavoro, contestualizzando il mito nel mondo contemporaneo e individuandone la necessità ermeneutica.

Se, peraltro, l'*Avvertenza* è audace e provocatoria, la *Presentazione* sembra possedere una sfumatura difensiva: Pavese tenta di giustificare una nuova poetica, quasi a rispondere implicitamente alle possibili critiche o perplessità del pubblico,

¹⁶ Gaetano Fimiani, *Prometeo e la rupe. Figurazioni mitologiche fra "Operette morali" e "Dialoghi con Leucò"*, «Misure critiche», 2, 2002, pp. 57-58.

riguardo alla scelta di proporre materiali noti e triti, con l'obiettivo di generare lo stupore non dall'oggetto, ma dalla novità del suo trattamento letterario¹⁷.

Infine, ogni dialogo, all'interno delle pagine dei *Dialoghi con Leucò*, è preceduto da indicazioni didascaliche, che procurano al lettore una chiave di accesso per la comprensione del contenuto, e forniscono sinteticamente i riferimenti culturali, storici ed antropologici del testo. Esemplificativa, in tal senso, è l'introduzione di quello che diventerà il primo dialogo della raccolta definitiva, *La nube*:

Che Issione finisse nel Tartaro per la sua audacia, è probabile. Falso invece che generasse i Centauri dalle nuvole. Costoro eran già un popolo al tempo delle nozze di suo figlio. Lapiti e Centauri escono da quel mondo titanico, in cui era consentito alle nature più diverse di mischiarsi, e spesseggiavano quei mostri contro i quali l'Olimpo sarà poi implacabile¹⁸.

Pavese fornisce qui informazioni riguardo alla sorte tragica di Issione, che a causa della sua sfrontatezza nei confronti della divinità (vd. Paragrafo 2.3) fu condannato al Tartaro; e smentisce la leggenda, secondo la quale i centauri sono stati generati dall'atto amoroso tra Nefele, la nube creata da Zeus, e Issione, re tessalico dei Lapiti.

2.3 Genesi della macrostruttura

Il meticoloso processo di revisione e costruzione cui Pavese ha sottoposto i *Dialoghi con Leucò* ha determinato una struttura macrotestuale tanto coerente quanto complessa¹⁹. Sappiamo che, dopo aver completato la stesura dei *Dialoghi*,

¹⁷ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 22-23.

¹⁸ Cesare Pavese, *La nube*, in *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 4. Da ora cito l'opera *Dialoghi con Leucò* con la sigla D seguita dal numero di pagine della citazione.

¹⁹ Sara Vergari, *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità. Tra i dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, cit., p. 51 e 17.

Pavese ha impiegato un lungo periodo nel riordino dei materiali, modificando più volte la disposizione dei brani e adottando, infine, una sequenza che non riflette l'ordine cronologico di composizione. La presenza significativa, nei dialoghi, di ripetizioni e richiami interni tradisce la chiara intenzione di far dialogare i testi trasversalmente, creando una trama intricata di significati ed echi simbolici²⁰.

Nell'archivio "Gozzano-Pavese", presso il Centro Interuniversitario per gli studi di Letteratura italiana in Piemonte "Guido Gozzano-Cesare Pavese" dell'Università di Torino, sono conservati gli abbozzi dell'indice, che Comparini ha studiato per ricostruire l'evoluzione macrotestuale dell'opera. Questi appunti, trascritti in appendice all'edizione einaudiana dei *Dialoghi con Leucò* (2020), sono stati indagati anche da Daniela Vitagliano nel saggio dal titolo genettiano *Le soglie dei "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*. Facendo riferimento agli studi citati, ripercorreremo ora la genesi dei *Dialoghi*, tentando di enuclearne le implicazioni macrostrutturali.

Secondo Comparini, l'arco temporale di composizione è compreso tra il 13-15 dicembre 1945, data di composizione del dialogo più antico *Le Streghe*, e 21-24 febbraio 1946, data di composizione del dialogo più recente tra quelli elencati nel primo indice tematico, ovvero *In famiglia*. Ecco la trascrizione dell'indice, privo di data:

I due	(infanzia salvezza)
La madre	(infanzia tragica)
In famiglia	(fato familiare)
Gli Argonauti	(fato sessuale)
Schiuma d'onda	(sesso tragico)
Le Muse	(uomo divino)
La rupe	(uomo combattente)
La Chimera	(uomo sconfitto)

²⁰ Daniela Vitagliano, *Le soglie dei "Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*, cit., p. 835.

La belva	(uomo schiacciato)
Le streghe	(uomo intangibile)

Il titolo *Le Muse* viene aggiunto a matita sul margine destro del foglio, mentre *Le streghe* è spostato dalla sesta posizione, dopo *Schiuma d'onda*, all'ultima. Osserviamo che l'elenco è diviso in due gruppi proprio a questa altezza da una linea a matita: da una parte da *I due*, *La madre*, *In famiglia*, *Gli Argonauti*, *Schiuma d'onda*; dall'altra *Le Muse*, *>Le streghe<*, *La rupe*, *La chimera*, *La belva*, *<Le streghe>*²¹.

Un abbozzo, presumibilmente successivo dello stesso indice, datato 22 febbraio 1946, reca uno schema che coincide con il precedente sino a *Schiuma d'onda*, per poi introdurre tre nuovi testi che trascriviamo in corsivo:

I due	(infanzia salvezza)
La madre	(infanzia tragica)
In famiglia	(fato familiare)
Gli Argonauti	(fato sessuale)
Schiuma d'onda	(sesso tragico)
La belva	(sonno divino-sessuale)
<i>L'inconsolabile</i>	(liberazione dal sesso)
Le Muse	(uomo divino)
<i>Il fiore</i>	(schiacciamento)
La rupe	(combattimento)
La Chimera	(sconfitta)
<i>La nube</i>	(audacia e sconfitta)
Le streghe	(intangibilità)

Un dettaglio interessante è rappresentato dal punto fermo posto accanto a *Schiuma D'Onda*, che sembrerebbe suggerire l'intento di ricalcare l'ordine del primo abbozzo fino a questo dialogo, per poi apportare modifiche nella sezione

²¹ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 36-37.

successiva, dove i titoli aggiunti rispetto all'indice precedente sono seguiti da una croce. Sempre Comparini nota pure che Pavese inizialmente cancella il titolo *La belva*, posto in penultima sede, per poi riscriverlo dopo *Schiuma d'onda*: Pavese potrebbe avere commesso questa svista poiché aveva ancora in mente il primo schema.²².

Vitagliano nota come, in questi primi indici, i vari dialoghi siano suddivisi per opposizioni di binomi (infanzia salvezza / infanzia tragica; fato familiare / fato sessuale); e per contrasto tra l'umanità in quanto tale, nelle sue fasi e determinazioni (l'infanzia, il destino, la famiglia e il sesso); e l'umanità che nella sua superbia aspira a farsi divina. Inoltre, aggiunge:

Questi due primi schemi non sono di trascurabile importanza, poiché segnalano un cambiamento di prospettiva dello scrittore riguardo l'opera che stava realizzando. [...] *La nube*, *La Chimera* e *La belva* occuperanno rispettivamente il primo, il secondo e il sesto posto nell'ordine finale dei dialoghi. La dinamica interna, pertanto, cambia in modo considerevole: in queste due prime bozze si procede dall'uomo divino verso l'uomo intangibile passando per una lotta, una sconfitta e uno stato tragico. Nello schema finale l'uomo divino sarà il punto di approdo, mentre il punto di partenza sarà l'audacia, la sconfitta e lo stato tragico che ne derivano. Il combattimento de *La rupe* e la conquistata intangibilità dell'uomo (*Le streghe*) avranno luogo solo dopo: Pavese porrà infatti questi dialoghi nel cuore dell'opera, all'undicesimo e al diciottesimo posto²³.

Comparini, invece, pone l'attenzione sul binomio vita-tragedia, attorno a cui ruotano i diversi dialoghi. Si nota come Pavese in questo indice cerchi una continuità tematica, in cui ogni dialogo espande i significati del precedente, mantenendo però costanti alcuni temi. Ad esempio, il tema dell'infanzia viene affrontato in modo duplice nei primi due dialoghi (*I due* e *La madre*), sia come un periodo di salvezza, sia nel suo aspetto tragico²⁴:

²² Ivi, pp. 37-38.

²³ Daniela Vitagliano, *Le soglie dei "Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*, cit., pp. 835-846 (837).

²⁴ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., p. 38.

ACHILLE: Per questo, la notte si beve. Hai mai pensato che un bambino non beve, perché per lui non esiste la morte? Tu, Patroclo, hai bevuto da ragazzo?

PATROCLO: Non ho mai fatto nulla che non fosse con te e come te.

ACHILLE: Voglio dire, quando stavamo sempre insieme e giocavamo e cacciavamo, e la giornata era breve ma gli anni non passavano mai, tu sapevi cos'era la morte, la tua morte? Perché da ragazzi si uccide, ma non si sa cos'è la morte. Poi viene il giorno che d'un tratto si capisce, si è dentro la morte, e da allora si è uomini fatti. Si combatte e si gioca, si beve, si passa la notte impazienti. Ma hai mai veduto un ragazzo ubriaco? (*I due*, D 55)

MELEAGRO: Una madre... nessuno conosce la mia. Nessuno sa cosa significhi saper la propria vita in mano a lei e sentirsi bruciare, e quegli occhi che fissano il fuoco. Perché, il giorno che nacqui, strappo il tizzone dalla fiamma e non lascio che incenerissi? E dovevo crescere, diventare quel Meleandro, piangere, giocare, andare a caccia, veder l'inverno, veder le stagioni, essere uomo – ma saper l'altra cosa, portare nel cuore quel peso, spiarle in viso la mia sorte quotidiana. Qui è la pena. Non è nulla un nemico. [...]

ERMETE: [...] Sempre la vostra vita è nel tizzone, e la madre vi ha strappati dal fuoco, e voi vivete mezzi riarsi. E la passione che vi finisce è ancora quella della madre. Che altro siete se non carne e sangue suoi? (*La madre*, D 50)

Anche il tema della sessualità è esplorato in vari dialoghi con molteplici sfumature. Inizialmente esso si presenta nel dialogo *Schiuma d'onda* in una luce negativa e tragica²⁵:

SAFFO: E che cosa vuol dire? Si può accettare che una forza ti rapisca e tu diventi desiderio, desiderio tremante che si dibatte intorno a un corpo, di compagno o compagna, come la schiuma tra gli scogli? E questo corpo ti respinge e t'infrange, e tu ricadi, e vorresti abbracciare lo scoglio, accettarlo. Altre volte sei scoglio tu stessa, e la schiuma – il tumulto – si dibatte ai tuoi piedi. Nessuno ha mai pace. Si può accettare tutto questo? [...]

BRITOMARTI: Un tempo, nella mia isola, vedevo arrivare e partire i mortali. C'erano donne come te, donne d'amore, Saffo. Non mi parvero mai tristi né stanche.

²⁵ Ibidem.

SAFFO: Lo so, Britomarti, lo so. Ma le hai seguite sul loro cammino? Ci fu quella che in terra straniera s'impiccò con le sue mani alla trave di casa. E quella che si svegliò la mattina sopra uno scoglio, abbandonata. E poi le altre, tante altre, da tutte le isole, da tutte le terre, che discesero in mare e chi fu serva, chi straziata, chi uccise i suoi figli, chi stentò giorno e notte, chi non toccò più terra ferma e divenne una cosa, una belva del mare. (*Schiuma d'onda*, D 45-46)

Successivamente, questa tematica viene esaminata in relazione al folle amore di Endimione nel dialogo *La belva*:

ENDIMIONE: [...] Io dormivo una sera sul Latmo – era di notte – mi ero attardato nel vagabondare, e seduto dormivo, contro un tronco. Mi risvegliai sotto la luna [...] e la vidi. La vidi che mi guardava [...] Io non lo seppi allora, non lo sapevo l'indomani, ma ero già cosa sua, preso nel cerchio dei suoi occhi, dello spazio che occupava, della radura, del monte. [...]

STRANIERO: E che ti ha detto?

ENDIMIONE: Nulla dice. Mi guarda. Mi lascia solo, sotto l'alba. E la cerco tra i faggi. La luce del giorno mi ferisce gli occhi. «Tu non dovrai svegliarti mai», mi ha detto. [...]

STRANIERO: [...] La vedrai questa notte. [...]

ENDIMIONE: O dio viandante, ti ringrazio.

STRANIERO: Addio. Ma non dovrai svegliarti più, ricorda. (*La belva*, D 37-39)

Infine, la forza della poesia di Orfeo, nel dialogo *L'inconsolabile*, riesce ad aiutare l'uomo a liberarsi dal desiderio:

ORFEO: [...] un uomo non sa che farsi della morte. L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho capito tra i monti mentre cantavo il mio canto. Ho visto le ombre irrigidirsi e guardar vuoto, i lamenti cessare, Persefone nascondersi il volto, lo stesso tenebroso-impassibile, Ade, protendersi come un mortale e ascoltare. Ho capito che i morti non sono più nulla. (*L'inconsolabile*, D 74)

Nel dialogo successivo, *Le Muse*, Esiodo riprende il tema della facoltà poetica e lo amplia a livello universale. Mnemòsine, la Musa che attribuisce i nomi alle cose, lo guida a riconoscere la sua felicità, mostrandogli che la vita contiene momenti

che svelano il vero significato dell'esistenza. Esiodo è anche un poeta e, attraverso il colloquio con la Musa, ha il privilegio di ricordare e ripetere i nomi delle cose che conosce, che portano ordine al caos primordiale:

ESIODO: Tu parli, Mnemòsine, e non posso resisterti. Bastasse almeno venerarti.

MNEMÒSINE: C'è un altro modo, mio caro.

ESIODO: E quale?

MNEMÒSINE: Prova a dire ai mortali queste cose che sai. (*Le Muse*, D 169)

Personaggi come Iacinto, Prometeo e Bellerofonte, tuttavia, che non possiedono la stessa capacità poetica di Esiodo, diventano vittime delle azioni degli dèi e dell'ineluttabilità del tempo²⁶. Eros e Tàntos sono i due protagonisti del dialogo *Il fiore*, in cui si occupano della tragica vicenda del giovane Giacinto, vittima di Apollo:

EROS: [...] un capriccio. Il Radioso ha voluto giocare. È disceso tra gli uomini e ha visto Iacinto. Per sei giorni è vissuto in Amicle, sei giorni che a Iacinto cambiarono il cuore e rinnovarono la terra. Poi quando al signore venne voglia di andarsene, Iacinto lo guardava smarrito. Allora il disco gli piombò tra gli occhi... (*Il fiore*, D 30)

Nel dialogo *La Chimera*, Serpedonte e Ippòloco intrattengono una conversazione sulla situazione del padre di Ippòloco, Bellerofonte. Questo eroe, celebre per aver sconfitto la Chimera su richiesta degli dèi, si trova ora abbandonato da loro in quanto l'età avanzata lo ha raggiunto:

SERPEDONTE: «Bellerofonte» [...] fu giusto e pietoso fin che il sangue gli corse nei muscoli. E adesso che è vecchio e che è solo, proprio adesso gli dèi l'abbandonano». (*La Chimera*, D 9)

²⁶ Ibidem.

Nel dialogo *La rupe*, attraverso il personaggio di Prometeo Pavese dà voce al titano che, credendosi potente, tradì gli dèi donando agli uomini il fuoco. Come punizione, Prometeo fu legato a una rupe, subendo l'incessante supplizio di un'aquila che gli divorava il fegato:

PROMETEO: Tutti avete una rupe, voi uomini. Per questo vi amavo. Ma gli dèi sono quelli che non sanno la rupe. Non sanno ridere né piangere. Sorridono davanti al destino.

ERACLE: Sono loro che ti hanno inchiodato.

PROMETEO: Oh Eracle, il vittorioso è sempre un dio. (*La rupe*, D 68)

Alla fine, Issione (*La nube*) e Odisseo (*Le streghe*) riescono a trascendere la dimensione precaria dell'esistenza grazie al potere della ragione e della memoria:

CIRCE: Ah Leucò, non volle nemmeno diventare un dio, e sai quanto Calipso lo pregasse, quella sciocca. Odisseo era così, né maiale né dio, un uomo solo, estremamente intelligente, e bravo davanti al destino. (*Le streghe*, D 112)

La storia degli eroi pavesiani è guidata dall'inesorabile agire degli dèi, ma anche dalla comprensione umana della propria finitezza, con tutte le sfumature di sconfitta e mortalità. Questo aspetto provoca una sorta di gelosia da parte degli dèi immortali, che influenzano il destino degli uomini²⁷.

Dino Baldi, nel libro *È pericoloso essere felici. L'invidia degli dèi in Grecia*²⁸, tratta il tema dell'invidia degli dèi (φθόνος θεών), interpretandolo come una forma di compensazione per la loro infelicità. Analizzando vari episodi della mitologia classica, l'autore mostra come, salvo alcune eccezioni, siano spesso le divinità a sfidare gli esseri umani, e non viceversa. Questo accade poiché le divinità, essendo intrinsecamente infelici, cercano di influire sulla felicità altrui. Tuttavia, dato che

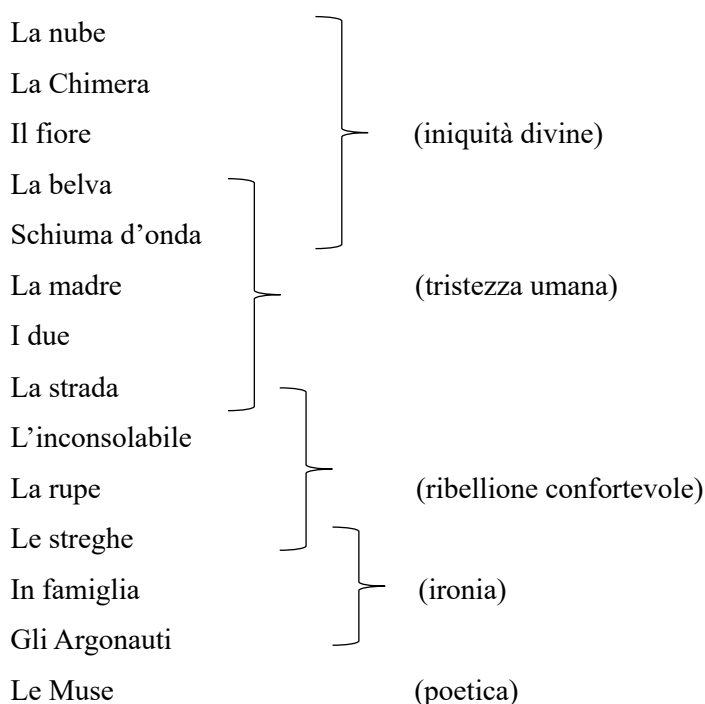
²⁷ Ibidem.

²⁸ Dino Baldi, *È pericoloso essere felici, L'invidia degli dèi in Grecia*, Quodlibet, Macerata, 2023.

non possono arrecarsi danno reciprocamente, si rivolgono agli uomini, considerati bersagli più vulnerabili.²⁹ È il caso, ad esempio, di Edipo:

EDIPO: Vecchio Tiresia, devo credere a quel che si dice qui in Tebe, che ti hanno accecato gli dèi per la loro invidia? (*I ciechi*, D 17)

Un altro indice, datato 5 aprile 1946, presenta un'aggiunta rispetto al precedente, rappresentata dal dialogo *La strada*:



In questo nuovo indice, i dialoghi sono disposti in macrocategorie tematiche, secondo una disposizione più simile a quella ultima. I nuclei tematici presentano dei punti di intersezione: *La Belva* e *Schiuma d'onda* appartengono sia alla categoria tematica “iniquità divina”, sia a “tristezza umana”; *La strada* a “tristezza umana” e a “ribellione confortevole”; *Le streghe* a “ribellione confortevole” e a

²⁹ Luigi Grazioli, *L'invidia degli dèi: è pericoloso essere felici*, «Doppiozero», 6 novembre 2023, <https://www.quodlibet.it/recensione/6202>, (consultato il 18 novembre 2023), recensione a Dino Baldi, *È pericoloso essere felici, L'invidia degli dèi in Grecia*, ivi.

“ironia”. Questo determina una sorta di concatenazione, che delinea una transizione progressiva dallo stato tragico iniziale a una graduale rivelazione della forza poetica dell'essere umano³⁰.

Nel saggio *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, Maria Corti esplora la natura delle raccolte letterarie, sia di prosa che di poesia, delineando due possibili approcci: una raccolta può essere semplicemente un insieme di testi, che coesistono senza una connessione profonda; oppure può configurarsi come un macrotesto, in cui il complesso dei testi singoli determina un grado di strutturazione ulteriore. Perché il secondo punto si realizzi, è necessario che almeno una di queste due condizioni sia soddisfatta: la raccolta deve presentare un'unità resa da una combinazione di elementi tematici e/o formali presenti in tutti i testi; oppure deve seguire un discorso progressivo, in modo che ogni testo non possa essere spostato senza compromettere il senso complessivo della raccolta³¹. Nel caso dei *Dialoghi con Leucò* di Pavese, si determinano entrambe le condizioni. Diversi elementi tematici collegano i vari brani, creando un filo conduttore all'interno dell'opera. Inoltre, la disposizione dei testi è studiata accuratamente per tracciare un percorso narrativo che inizia dall'infanzia, passa attraverso i temi legati ai sentimenti umani e alla lotta contro gli dèi, per poi giungere al *logos*, manifestazione della realtà più astratta.

Tornando all'indice tematico, l'iniquità divina mette in evidenza una frattura tra il mondo divino e il mondo terreno, una separazione che ha portato a una serie di eventi drammatici che colpiscono direttamente gli esseri umani. Issione, protagonista della *Nube*, a causa del suo reato passionale a danno di Zeus, viene da lui punito e relegato nel Tartaro, costretto a ruotare per l'eternità in mezzo alle fiamme. Bellerofonte (*La Chimera*), un tempo eroe celebrato, è ora ridotto all'ombra di sé stesso a causa dell'eccessiva arroganza (ὑβρις) e dalla malinconia

³⁰ Daniela Vitagliano, *Le soglie dei "Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*, cit., p. 836.

³¹ Maria Corti, *Viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, pp. 185-186.

(μελαγχολία). Questa trasformazione, che lo ha fatto diventare quasi un ricordo sbiadito di colui che sconfisse la Chimera, riflette l'atrocità dell'esistenza umana. L'ingiustizia non risparmia neanche gli uomini innocenti: la morte di Iacinto, causata da un capriccio di Apollo, ne è un esempio (*Il fiore*).

È interessante anche la contrapposizione tra «ribellione confortevole» e «tristezza umana»: il primo tema esplora la sconfitta dell'uomo, intrappolato nella sua disperazione e nell'incapacità di agire; ma l'aggettivo «confortevole» accostato a «ribellione» aggiunge un motivo di ambiguità, caratterizzando la rivolta come «consolatoria»³².

Endimione (*La belva*) e Saffo (*Schiuma d'onda*) si collocano nella zona che comprende sia il tema dell'iniquità divina, sia quello della tristezza umana. Il filo conduttore che lega questi due dialoghi è il binomio amore-morte: Endimione condannato a non svegliarsi più dai suoi sogni, su richiesta della donna irrazionalmente amata; Saffo, spinta metaforicamente alla morte da Afrodite, divinità che funge da voce media per gli affetti umani, portando con sé sia l'amore che la morte.

Il gesto suicida di Saffo, che consiste nel gettarsi da una rupe di Leucade a causa di un amore non corrisposto per il giovane Faone, è caratterizzato da una profonda tristezza malinconica,³³ e la malinconia è presente anche nei due dialoghi successivi, *La madre* e *I due*, incentrati sulla figura materna e sulla sua funzione nella storia. La μελαγχολία, letteralmente l'«umore nero» della fisiologia ippocratica, è centrale nel mondo degli dèi e degli uomini raffigurato da Pavese. Questa tristezza collega in maniera profonda i vari personaggi e le loro vicende, creando una isotopia tematica che percorre tutta l'opera³⁴.

³² Daniela Vitagliano, *Le soglie dei "Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*, cit., p. 836.

³³ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., 39.

³⁴ Nel suo libro, *Il libro di poesia: tipologie e analisi macrotestuali*, Enrico Testa esamina la natura delle isotopie, considerandole fondamentali per la determinazione della struttura macrotestuale. Le isotopie possono essere «semantiche», se definiscono la continuità dei temi; «spazio-temporali» se forniscono indicazioni topologiche e verbali; di «persona» se determinate dagli attori, e dalle rispettive funzioni e

Nei *Dialoghi* la dimensione macrotestuale è definita sia da isotopie semantiche, come nel caso analizzato della malinconia; sia da isotopie “di contesto”, con l’inserimento di figure legate alla classicità, in cui le loro relazioni e riflessioni sono parte integrante della trama e della struttura stessa dei testi. Inoltre, alcuni dialoghi sono determinati anche dall’isotopia di “persona”, come nel caso dei *I ciechi* e *La strada*, in cui appare Edipo e *Le streghe* e *L’isola*, in cui uno dei personaggi protagonisti è Leucò.

Manca l’isotopia “spazio-temporale”, essendo la narrazione di ogni dialogo inserita in una dimensione mitologica e atemporale, in cui lo spazio non viene definito.

Nell’ultimo dialogo dell’isotopia “tristezza umana”, *La strada*, connesso anche alla “ribellione confortevole”, Comparini spiega il meccanismo attraverso il quale Edipo riesce a superare la malinconia. Edipo rifiuta il destino impostogli dagli dèi, difendendo la propria innocenza sulla base della mancanza di intenzionalità che ha caratterizzato la tragedia di Tebe. Questo processo comporta una trasformazione del dolore in accettazione e, successivamente, dell'accettazione in rassicurazione.

Al contrario, Orfeo (*L’inconsolabile*) e Prometeo (*La rupe*) rivendicano l’autonomia e dunque l’intenzionalità, rifiutando l’idea di essere salvati dall’intervento della divinità, poiché ciò limiterebbe la loro indipendenza³⁵.

Come sottolinea Vitagliano, un’ambiguità si presenta anche nell’ultima coppia di termini: «ironia» e «poetica». Non è del tutto chiaro se l’«ironia» si riferisca a un’ironia conquistata dall’uomo nei confronti delle sue tragedie o se rappresenti un procedimento stilistico dell’autore. Nel secondo caso, «poetica» potrebbe alludere all’effettivo carattere lirico del testo³⁶. Comparini osserva come l’ironia in questo contesto emerga chiaramente attraverso le parole che Leucò rivolge a Circe, la dea di Eea (*Le streghe*). La parola greca "εἰρωνεία" rappresenta uno strumento retorico

relazioni. (Enrico Testa, *Il libro di poesia: tipologie e analisi macrotestuali*, Il melangolo, Genova 1983, p. 23.)

³⁵ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., p. 40.

³⁶ Daniela Vitagliano, *Le soglie dei “Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell’opera e la coscienza autoriale*, cit., pp. 836-837.

utilizzato dai personaggi per affrontare e sminuire la drammaticità della situazione. Leucò, con il suo atteggiamento ironico, sembra cercare di consolare e allo stesso tempo deridere la dea, creando un momento di sottolineatura ironica. Questo modo di affrontare il dramma del contesto narrativo rivela la capacità dei personaggi di utilizzare l'ironia come uno strumento per affrontare situazioni difficili e ridurre la tensione emotiva. Anche Castore (*In famiglia*) e Iasone (*Gli argonauti*) si servono dell'ironia per argomentare il loro attacco nei confronti, rispettivamente, della stirpe degli Atridi e di Medea. L'ironia agisce dunque come meccanismo di difesa contro la drammaticità della realtà, fornendo un modo alternativo di interpretare e affrontare gli eventi. Questa dinamica evidenzia come la retorica e l'uso delle parole siano centrali nell'interazione tra i personaggi e nel modo in cui essi si confrontano con la complessità della vita.

Secondo Comparini il dialogo *Le Muse*, collocato alla fine dell'indice, segna l'apice della «progressione di senso» in questa fase genetica del macrotesto. Qui, infatti, l'aedo assume il ruolo di portatore di una conoscenza universale: Esiodo e Saffo, entrambi poeti, sono gli unici personaggi storici dei *Dialoghi*. Esiodo sfida il potere degli dèi attraverso la sua abilità poetica. Sebbene l'uomo sia intrinsecamente mortale e soggetto al fluire inesorabile del tempo, la poesia gli offre la possibilità di superare questa sua condizione di limitatezza. Mentre, dunque, gli dèi devono mutare la loro natura e farsi umani per comprendere appieno l'esistenza, attraverso l'arte poetica l'uomo ha la capacità di aspirare a una dimensione di superiore trascendenza pagana³⁷.

In una carta manoscritta non datata, che Comparini colloca prima del giugno 1946 per la presenza del dialogo *Il diluvio*, Pavese abbozza una tabella in cui cataloga con scrupolo in quali dialoghi compaiono rispettivamente i personaggi legati alla dimensione del divino (D) e quelli associati alla sfera dell'umanità (U). Questa

³⁷ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 40-41.

tabella sembra funzionale a esaminare la presenza e l'interazione di queste due sfere nei dialoghi, e contribuisce così a delineare il complesso quadro dell'opera. Successivamente, Pavese stila altre due tabelle, recanti la data del 12 aprile 1946: la prima riguarda «Chi parla», e in essa vengono disposti i titoli dei dialoghi lungo l'asse orizzontale, e in quattro colonne le categorie degli Dei, delle Dee, degli Uomini e delle Donne, annotando per ciascuna casella i nomi di personaggi corrispondenti; la seconda tabella, costruita in maniera analoga, serve ad annotare «di chi si parla»³⁸:

Di chi si parla

	Dèi	Dee	Uomini	Donne
Nube	Dèi (Titani)			
Chimera	Dèi (Chimera)		Bellerofonte	
Fiore	Apollo		Jacinto	
Belva		Artemide		
Schiuma		Afrodite		Elena (Donne)
Madre				Atalanta
Uomini	Zeus			
Due			Bimbi	
Strada	Destino (Sfinge)			
Dèi	Dèi			
Inconsolabile				Euridice
Lago			Ippolito	
I fuochi			Atamante	
Rupe	Dèi (Titani)			

³⁸ Cesare Pavese, *Note al testo*, in *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 180-181.

Streghe			Odisseo	
Vigna	Dioniso		Teseo	
Famiglia		Artemide	Atridi	Elena
Toto				Ariadne
Argonauti				Medea (donne)
Diluvio			Uomini	
Mistero			Icaro	Erigone
Muse		Muse		
Ospite			Licaone	Callisto
Cavalle	Apollo		Asclepio	Caronide

Comparini fornisce indicazioni inerenti ad altri due indici, che riportano varianti rispetto ai titoli dell'indice del 5 aprile 1946. La presenza di aggiunte e inversioni permette di far risalire ipoteticamente gli abbozzi all'8 luglio 1946, poiché entrambe contengono *I ciechi*, datato appunto 5-8 luglio 1946.

Nella prima carta figurano i dialoghi:

La nube

La Chimera

[I ciechi]

Il fiore

La belva

Schiuma d'onda

La madre

I due

L'inconsolabile

La strada

[Il lago]

La rupe

Le streghe

In famiglia

[La vigna]
Gli Argonauti
[Il diluvio]
[Il mistero]
Le Muse

Rispetto all'abbozzo del 5 aprile 1946, Pavese aggiunge a matita i dialoghi: *I ciechi*, *Il lago*, *La vigna*, *Il diluvio*, *Il mistero*. Inoltre, sempre a matita, inverte *L'inconsolabile* e *La strada*.

La seconda carta dattiloscritta annovera:

La nube
La Chimera
I ciechi
Il fiore
La belva
Schiuma d'onda
La madre
I due
L'inconsolabile
La strada
Il lago
La rupe
Le streghe
La vigna
In famiglia
Il diluvio
Il mistero
Gli Argonauti
Le Muse

Comparini ipotizza che questa carta sia successiva, poiché le annotazioni a matita del primo abbozzo vi sono acquisite in forma dattiloscritta. Il numero dei dialoghi

è invariato, mentre a mutare è, in alcuni casi, la collocazione: *La vigna* e *In famiglia* sono invertite, e *Il diluvio* e *Il mistero* vengono collocati prima degli *Argonauti*. Le varianti strutturali non producono mutamenti apprezzabili a livello tematico: nel dialogo *I ciechi* viene rafforzato il tema dell'ingiustizia divina, presente sia nel racconto di Tiresia, reso cieco dagli dèi; sia nella vicenda di Edipo, che subirà la stessa sorte³⁹:

TIRESIA: Tutti preghiamo qualche dio, ma quel che accade non ha nome. Il ragazzo annegato un mattino d'estate, cosa sa degli dèi? Che gli giova pregare? C'è un grosso serpe in ogni giorno della vita, e si appiatta e ci guarda. Ti sei mai chiesto, Edipo, perché gli infelici invecchiandosi accecano?

EDIPO: Prego gli dèi che non mi accada. (*I ciechi*, D 19-20).

L'inversione tra *L'inconsolabile* e *La strada* si verifica in un'area di intersezione tra "Tristezza umana" e "Ribellione confortevole". La modifica si adatta perfettamente all'isotopia preesistente, poiché Orfeo, come Edipo, accetta il proprio destino attraverso la riflessione.

Il lago viene inserito nella sezione "Ribellione confortevole" poiché, nonostante Virbio, protagonista del dialogo, inizialmente sia grato alla dea Diana per avergli ridato la vita, comincia poi a manifestare la sua angoscia perché non prova più sensazioni umane, e la prega affinché gli restituisca la sua vecchia vita, quando si chiamava ancora Ippolito⁴⁰:

VIRBIO: [...] Quando tu mi hai strappato all'Ade e ridato alla luce, non chiedevo che di muovermi, respirare e venerarti. Mi hai posto qui dove terra e cielo risplendono, dove tutto è sapido e vigoroso, tutto è nuovo. Anche la notte qui è giovane e fonda, più che in patria. Qui il tempo non passa. Non si fanno ricordi. E tu sola regni qui.

[...]

³⁹ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., p. 42.

⁴⁰ Ibidem.

VIRBIO: Altri laghi, altri mattini come questi. L'acqua è più azzurra delle prugnole tra il verde. Mi par di essere un'ombra tra le ombre degli alberi. Più mi scaldo e questo sole e mi nutro a questa terra, più mi pare di sciogliermi in stille e brusii, nella voce del lago, nei ringhi del bosco. C'è qualcosa di remoto dietro ai tronchi, nei sassi, nel mio stesso sudore. [...]

DIANA: Dunque, Virbio [...] Vuoi compagnia?

VIRBIO: Tu lo sai ciò che voglio. [...]

DIANA: Pensaci bene, Virbio-Ippolito. Tu sei stato felice.

VIRBIO: Non importa, signora. Troppe volte mi sono specchiato nel lago. Chiedo di vivere, non di essere felice. (*Il lago*, D 105-106)

Pavese fa rientrare *La vigna* nell'area dell'ironia: si tratta però di ironia tragica. In questo dialogo, Leucotea cerca di consolare Ariadne per la fuga del suo amato Teseo:

LEUCOTEA: [...] Vengo a dirti che il tuo caro ragazzo dalle belle parole e dai ricci violetti, se n'è andato per sempre. Ti ha piantata. La vela nera che è scomparsa sarà l'ultimo ricordo che ti lascia. Corri, strilla, dibattiti. È fatta. [...] Per che credi che lui ti abbia lasciata?

ARIADNE: O ninfa, smettila...

LEUCOTEA: Ecco piangi. Così almeno è più facile. Non parlare, non serve. Così se ne vanno sciocchezza e superbia. Così il tuo dolore compare per quello che è. Ma finché il cuore non ti scoppierà, finché non latrerai come una cagna e vorrai spegnerti nel mare come un tizzo, non potrai dire di conoscere il dolore.

(*La vigna*, D 141-142)

Dinanzi all'ingenuità di Ariadne nell'accettare tale abbandono, Leucotea le preannuncia un futuro gioioso prospettato dall'arrivo di un dio potente:

LEUCOTEA: [...] Qualcuno si è mosso.

[...]

ARIADNE: Chi, Leucotea, chi mai?

[...]

LEUCOTEA: [...] È un nuovo dio. È il più giovane di tutti gli dèi. Ti ha veduta e gli piaci. Lo chiamano Dioniso.

(*La vigna*, D 142)

L'ironia sta nel fatto che Ariadne, nella sua ingenuità, non capisce che la strada per la felicità implica un avvicinamento alla morte. Se riuscirà a piangere il suo dolore, affrontando l'abbandono, se si lascerà sopraffare dal sonno, attraverso un percorso che l'avvicinerà alla morte, potrà subire la metamorfosi e ottenere un nuovo controllo sulla realtà:

LEUCOTEA: [...] Hai tremato e sofferto. Hai pensato a morire. Hai saputo che cosa è un risveglio. Ora sei sola e aspetti un dio.

ARIADNE: E lui com'è? Molto crudele?

LEUCOTEA: Tutti gli dèi sono crudeli. [...] Distrugge l'essere caduco che resiste. Per svegliarti più forte, devi cedere al sonno. Nessun dio sa rimpiangere nulla.

(*La vigna*, D 143-144)

L'ultima modifica riguarda il dittico costituito dal *Diluvio* e dal *Mistero*. Comparini nota che questi dialoghi sono gli unici dell'elenco ad apportare una modifica rilevante nella struttura tematica dell'opera, introducendo il tema del futuro dell'uomo. I protagonisti dei due dialoghi si focalizzano principalmente sulla brevità della vita umana e sulla fragilità dell'uomo, nonché sulla morte, considerata come una forma illusoria di felicità⁴¹:

SATIRO: [...] morire è proprio questo – non più sapere che sei morta. Ed è questo il diluvio: morire in tanti che non resti più nessuno a saperlo. Così succede che verranno a cercare noi altri e ci diranno di salvarli e vorranno esser simili a noi, alle piante, alle pietre – alle cose insensibili che sono mero destino. In essi si salveranno. Ritirandosi l'acqua, riemergeranno pietre e tronchi, come prima. E i mortali non chiedono che questo come prima.

AMADRIADE: Strana gente. Loro trattano il destino e l'avvenire, come fosse un passato.

SATIRO: Questo vuol dire, la speranza. Dare un nome di ricordo al destino.

AMADRIADE: E tu credi che davvero si faranno tronchi e pietre?

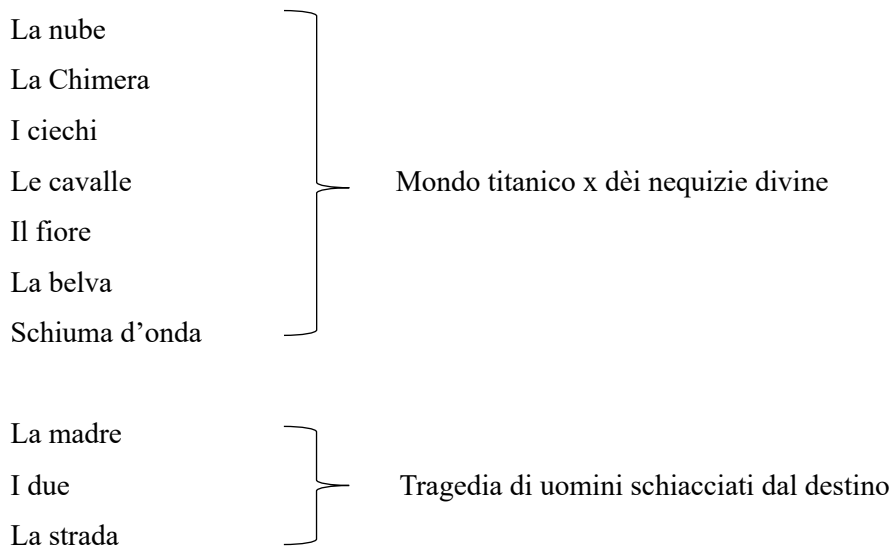
⁴¹ Ivi, p. 43.

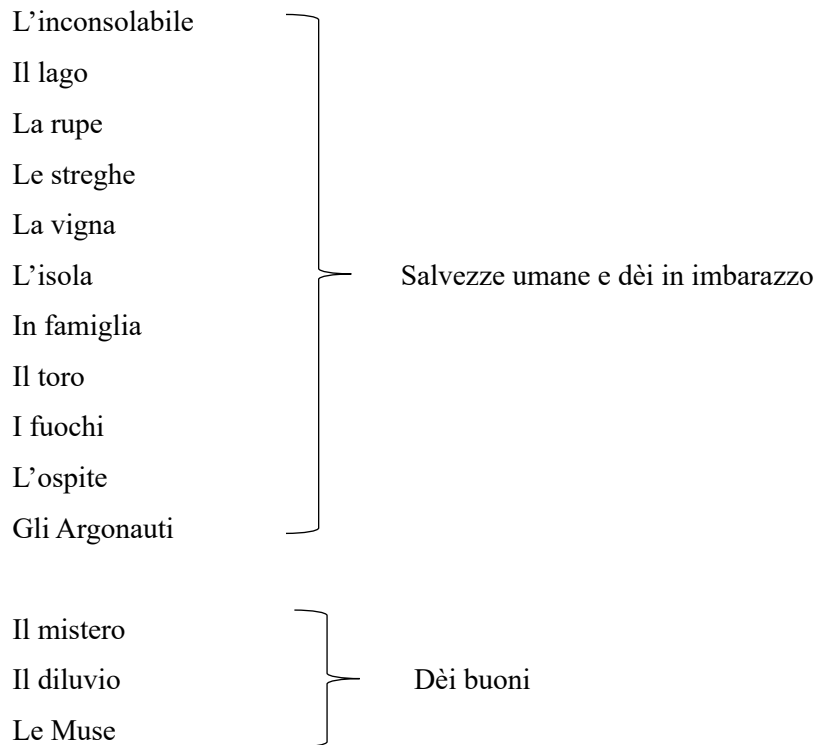
SATIRO: Sanno favoleggiare i mortali. Vivranno nell'avvenire secondo che il terrore di stanotte e di domani li avrà fatti fantasticare. [...] Non ci sono che queste due cose – la speranza o il destino. (*Il diluvio*, D 161).

DIONISO: Non sarebbero uomini, se non fossero tristi. La loro vita deve pur morire. Tutta la ricchezza è la morte, che li costringe a industriarsi, a ricordare e prevedere. [...] Visto che tanto son mortali, danno un senso alla vita uccidendosi. Loro le storie devono viverle e morirle. (*Il mistero*, D 155).

Pavese stende poi un altro indice dei *Dialoghi*, datato 12 settembre 1946, dattiloscritto e datato anch'esso 12 settembre 1946. Rispetto al precedente, l'indice registra l'aggiunta dei dialoghi: *Le cavalle*, *L'isola*, *Il toro*, *I fuochi*, *L'ospite*. I titoli delle *Cavalle*, dei *Fuochi* e dell'*Ospite* sono aggiunti con penna, come pure le indicazioni a margine dei quattro raggruppamenti in cui Pavese suddivide i testi. Inoltre, viene invertita la posizione, rispettivamente, della *Strada* e dell'*Inconsolabile*, e degli *Argonauti* e del *Mistero*. *Il diluvio*, infine, viene spostato in penultima posizione.

Eccone la trascrizione:





Vitagliano spiega come l'idea di evoluzione sia un concetto che coinvolge non solo gli esseri umani, ma anche le divinità: si assiste infatti a un contrasto tra gli dèi iniqui del primo gruppo e gli dèi buoni dell'ultimo, così come alle sconfitte degli uomini del secondo gruppo, che fungono da contrappunto al riscatto degli uomini nel terzo, mentre gli dèi manifestano «imbarazzo». Attraverso una serie di prove e revisioni, Pavese è riuscito a definire e a intrecciare con maestria queste due traiettorie evolutive. Il suo sforzo sembra mirare alla valorizzazione del ruolo centrale dell'essere umano, evidenziando la sua capacità di crescita, riscatto e interazione con le divinità⁴².

Comparini, invece, mette in rapporto le quattro macrocategorie tematiche di questo indice tematico con le cinque del precedente: “Iniquità divine” corrisponderebbe a “Mondo titanico x [=vs] dèi nequizie divine”; “Tristezza umana” sarebbe rievocata da “Tragedia di uomini schiacciati “dal destino”; l'idea della “Ribellione

⁴² Daniela Vitagliano, *Le soglie dei “Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*, cit., p. 839.

confortevole” sarebbe intensificata da “Salvezze umane e dèi in imbarazzo”, poiché vengono sottolineate in questo gruppo le abilità dell’uomo nel ricercare, attraverso gli strumenti dell’intelletto e della poesia, le proprie possibilità di salvezza; “Dèi buoni” offrirebbe, infine, un ulteriore sviluppo dell’idea di rinnovamento umano grazie alla poetica⁴³.

In un altro indice dattiloscritto, senza data, Pavese apporta le ultime indicazioni tematiche. Qui si verificano alcune variazioni nell'ordine dei dialoghi, e vengono aggiunti a penna i titoli: *Le cavalle*, *Gli ospiti*, e *Gli dèi*⁴⁴. Una linea continua corre lungo il margine destro del foglio, separando i titoli dei testi dalle quattro “campiture” narrative che seguono:

Caos x dèi

Umanità schiacciata

Umanità tragica

Umanità sorridente e dèi

Si conferma così, secondo Comparini, il motivo centrale dei *Dialoghi*: lo scontro tra uomini e dèi. Da qui si sviluppa una varietà di temi e motivi che caratterizzano la narrazione della storia umana, intrinsecamente legata a una coesistenza tra la sfera titanica e quella apollinea.

In Nietzsche, la sfera apollinea e quella dionisiaca rappresentano due aspetti fondamentali nella genesi della tragedia. In breve, la sfera apollinea rappresenta il tentativo di fuggire dalla visione caotica e selvaggia della realtà della sfera dionisiaca, cercando di trasformare il caos in ordine al fine di rendere la vita più sopportabile.

Tra *La nube* e *La belva* viene mostrato un mondo caotico e primordiale, segnato dalla sconfitta dei Titani. In questa cornice, le figure umane, ancora prive di una

⁴³ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., p.45.

⁴⁴ Cesare Pavese, *Note al testo*, in *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 182.

piena razionalità, vivono sotto il giogo delle leggi divine. In seguito, da *Schiuma d'onda* a *La rupe*, l'essere umano acquista la consapevolezza della propria intrinseca appartenenza a una comunità, passando dall'oscurità dell'incoscienza alla luce della coscienza. Tuttavia, la sua vulnerabilità è costantemente minacciata dalla rigidità della volontà divina. Nonostante la presenza dell'ordine divino, dell'influenza apollinea e degli sforzi degli dèi per sopprimere l'elemento caotico e titanico, questo continua a persistere nell'uomo, manifestando una sorta di dualità o tensione nella natura umana tra ordine e caos. L'uomo, davanti alle sfide esistenziali e alla comprensione della sua posizione nell'universo, si trova ad agire in un contesto tragico, entro cui cerca di afferrare il significato dell'esistenza e al contempo affronta una lotta titanica contro le forze divine (da *L'inconsolabile* agli *Argonauti*). Infine, da *La vigna* a *Gli dèi*, l'umanità conquista il logos eterno, ottenendo un'equiparazione tra il mondo immanente e il mondo trascendente pagano. Questa realizzazione avviene attraverso l'acquisizione dell'autocoscienza riguardo alla propria identità e all'alterità, in un processo guidato dalla ragione e dalla poesia⁴⁵.

Un altro foglietto scritto a matita riporta sul *recto* l'ordine cronologico della stesura dei vari dialoghi, in cui gli ultimi tre, *Il toro*, *L'isola* e *I fuochi*, sono preceduti dalla data «3 agosto 1946»; sul *verso*, dopo la data «22 febbraio 1947», si leggono gli ultimi cinque titoli, *L'ospite*, *Le cavalle*, *Gli dèi*, *L'uomo-lupo*, *Gli uomini*. Interessante la divisione in «personaggi», nella serie iniziale, e «concetti», con una zona di intersezione rappresentata dai dialoghi *Le Muse*, *La Chimera*, *Avvertenza* e *In famiglia*.

⁴⁵ Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 47-48.

Ordine cronologico

Le streghe

Le belve

La madre

La rupe

Schiuma d'onda

I due

Gli Argonauti

Le Muse

La Chimera

Avvertenza

In famiglia

Il fiore

La nube

L'inconsolabile

La strada

Il mistero

Il diluvio

Il lago

I ciechi

La vigna

Milano, 3 agosto 1946

Il toro

L'isola

I fuochi

personaggi

concetti

22 febbraio 1947, Torino

L'ospite

Le cavalle

Gli dèi

L'uomo-lupo

Gli uomini

La struttura definitiva dell'opera presenta i dialoghi in questo ordine:

La nube
La Chimera
I ciechi
Le cavalle
Il fiore
La belva
Schiuma d'onda
La madre
I due
La strada
La rupe
L'inconsolabile
L'uomo lupo
L'ospite
I fuochi
L'isola
Il lago
Le streghe
Il toro
In famiglia
Gli Argonauti
La vigna
Gli uomini
Il mistero
Il diluvio
Le Muse
Gli dèi

Dunque, il processo scrupoloso di revisione e costruzione cui Pavese ha sottoposto i *Dialoghi* porta alla creazione di una struttura macrotestuale coerente. Dopo aver completato la stesura dei testi, Pavese ha modificando più volte la loro

disposizione, adottando infine una sequenza non cronologica, ma tematica, che si snoda dall'epoca primordiale del caos e dell'irrazionalità, che precede l'avvento degli dei olimpici, fino a una fase successiva caratterizzata dalla ragione e dall'ordine.

Nell'assetto definitivo, emergono nei primi dialoghi il tema della nascita del *logos* nel mito e l'imposizione della nuova legge, rappresentata dalla mortalità inflitta agli uomini.

Il rapporto fra antichi e nuovi dei, ovvero tra gli dei titanici e gli dei olimpici ricorre, in particolare, nei primi dialoghi: *La nube*, *La Chimera*, *I ciechi*, *Le cavalle*.

Pavese decide di iniziare la sua opera con *La nube*, poiché è proprio all'interno di questo dialogo che viene rappresentato il passaggio dal mondo titanico al mondo olimpico. Appare subito infatti la presenza di una fase iniziale, in cui la natura è dominata dal caos, popolata da esseri mostruosi e da divinità malvagie. Il disordine e l'irrazionalità dominano la realtà, tanto che nemmeno le cose hanno un nome:

TIRESIA: È accaduto qualcosa – che non è bene né male, qualcosa che non ha nome – gli daranno poi un nome gli déi.

(*I ciechi*, D 18)

Subentra poi la legge degli dèi olimpici:

La NUBE: C'è una legge, Issione, cui bisogna ubbidire

(*La nube*, D 5)

Questa legge rappresenta una svolta tra un prima e un dopo nelle vicende dell'umanità, marcando il passaggio dall'ignoranza alla consapevolezza. Si tratta di un momento emblematico che segna il superamento delle illusioni dell'infanzia per affrontare la realtà della mortalità e delle limitazioni umane.

Issione, ancora legato alla natura selvaggia e incontaminata, si trova di fronte alle prime sfide con l'arrivo di questa nuova legge e comincia a percepire l'ombra della

morte. Pur mantenendo un legame profondo con la natura, il suo spirito selvaggio inizia a confrontarsi con la realtà dei suoi limiti e con l'ineluttabilità della fine.

XXX

La Chimera costituisce una sorta di dittico con *La Nube*, entrambe simboli della transizione da un'epoca antica a una nuova. Bellerofonte, che uccise la Chimera, incarna l'ira degli dei che lo hanno abbandonato, mentre Ippòloco mostra il nuovo ordine portato dalla legge olimpica, così come lo spiega Tiresia ad Edipo, nel dialogo *I ciechi*:

EDIPO: Ma allora gli dèi che ci fanno?

TIRESIA: Il mondo è più vecchio di loro. Già riempiva lo spazio e sanguinava, godeva, era l'unico dio - quando il tempo non era ancor nato. Le cose stesse, regnavano allora. Accadevano cose - adesso attraverso gli dèi tutto è fatto parole, illusione, minaccia. Ma gli dèi possono dare fastidio, accostare o scrostare le cose. Non toccarle, non mutarle. Sono venuti troppo tardi.

(*I Ciechi*, D 18)

L'opera si sviluppa ulteriormente intrecciando diverse tematiche ricorrenti nei vari dialoghi. Uno dei temi centrali è il complesso rapporto tra amore e morte, che si manifesta in modo eloquente nel dialogo de *Il fiore*, in cui viene esplorata la sottile interconnessione tra la passione e la fine della vita. Questo tema continua a risuonare attraverso l'opera, offrendo riflessioni profonde sul significato dell'esistenza umana e sulla sua finitezza.

Altrettanto significativa è la presenza ricorrente della figura femminile, che permea l'intero lavoro fin dal suo titolo. Le donne rappresentano non solo figure di desiderio e bellezza, ma anche simboli di forza e mistero, che influenzano profondamente il destino degli uomini. L'infanzia emerge come un altro tema cardine, evidente nei dialoghi *La madre* e *I due*, in cui si esplora l'innocenza perduta e il passaggio verso la maturità, con tutte le sue implicazioni emotive e psicologiche. Il sorriso degli dei, simbolo di consapevolezza, è oggetto di contemplazione in alcuni dialoghi, per esempio nelle *Streghe*, e mette in luce la

complessa relazione tra gli esseri umani e le forze sovranaturali che li governano. Tuttavia, è il tema del destino che risplende con particolare intensità, trovando la sua personificazione più emblematica nella figura di Edipo nel dialogo *La strada*. La sua lotta contro un destino apparentemente ineluttabile incarna la struggente lotta umana per il controllo della propria vita e la ricerca di un senso di potere e autodeterminazione.

Queste tematiche sono permeate dal costante sfondo del rapporto tra uomini e dei, che esercitano un'influenza spesso crudele e imprevedibile sulle vite umane. Tuttavia, emerge l'idea che, nonostante le avversità, gli uomini possano ancora lottare contro il proprio destino e persino aspirare all'immortalità. Dialoghi come *L'isola*, *Il lago*, *Le streghe* e *La vigna* esplorano questa tensione tra il libero arbitrio umano e la presunta inevitabilità del destino, offrendo una profonda riflessione sulla condizione umana e sulla sua eterna lotta per il controllo del proprio fato.

La parola poetica è vista come un mezzo attraverso cui gli uomini possono raggiungere l'immortalità, creando racconti e leggende che trascendono il tempo. Il ragionamento pavesiano culmina nel dialogo *Le Muse*, in cui Esiodo scopre che il ricordo e la memoria sono la chiave di accesso all'immortalità, attraverso la condivisione di storie. A rivelarglielo è Mnemosine, madre delle Muse e figlia di Urano, il cielo, e di Gea, la terra, che per prima scoprì il potere della memoria e donò agli uomini i nomi da attribuire a oggetti e concetti, permettendo così all'umanità di comunicare.

Esiodo, invece, rappresenta l'umanità che, stanca della quotidianità e della fatica dei campi, percorre il monte Elicona per trovare conforto nella figura di Mnemosine e nel ricordo di quei brevi momenti della vita che donano un'illusoria felicità:

MNEMÒSINE: [...] tu non sei contento.

ESIODO: Ti dico che, se penso a una cosa passata, alle stagioni già concluse, mi pare di esserlo stato. Ma nei giorni è diverso. Provo un fastidio delle cose e dei lavori come lo sente l'ubriaco.

Allora smetto e salgo qui sulla montagna. Ma ecco che a ripensarci mi par di nuovo di esser stato contento.

[...]

MNEMÒSINE: Non ti sei chiesto perché un attimo, simile a tanti del passato, debba farti d'un tratto felice, felice come un dio? Tu guardavi l'ulivo, l'ulivo sul viottolo che hai percorso ogni giorno per anni, e viene il giorno che il fastidio ti lascia, e tu carezzi il vecchio tronco con lo sguardo, quasi fosse un amico ritrovato e ti dicesse proprio la sola parole che il tuo cuore attendeva. Altre volte è l'occhiata di un passante qualunque. Altre volte la pioggia che insiste da giorni. O lo strido strepitoso di un uccello. O una nube che diresti di aver già veduto. Per un attimo il tempo si ferma, e la cosa banale te la senti nel cuore come se il prima e il dopo non esistessero più.

(Le Muse, D 165-167)

Gli immorali, dunque, vivono nella felicità di questi attimi, ma la vita degli uomini, come spiega Esiodo, è diversa:

ESIODO: [...] Ma la vita dell'uomo si svolge laggiù tra le case, nei campi. Davanti al fuoco e in un letto. E ogni giorno che spunta ti mette davanti la stessa fatica e le stesse mancanze. È un fastidio alla fine, Melete. C'è una burrasca che rinnova le campagne - né la morte né i grossi dolori scoraggiano. Ma la fatica interminabile, lo sforzo per star vivi d'ora in ora, la notizia del male degli altri, del male meschino, fastidioso come mosche d'estate - quest'è il vivere che taglia le gambe, Melete.

(Le Muse, D 168)

Mnemosine rivela a Esiodo l'esistenza di una palude, un luogo primordiale dove l'essere umano e gli dèi hanno avuto origine:

MNEMÒSINE: [...] Mai sentito cos'è la palude Boibeide? [...] Non capisci che l'uomo, ogni uomo, nasce in quella palude di sangue? e 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 instante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini.

(Le Muse, D 168-169)

Questa palude costituisce un ponte tra il regno degli immortali e quello dei mortali. Pur vivendo separati, gli uomini custodiscono dentro di sé qualcosa di sacro, che si manifesta in quegli attimi, i più luminosi della loro esistenza.

Al termine del dialogo, Mnemosine incoraggia Esiodo a condividere con tutta l'umanità queste conoscenze profonde, i nomi che danno forma e significato alla realtà, portando ordine (cosmos) nel caos primordiale. Questo il compito del poeta: in quanto tale, Esiodo è investito del potere di ricordare gli insegnamenti della Musa e i nomi che traggono la realtà dal disordine primordiale, affinché gli umani comprendano il legame che li unisce al divino e diano un senso alla vita.

LA FORMA “DIALOGO”: TRA PAVESE E LEOPARDI

3.1 La forma “dialogo”: dialogismo “monologico” e “polifonico”

L'opera di Cesare Pavese è ricca a livello di significato e suggerisce il linguaggio parlato nella sua sintassi, nell'idioma e nella cadenza ritmica. Nonostante ciò, si caratterizza per il suo ritmo lento e per le sue pause, complessivamente lirico, quasi oracolare, come se concedesse a ogni proposizione il tempo di svilupparsi nella sua pienezza, svelando così sottili sfumature di significato¹.

L'elemento dialogico si manifesta in diverse forme all'interno degli scritti di Pavese. Un esempio significativo è *Il Mestiere di vivere*, opera in prosa di carattere diaristico, dove pure Pavese utilizza elementi tipici del dialogo per veicolare le proprie riflessioni.

Nelle pagine del *Mestiere di vivere*, il 22 dicembre 1937, Pavese chiarisce l'importanza del dialogo nella sua arte²:

La tua vera musa prosastica è il dialogo, perché in esso puoi far dire le assurdo-ingenuo-mitiche uscite che interpretano furbescamente la realtà. Il che non potresti fare in poesia³.

Il 14 gennaio 1944, Pavese riflette ancora sul dialogo:

¹ Umberto Mariani, *The Sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling*, «Rivista di studi italiani», VI, 2, 1988, p. 49.

² Claudia Zavaglini, *Forme del dialogo in Cesare Pavese*, in «Romanica Olomucensia», 30, 1, 2018, pp. 154-155.

³ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 67.

Noi tendiamo al dialogo, alla conversazione. Amiamo evitare le lunghe note informative (la narrazione), anzi anche queste le trasformiamo in discorso facendole in prima persona e colorite secondo il personaggio che le pronuncia. Cerchiamo insomma, nella narrativa, il teatro, ma non la scenica. Che venga dall'uso del cinema, che ci ha insegnato a distinguere tra visività e parola, che prima il teatro fondeva?

Ora accade che il cinema racconta visivamente, e il romanzo rappresenta verbalmente, e noi non vogliamo più saperne di teatro, e quello del passato preferiamo leggerlo⁴.

Dunque, Pavese esprime la sua preferenza per una forma narrativa che si basi ampiamente sul dialogo, evitando la scrittura più narrativa e cercando di introdurre aspetti informativi attraverso un approccio dialogico. Per Pavese, la narrativa assume quasi una dimensione teatrale, vista come un mezzo di espressione che crea immagini principalmente attraverso le parole, anche se si distingue da essa per la mancanza di una rappresentazione scenica diretta e di una raffigurazione visiva immediata dei fatti⁵.

Nel caso specifico dei *Dialoghi con Leucò*, due personaggi sono impegnati in un dialogo strutturato, che segue la forma di scrittura tipica dei generi teatrali e dei dialoghi filosofici e letterari. Tuttavia, è importante notare che questi dialoghi non sono concepiti per essere messi in scena, differenziandosi così dai testi teatrali tradizionali. Nel saggio *Forme del dialogo in Cesare Pavese*, Zavaglini cerca di evidenziare la coesistenza di due aspetti rilevanti nei *Dialoghi con Leucò*: il dialogismo e il dialogo, che assume una forma quasi monologizzata e interiore. Il termine "dialogismo" si riferisce alla presenza di diversi punti di vista o voci all'interno di un testo, che possono interagire e dialogare tra loro, contribuendo alla complessità e alla ricchezza della narrazione. Il "dialogo monologizzato e interiore" è una tecnica narrativa che combina la forma del dialogo a quella del monologo. Infatti, sebbene la struttura apparente del testo sia quella del dialogo, ciò che

⁴ Ivi, p. 257.

⁵ Claudia Zavaglini, *Forme del dialogo in Cesare Pavese*, in «Romanica Olomucensia», cit., p. 155.

emerge è una sorta di introspezione dei personaggi, in cui vengono espressi i loro pensieri più intimi e profondi. Nel caso di Pavese, questo stile suggerisce che i personaggi non stanno semplicemente comunicando tra loro, ma stanno anche riflettendo il punto di vista dell'autore.

La narrazione del mito e la forma dialogica sono i due aspetti fondamentali, che definiscono l'opera filosofica di Pavese. Il dialogo diventa lo strumento attraverso il quale esprimere il mito. Nei *Dialoghi con Leucò*, le brevi scene dialogiche consentono ai personaggi di mantenere la propria identità mentre esplorano le molteplici sfaccettature dell'io dell'autore in un continuo dialogo interiore. Questi dialoghi non sono semplici rappresentazioni di un io diviso, né sono conversazioni fittizie tra personaggi che sembrano parlare con la stessa voce. Gli interlocutori sono personaggi autonomi con una propria esistenza e con propri pensieri. Nonostante ciò, per la forte impronta autobiografica dell'opera di Pavese, le voci dei personaggi e le verità che cercano e comunicano rimangono sempre collegate alle molteplici sfaccettature dell'autore stesso.

Zavaglini propone, come testo esemplificativo, *L'inconsolabile*, in cui Orfeo e Bacca, i protagonisti del dialogo, non sono semplici riflessi dell'autore, bensì personaggi reali con identità e voci proprie. Tuttavia, mentre leggiamo il dialogo, le parole certe di Orfeo e le domande di Bacca sembrano richiamare le riflessioni umane di Pavese. Nonostante la distinzione tra arte e vita, sottolineata da Pavese, i *Dialoghi con Leucò* non perdono mai di vista la connessione tra la forma artistica e la vita reale. La vita di Pavese, con le sue esperienze e complessità, si riflette inevitabilmente nell'arte dei *Dialoghi*⁶.

L'elemento dialogico dell'opera è stato studiato anche in altri tre importanti saggi: *Il monologismo essenziale del dialogo letterario. Sui «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese* di Filippo Secchieri (1991), *Il dialogo oscuro. Appunti sulla scrittura dialogica di Cesare Pavese* di Alberto Bianchi (2002) e *Dialogismo*,

⁶ Claudia Zavaglini, *Forme del dialogo in Cesare Pavese*, cit., p. 156-159.

simbolo e allegoria nei «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese di Alberto Comparini (2014).

Comparini sviluppa una riflessione che unisce lo studio condotto sui *Dialoghi* da parte di Secchieri e Bianchi e si ricollega alla tematica sopra trattata⁷.

Secchieri afferma che:

Nei *Dialoghi* [...] Conformemente alle leggi di testualizzazione del dialogato, lo iato tra tempo della storia (del significato) e tempo della scrittura tende ad annullarsi, anche in virtù dell'impiego regolare di brevi didascalie premesse ad ognuno dei singoli testi. Appena accennate e pressoché scevre di valenze affettive ed esornative appaiono inoltre le informazioni situazionali, tendenti ad evocare una vaga cornice mitologica di riferimento, tale da non pregiudicare l'effettiva matrice introvertita del movimento dialogico. All'interno di questa scena spoglia si susseguono, lungo i 27 tratti della sequenza, figure mitologiche e leggendarie, puri prestanome atti a materializzare la congenita articolazione conflittuale del pensiero, momentanee e cristallizzate incarnazioni dell'ossessivo ritorno dei temi e dei modi di un interiore monologare. I *Dialoghi con Leucò* sembrano insomma offrire la riprova della natura forzatamente monologica di ogni adibizione letteraria della forma-dialogo e, d'altro canto, confermare la fondatezza delle ipotesi a suo tempo formulate da Vološinov-Bachtin intorno alla «dialogicità del linguaggio interiore» e alla puntuale insorgenza di un'intima «seconda voce» nel vivo dell'attività pensante del soggetto⁸.

Bianchi riprende questa riflessione:

Quando nel 1944 Pavese reitera la propria predilezione per il dialogo afferma di cercare «nella narrativa il teatro, ma non la scenica», non sta semplicemente esprimendo una predilezione delle parti mimetiche su quelle diegetiche, ma anche per un certo tipo di teatro in cui la scenica non esiste, cioè il teatro greco. [...] La scrittura pavesiana resta sempre fundamentalmente monologica, anche e soprattutto dove si presenti in forma e sembiante di dialogo. Quella al dialogo resta semmai una tendenza, una tensione, una velleità, e in questa mai soddisfatta ricerca di comunicazione sta il senso del tragico pavesiano. [...] I *Dialoghi con Leucò* avrebbero fornito ben

⁷ Alberto Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., pp. 126-127.

⁸ Filippo Secchieri, *Il monologismo essenziale del dialogo letterario, Sui «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese*, «Lingua e stile», XXVI, 3, settembre 1991, pp. 429-446.

altro materiale di incontri e possibilità di contrasto, non più d'ambiente ma all'interno di un tessuto mitico e mitologico che ne determina le dinamiche e gli esiti. [...] Non sembra azzardato vedere proprio in FERIA d'agosto un primo esempio di elaborazione del dialogo pavesiano. Una delle caratteristiche più interessanti dei racconti è lo sdoppiamento dell'io in due entità, due punti di vista, due diverse sensibilità e percezioni del mondo, con un procedimento sorprendentemente simile, ancorché spesso mantenuto in forma narrativa monologante, a quello dei *Dialoghi con Leucò*⁹.

Dunque, entrambi gli studiosi sembrano sottolineare l'aspetto intrinsecamente monologico dell'opera di Pavese. Secchieri evidenzia che, pur adottando la forma di un dialogo, tali scritti si avvicinano di più a un intimo monologo interiore. Analogamente Bianchi, in sintonia con il pensiero di Secchieri, afferma che, nonostante le apparenze di dialogo, la scrittura di Pavese è essenzialmente monologica, persino quando si presenta sotto forma di conversazione: quando i personaggi parlano, sembra che stiano rivelando i loro pensieri interiori piuttosto che impegnarsi in un vero e proprio scambio. Questi personaggi non hanno una netta esistenza reale, ma fungono piuttosto come rappresentazioni simboliche.

Tuttavia, Comparini propone un'interpretazione diversa dell'opera pavesiana, allontanandosi dal concetto di dialogismo monologico, per ipotizzare una lettura polifonica. A tal proposito, suggerisce che considerare i *Dialoghi* solo come una confessione di un io frammentato tra emozioni ed empirismo è una prospettiva troppo limitata. Pur contenendo elementi autobiografici, il significato dei *Dialoghi* va oltre l'esperienza personale di Pavese. La portata universale e la dimensione teorica della vicenda umana, unite al richiamo alla mitologia greca, indicano che la lettura dovrebbe abbracciare un ambito più ampio, superando i confini della sfera personale dell'autore. Pavese esamina anche il ruolo e la funzione dei personaggi e della tragedia nella letteratura, così come sviluppa riflessioni sulla teoria del

⁹ Alberto Bianchi, *Il dialogo oscuro. Appunti sulla scrittura dialogica di Cesare Pavese*, «Narrativa», X, 22, 2002, pp. 151-161.

dialogo. Queste idee offrono preziosi spunti teorici per inserire i *Dialoghi* in una tradizione letteraria che si fonda su un pensiero artistico polifonico.

Tale prospettiva vede la coscienza umana pensante e la sfera dialogica come elementi chiave nella narrativa europea. Michael Michajlovič Bachtin (1895-1975), filosofo e critico letterario, attribuisce a Fëdor Dostoevskij il ruolo di fondatore di questa tradizione¹⁰. Infatti, Bachtin esamina la polifonia nell'opera *Problemy poèтики Dostoevskogo* (Tradotto: *Le problematiche della poetica di Dostoevskij*), pubblicata nel 1963. L'opera, pubblicata in Italia dalla casa editrice Einaudi a partire dal 1968 con il titolo *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, analizza le forme del romanzo nel loro sviluppo storico, fino ad approfondire in dettaglio la questione della polifonia, presente nei quattro romanzi principali dello scrittore russo: *Delitto e castigo* (1866), *L'idiota* (1867), *I demoni* e *I fratelli Karamazov* (1879-1880).

Quando Bachtin parla di polifonia nei romanzi, si riferisce alla "dialogicità". Quello che rende speciale Dostoevskij è la sua capacità di trasformare il romanzo in una struttura caratterizzata dalla pluralità dei punti di vista. La caratteristica centrale di un romanzo polifonico risiede nell'interazione, a un medesimo livello di significato, delle rappresentazioni delle idee proprie dell'epoca, offerte dai diversi personaggi. Bachtin identifica in tali romanzi un "grande dialogo". Per dar vita a questo "grande dialogo", tipico del romanzo polifonico, diventa essenziale eliminare completamente l'intenzione dell'autore come creatore. L'autore non può in alcun modo influenzare il significato dell'opera letteraria. Fondamentalmente, le voci di ciascun personaggio e l'interazione delle idee all'interno del romanzo contribuiscono a una conversazione complessa che genera una molteplicità di voci e prospettive entro il testo stesso¹¹.

¹⁰ Alberto Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., pp. 126-129.

¹¹ Nicola D'Ugo, *Introduzione alla polifonia di Michail Bachtin*, «Sulla letteratura (On literature)», <https://sullaletteratura.blogspot.com/2012/11/elementi-di-polifonia-bachtiniana-di.html> (Consultato il 13 dicembre 2024).

Bachtin scrive:

*Il romanzo polifonico è tutto dialogico. Fra tutti gli elementi della struttura del romanzo sussistono rapporti dialogici*¹².

A tal proposito, Arrigo Stara nel suo saggio, *L'avventura del personaggio*, afferma a proposito del pensiero di Bachtin:

Nella riflessione di Bachtin, si affaccia l'idea di un transito necessario, nella creazione dell'opera d'arte, da un sapere monologico (quello dell'autore, incarnato letterariamente nell'ottocentesca «onniscienza» del narratore) a un sapere dialogico o polifonico (non condiviso da autore ed eroe, oppure sparito fra lui e le coscienze indipendenti dei personaggi che devono possedere tutte, rispetto alla verità che il testo intende presentare nel suo insieme, un'identica dignità)¹³.

Secondo Comparini, Pavese si è ispirato alla fusione tra racconto e poesia presente nell'*Iliade* e nell'*Odissea* di Omero. Durante il suo soggiorno a Brancaleone, Pavese sembra aver tratto due concetti fondamentali dall'epica omerica: la coerenza strutturale complessiva del testo, e l'attenzione ai personaggi. Pavese, prendendo spunto dalle epiche omeriche, ha appreso la capacità di reinterpretare le storie della mitologia, attraverso la caratterizzazione dei personaggi all'interno di un testo che unisce poesia e narrativa. Omero è stato in grado di dare vita ai protagonisti dei suoi testi, proiettati oltre i confini della semplice finzione letteraria, utilizzando una focalizzazione a breve distanza, che gli ha dato la possibilità di avvicinarsi intimamente ai personaggi, permettendogli così di esprimersi in modo profondo e autentico. Nonostante la libertà espositiva concessa, questi personaggi agiscono e si esprimono in conformità con valori morali ed etici che rispecchiano quelli dell'epica omerica. I protagonisti pavesiani attingono alle vicende della mitologia

¹² Michail Bachtin, *Problemy poèтики Dostoevskogo*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1972, tradotto in italiano da Giuseppe Garritano, Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, p. 58

¹³ Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004, p. 220.

greca per narrare la propria storia in modo personale e soggettivo. Tuttavia, a differenza delle opere omeriche, si osserva una focalizzazione a grande distanza: i personaggi dei *Dialoghi* si confrontano con una tradizione letteraria preesistente senza interagire direttamente con essa nel contesto della narrazione. Infatti, non sono coinvolti direttamente nelle vicende mitologiche o nell'epos greco come accadeva, ad esempio, nei racconti omerici, in cui gli eroi interagivano direttamente con gli dei e con gli eventi mitologici. La narrazione si distacca dalle vicende specifiche dei personaggi e si concentra invece su una cornice narrativa più ampia, che istituisce una sorta di distanza rispetto agli eventi immediati che coinvolgono i personaggi. Tuttavia, ci sono alcune eccezioni: in particolare quando un personaggio compare due volte nei differenti dialoghi e si crea così un legame intratematico a breve distanza: oppure i momenti in cui i personaggi sono coinvolti più direttamente nella narrazione, e il lettore ha un accesso più diretto alle loro emozioni e ai loro pensieri.

Nel *Mestiere di vivere*, Pavese sviluppa una serie di riflessioni inerenti alla costruzione del personaggio poetico e alla sua presenza nel testo letterario¹⁴.

La prima di queste annotazioni è datata 22 ottobre 1938:

Il personaggio e le sue cose vanno sempre presupposti come esseri reali. Non bisogna aver paura nelle prefantasie di vederli vivere e agire. Bisogna anzi lasciarli fare tutto ciò che possono.

A un certo punto, riferire quanto hanno fatto. (Questo vuol dire che lo stile non deve influire nella formazione della storia: ad essa preesiste un nucleo di realtà e di persone che sono accaduti. Fermo questo, si potrà affrontare il blocco e sbriciolarlo come meglio verrà fatto. «Letteratura» è quando lo stile preesiste al nucleo fantastico)¹⁵.

La seconda porta la data 24 ottobre 1938:

¹⁴ Alberto Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi*, cit., pp. 129-131.

¹⁵ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, cit., p. 119.

Riprendo. Ma ora succede che proprio il raccontare un fatto e un personaggio, è fare l'oziosa creazione fantastica, perché a questo raccontare si riduce il concetto tradizionale di poesia [...]. In questo senso va accettata la mia antica mania di fare argomento della composizione l'immagine, di raccontare il pensiero, di uscire dal naturalismo.

Questo non è fantasticare; ma conoscere: conoscere che cosa siamo noi nella realtà. Ecco soddisfatta l'esigenza di credere avvenuto quello che stiamo per raccontare: rimane dunque vero che solo ciò che stimiamo realmente esistente (il nostro stile, il nostro tempo = l'oggetto della nostra conoscenza) vale la pena di essere scritto. Se miriamo a insegnare un nuovo modo di vedere e quindi una nuova realtà, è evidente che il nostro stile va inteso come qualcosa di vero, di proiettabile al di qua della pagina scritta. Altrimenti, che serietà sarebbe quella nostra scoperta? [...]

Bisogna raccontare sapendo che i personaggi hanno un dato carattere, sapendo che le cose avvengono secondo determinate leggi; ma il point del nostro racconto non devono essere né quei caratteri né quelle leggi¹⁶.

In questi appunti, come nota Comparini, emerge chiaramente la visione di Pavese sull'identità dei personaggi: non come entità statiche e isolate, ma che prendono forma dalle relazioni con gli altri personaggi e con l'ambiente circostante.

Il 1° marzo 1940, Pavese continua la sua riflessione sul personaggio, analizzandolo nel contesto teatrale-narrativo:

L'equilibrio di un racconto è nella coesistenza di due persone: una l'autore, che sa come finirà, l'altra i personaggi, che non lo sanno. Se autore e protagonista si confondono e sanno come finirà, occorre rialzare la statura di altri personaggi per ristabilire l'equilibrio. Perciò il protagonista, se racconta lui, dev'essere più che altro uno spettatore [...] Se si racconta in prima persona, è evidente che il protagonista deve sapere fin dall'inizio come la sua avventura andrà a finire. A meno di farlo parlare al presente. [...] Il bello del teatro è che tutti i personaggi appaiono in prima persona e al presente ma non sanno come finirà¹⁷.

¹⁶ Ivi, p. 120.

¹⁷ Ivi, pp. 170-171.

Pavese, rispetto ai primi appunti, riconosce che la dinamica tra il personaggio, ossia il protagonista del racconto, e il narratore, colui che racconta la storia, è cruciale per mantenere l'equilibrio letterario all'interno del racconto. Tuttavia, nota che se il narratore e il protagonista coincidono troppo, c'è il rischio che il personaggio perda la propria identità e diventi semplicemente una proiezione dell'io narrante, privo di profondità e autonomia, rischiando di essere influenzato e limitato dalla prospettiva del narratore.

Pavese sembra suggerire che i meccanismi teatrali possano fornire una soluzione a questo problema. Nel teatro, i personaggi sono creati dall'autore ma prendono vita sulla scena attraverso l'interpretazione degli attori. Questi personaggi, pur essendo creazioni dell'autore, mantengono una propria identità e autonomia, rimanendo in attesa dell'azione del destino o delle circostanze, svincolandosi in parte dalla volontà dell'autore, come avviene in luoghi celebri del teatro pirandelliano.

Pavese, quindi, opta per un approccio tragico anziché melodrammatico: mentre il melodramma, per la sua natura eminentemente emotiva, mette in primo piano i sentimenti del protagonista, la costruzione del personaggio tragico nella sua scrittura permette di esplorare il significato della vita a un livello più profondo. Questo processo è ulteriormente sostenuto dalla struttura specificamente dialettica della tragedia, che consente ai personaggi coinvolti nella vicenda teatrale di esprimere la propria coscienza e di confrontarsi con le forze in gioco. L'io narrante si colloca al di fuori della scena, assumendo un ruolo di osservatore o di intermediario, e delega la parola ai personaggi che agiscono sulla scena stessa. In questo modo, i personaggi diventano gli artefici dello spazio poetico, cioè dello scenario immaginario e delle dinamiche narrative che si sviluppano al suo interno. L'obiettivo di questa modalità narrativa non è tanto quello di esplorare profondamente la psicologia dei personaggi, quanto piuttosto quello di offrire al lettore una molteplicità di prospettive e punti di vista.

La narrazione si espande attraverso la percezione dei personaggi principali, il che porta non solo a una perdita dell'importanza dell'io narrante, ma anche a una

trasformazione dello spazio letterario. Piuttosto che descrivere gli ambienti esterni, la narrazione si concentra sul modo in cui gli ambienti sono percepiti e vissuti dai personaggi stessi, attraverso il loro pensiero e le loro interazioni.

Un esempio di questa concezione, sottolinea Comparini, si trova proprio nei *Dialoghi con Leucò*, in cui l'ambiente dove avviene la conversazione tra i personaggi non viene descritto esplicitamente nel testo, ma è reso presente attraverso le parole dei personaggi. Questo approccio mette in risalto l'importanza della prospettiva soggettiva e del loro dialogo, piuttosto che la descrizione oggettiva e statica.

Il 27 settembre 1942, Pavese affronta un tema rilevante nel *Mestiere di vivere: la tragedia greca*. Questa riflessione offre spunti fondamentali per interpretare l'elemento teatrale presente nei dialoghi pavesiani, i quali sono influenzati, in parte, dalle idee platoniche¹⁸:

Tendenzialmente. Nella tragedia greca le persone non si parlano mai, parlano a confidenti, al coro, a estranei. È rappresentazione in quanto ognuno espone il suo caso al pubblico. La persona non scende mai a dialoghi con altre, ma è come è, statuaria, immutabile.

Le uccisioni avvengono fuori scena, e se ne sentono gli urli, le esortazioni, le parole. Giunge il messaggero e racconta i fatti. L'avvenimento si risolve in parola, in esposizione. Non dialogo: la tragedia non è dialogo ma esposizione a un pubblico ideale, il coro. Con esso si attua il vero dialogo.

[Di qui la povertà della tragedia classicista (francese, Alfieri) che conservando lo stile, l'assenza di fatti e l'esposizione della greca, manca del coro cioè del secondo personaggio che tiene testa a quello unico che è la somma delle altre persone]¹⁹.

Così, continua Comparini, nella tragedia da una parte c'è il coro, che funge da osservatore e giudice degli eventi sulla scena, dall'altra ci sono i due attori che si confrontano e affrontano le peripezie. Nei *Dialoghi con Leucò*, il ruolo del coro è

¹⁸ Alberto Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi*, cit., pp. 132-137.

¹⁹ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, cit., pp. 232-233.

assunto dal lettore, mentre gli attori mantengono il loro *status* di personaggi. Ogni dialogo è caratterizzato da un confronto in cui le idee si sviluppano attraverso la discussione e l'argomentazione reciproca, senza una conclusione: la risoluzione del conflitto inscenato non è nel dialogo, ma risiede nell'interpretazione del lettore-coro; il quale, agendo da interlocutore dei personaggi, è chiamato a farsi interprete del dialogo, facendosi così portatore mobile del significato del testo. Al contrario, i protagonisti mitici e divini dei *Dialoghi* conservano una natura costante e invariabile, rimanendo in uno stato di attesa, prima che il loro destino si compia.

Il fatto che i lettori si identifichino con il coro e non con gli attori, consente loro di essere maggiormente coinvolti nelle discussioni presentate nel testo. In questa dinamica, i lettori non devono semplicemente accettare passivamente le opinioni dei personaggi, ma sono invitati a esaminare criticamente i fatti e le argomentazioni presentate nei dialoghi. Ciò permette loro di partecipare attivamente al dialogo polifonico dei personaggi, che si fanno coscienze autonome dall'autore, rappresentando così la diversità e la ricchezza delle voci presenti nel linguaggio e nella cultura.

Comparini nota come Pavese riconosca che l'esperienza umana è intrinsecamente soggettiva, limitata dalla prospettiva individuale. Il motivo tragico, tuttavia, consente al personaggio di superare questa limitazione. Il tragico, in questo contesto, non è solo un evento drammatico, ma rappresenta un'esperienza fondamentale che permette al personaggio di allontanarsi dalla visione monologica dell'io e di aprirsi a una coscienza più ampia e universale. Il tragico, infatti, si fonda sul conflitto, sulla tensione e su una condizione di incertezza esistenziale che mette in crisi il protagonista, portandolo a confrontarsi con temi profondi e universali come la morte, il destino, la sofferenza e il senso della vita. Pavese, in questo processo, sembra sfidare la concezione aristotelica tradizionale della tragedia. Mentre Aristotele sottolineava l'importanza dell'unità d'azione e della purificazione delle emozioni attraverso la tragedia, Pavese si focalizza sull'indagine del significato del tragico stesso. Il personaggio non è solo un protagonista coinvolto

in una serie di azioni, ma è anche un individuo che riflette sul significato del tragico e sulla sua relazione con il mondo circostante. I protagonisti dei *Dialoghi* mostrano infatti una consapevolezza costante di sé stessi e delle loro azioni, come se fossero consapevoli del ruolo che svolgono nel contesto più ampio della narrazione²⁰.

Un esempio significativo si può trovare nel dialogo *L'inconsolabile*, in cui Pavese, come si vedrà nel capitolo successivo della tesi, offre una rivisitazione originale del mito di Orfeo. In questo dialogo, il mitico cantore condivide con Bacca la sua ricerca interiore, culminata nell'acquisizione di una profonda autoconsapevolezza:

ORFEO: O Bacca, Bacca, non vuoi proprio capire? Il mio destino non tradisce. Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo. (*L'inconsolabile*, D 75)

3.2 Leopardi nella biblioteca di Pavese

Attualmente, la biblioteca di Cesare Pavese è custodita in diverse istituzioni. Una parte significativa è ospitata presso il Fondo Sini-Pavese e l'Archivio Pavese del Centro Studi "Guido Gozzano" dell'Università di Torino, mentre altri documenti e materiali sono depositati presso l'Archivio Einaudi. È da notare che ulteriori materiali erano precedentemente custoditi presso la Famiglia Sturani.

Come scrive Michela Rusi nel saggio *Postille pavesiate all'«epistolario» di Leopardi*, il Fondo Sini-Pavese è stato preservato dai familiari dello scrittore e in origine comprendeva circa 400 volumi. Questa collezione abbracciava una vasta gamma di argomenti e generi letterari. Tra i volumi presenti vi erano opere di classici latini, greci, e italiani; antologie, libri di studio, testi di etnologia, storia, filosofia, letteratura orientale, tedesca, italiana moderna e contemporanea, oltre a riviste del decennio '40-'50. Molti di questi libri sono inoltre postillati dall'autore,

²⁰ Alberto Comparini, *Dialogismo, simbolo e allegoria nei Dialoghi*, cit., pp. 138-143.

e rivelano come Cesare Pavese fosse un attento lettore e un meticoloso linguista, più interessato alla tradizione classica.

È attraverso lo studio dei postillati compiuto da Rusi che emerge l'attenzione di Pavese per Leopardi, altrimenti poco evidente nella scrittura di Pavese. Rusi si sofferma in particolare su cinque volumi leopardiani:

- *Pensieri. Detti memorabili di Filippo Ottonieri - Pensieri CXI - dallo «Zibaldone»,* con introduzione, note e commento di Guido Marpillero, Signorelli, Milano 1934;
- *Memorie e pensieri d'amore,* a cura di Carlo Muscetta, Einaudi, Torino 1943;
- *Canti,* a cura di Leone Ginzburg, Laterza, Bari 1938;
- *Poesie,* Sonzogno, Milano s.d.;
- *Prose, Operette morali, Pensieri, Volgarizzamenti,* a cura di Ettore Fabietti, Casa per edizioni popolari, Sesto San Giovanni-Milano 1942.

I primi due volumi sono conservati presso il Fondo Sini-Pavese, mentre i restanti fanno parte dell'Archivio Pavese del Centro Studi "Guido Gozzano".

L'elenco non è esaustivo: significativa, ad esempio, l'assenza dello *Zibaldone*, che Pavese aveva sicuramente letto, considerando che lo cita (per ovvi motivi) nel *Mestiere di vivere*.

È plausibile supporre che Pavese abbia fatto uso di ulteriori testi per le sue letture leopardiane, soprattutto considerando la sua consuetudine di annotare e sottolineare accuratamente i libri che leggeva. Pertanto, l'elenco fornito potrebbe rappresentare solo una parte delle fonti utilizzate dallo scrittore per approfondire la sua comprensione dell'opera di Leopardi. Ad esempio, la data di acquisto, 2 giugno 1944, segnata a matita nera nella guardia anteriore dell'edizione *Operette morali* è

piuttosto tarda, mentre è assai probabile (se non certo) che Pavese a quell'altezza avesse già da tempo familiarità con gli scritti leopardiani²¹.

3.3 Per un confronto tra i *Dialoghi con Leucò* e *Le operette morali*

La scelta della forma dialogica nell'opera di Pavese attinge ad archetipi antichi, ma senza dubbio attraverso mediazioni moderne, prima tra tutte le *Operette morali* di Leopardi.²²

Come è noto, Leopardi inizia a elaborare *Le Operette morali* nel 1819-1822. Durante il 1824, realizza i primi venti testi e gli ultimi quattro li compone entro il 1832. Centrale, nelle *Operette*, il modello ironico-satirico dei dialoghi di Luciano di Samosata (120 circa - 180/192), scrittore, retore e filosofo greco, reso celebre dai suoi scritti satirici, nei quali spesso attacca pratiche superstiziose e/o religiose. Nel saggio *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità*, Sara Vergari evidenzia una caratteristica condivisa tra l'opera di Pavese e quella di Leopardi: la ricerca della funzione mitopoietica, attraverso la quale si instaura un rapporto intertestuale tra il mito e la letteratura. La mitopoiesi di Pavese si colloca in una sorta di zona di confine tra tradizione e modernismo. Nonostante ciò, l'operazione di Pavese appare quasi opposta a quella di Leopardi. Per Leopardi, il mito non può più essere considerato una verità accettabile nel contesto moderno; la sua visione del mito è intrisa di disillusione e critica rivolta alle credenze antiche, considerate ormai superate. Dall'altro lato, Pavese vede il mito come un archetipo sempre valido. Per lui, il mito contiene verità universali e senza tempo che possono essere rinnovate e reinterpretate nella modernità.

²¹ Michela Rusi, *Postille pavesiane all'«epistolario» di Leopardi*, «Studi Novecenteschi», 14, 34, dicembre 1987, pp. 233-237.

²² Arnaldo Bruni, *Pavese controcorrente: I Dialoghi con Leucò*, «Cuadernos de Filología Italiana», Volume Extraordinario, 2011, pp. 77-78.

Come già Leopardi, Pavese riprende da Vico la teoria dell'infanzia come fanciullezza del genere umano. In alcuni testi di Pavese, emerge chiaramente la sua visione dell'infanzia come età privilegiata, contro un'età adulta vissuta come negativa e degradante. Per esempio, nel dialogo *Gli argonauti*, appare un contrasto molto forte tra lo sguardo dolce e ingenuo della giovane Mélita e quello maturo e consapevole di Iasone:

MÉLITA: [...] Oh, la nave apre le vele. È tutta bianca. Vieni a vederla, re Iasone.

IASONE: Resta tu alla finestra, Mélita. Io ti guardo mentre guardi la nave. È come se vi vedessi prendere il vento insieme. Io tremerei nella mattina. Sono vecchio. Vedrei troppe cose se guardassi laggiú. (*Gli argonauti*, D 134)

In altre battute del dialogo, emerge chiaramente un sentimento nostalgico di Iasone, che riflette su un'epoca ormai trascorsa:

IASONE: Noi partimmo da Iolco una mattina come questa, ed eravamo tutti giovani [...]. Era bello varcare, senza pensare all'indomani. (*Gli argonauti*, D 134)

IASONE: Non era il mare il rischio. Noi s'era capito, d'approdo in approdo, che quel lungo cammino ci aveva cresciuti. Eravamo piú forti e staccati da tutto – eravamo come dèi, Mélita – ma appunto questo ci attirava a far cose mortali. [...] Ah ero giovane allora, e guardavo la sorte. (*Gli argonauti*, D 134-135)

Pavese ricerca il modo per rappresentare il mito nel periodo dell'infanzia, un'età in cui l'artista può riscoprire la motivazione e la purezza della scoperta in quanto ancora privo del filtro costituito dalle conoscenze accumulate con l'esperienza artistica.

In tal senso, è molto interessante una annotazione, datata 12 febbraio 1942, dove si legge:

L'arte moderna è - in quanto vale - un ritorno all'infanzia. Suo motivo perenne è la scoperta delle cose, scoperta che può avvenire, nella sua forma più pura, soltanto nel ricordo dell'infanzia. [...]. E in arte si esprime bene soltanto ciò che fu assorbito ingenuamente. Non resta, agli artisti, che rivolgersi e ispirarsi all'epoca in cui non erano ancora artisti, e questa è l'infanzia²³.

In un'altra annotazione del 15 giugno 1943, Pavese offre una spiegazione dell'infanzia nella sua poetica, dove si avvertono forti convergenze con la visione romantica del *Fanciullino* pascoliano:

L'infanzia non conta naturalisticamente, ma come occasione di battesimo delle cose, battesimo che ci insegna a commuoversi davanti a ciò che abbiamo battezzato. A qualunque età possiamo battezzare. Ma occorre essere tanto ingenui da credere che questa trasfigurazione sia la conoscenza oggettiva. Per questo di solito soltanto l'infante ci riesce. Qui sta la spontaneità non della poesia (che è una storiella) ma dello stato prepoetico, quello che fornisce il materiale (che è necessaria). La spontaneità dell'ispirazione, che è tutt'altro dal poetare²⁴.

Per quanto riguarda l'infanzia, Vico suggerisce che nelle fasi iniziali dello sviluppo umano gli individui vivono in uno stato primitivo di incertezza e confusione, caratterizzato dalla mancanza di chiarezza razionale. In questa fase, l'uso di un linguaggio simbolico e mitologico diventa un mezzo principale di espressione, in quanto gli uomini non hanno ancora sviluppato la piena capacità razionale. L'infanzia, quindi, rappresenta una fase iniziale in cui la mente umana è più incline a interpretare il mondo attraverso simboli, miti e immagini piuttosto che attraverso concetti razionali e astrazioni. Questa per Vico è la prima fase dell'uomo, che corrisponde alla creazione dei miti, attraverso i quali l'uomo, privo del raziocinio, riesce a interpretare la realtà.

Il mito, per Pavese, può essere vissuto pienamente durante l'infanzia, periodo in cui non si comprende di starlo vivendo, poiché la comprensione di esso annulla

²³ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 221.

²⁴ Ivi, p. 241.

l'infanzia e il mito stesso. La capacità infantile di battezzare le cose significa dare forma mitica alla realtà.

Pascoli attua una riflessione analoga quando espone la sua poetica del fanciullino. Per Pascoli il poeta si identifica con il "fanciullino", presente in ogni individuo, che rappresenta una parte dell'anima immune all'influenza dell'esperienza, a dati storico-culturali, e attraverso la quale, si possono raggiungere verità universali con l'intuito e privi di razionalità, osservando il mondo con lo stupore che si avrebbe vedendolo per la prima volta. Facendo emergere il fanciullino, si possono individuare intuitivamente somiglianze e relazioni ingegnose tra le cose, adattando nomi e facendo emergere realtà nascoste²⁵.

Analizzando il mito nell'opera di Leopardi, di Pascoli e di Pavese, Vergari individua un diverso utilizzo del mito classico: nelle *Operette morali*, la ripresa mitopoietica del mito classico ha uno scopo moralistico contro la modernità; Pascoli utilizza il mito per creare una poesia antica e al contempo moderna, come la voce del fanciullino; Pavese, invece, concepisce il mito come un percorso individuale di recupero del mito stesso. Questo processo implica tornare alle origini, dove risiedono le immagini archetipiche che plasmano la nostra comprensione del mondo. A differenza di Leopardi e di Pascoli, Pavese non vede l'infanzia come un tempo trascorso, ma come una dimensione atemporale che continua a influenzare il presente. La poesia, in tal senso, diventa per Pavese uno strumento per acquisire una comprensione più profonda e riflessiva della realtà che lo circonda.

A sostegno della sua riflessione, Vergari commenta *Schiuma d'onda*, dove Saffo, nota per la sua dedizione alla morte e la sua incapacità di sfuggire al destino attraverso il canto, diventa una sorta di alter ego poetico di Pavese. La poetessa greca, con la quale pure Leopardi si era identificato, incarna il confronto con la

²⁵ https://www.studenti.it/poetica_fanciullino.html (consultato il: 22 novembre 2023).

mortalità e la difficoltà di trovare significato nella vita quotidiana, aspetti che richiamano la scelta di Pavese di porre fine alla propria vita. La poesia, per Pavese, non è vista come un rifugio consolatorio, ma come uno strumento conoscitivo per esplorare le profondità della realtà umana. Attraverso il canto poetico, Pavese cerca di affrontare temi universali come l'amore, il destino e la morte, cercando forse di dare un senso alle sue esperienze personali e di esprimere la complessità della condizione umana. In questo modo, Saffo diventa una sorta di archetipo attraverso il quale Pavese esplora sé stesso²⁶.

Ritornando all'analisi comparativa tra l'opera di Pavese e *Le operette morali* di Leopardi, si notano alcune affinità, come la presenza significativa dei personaggi mitologici Prometeo ed Eracle in entrambe le opere: nel dialogo *La rupe*, in Pavese e nel dialogo *La scommessa di Prometeo* e nel *Dialogo di Ercole ed Atlante*, in Leopardi.

Pavese aveva già analizzato la figura di Prometeo durante gli anni liceali, quando aveva tradotto in prosa, con il titolo *Prometeo slegato*, il dramma lirico in versi *Prometeo liberato* di Percy Bysshe Shelley, ispirato alla tragedia di Eschilo. Si tratta di un'interpretazione rivisitata del mito di Prometeo, in cui la liberazione dalle catene non porta alla riconciliazione tra Prometeo e Giove, come accade nella tragedia di Eschilo. In questa versione, la piena libertà di Prometeo si realizza solo con il rovesciamento del dominio di Giove. Questa scelta drammaturgica riflette una visione tipicamente romantica, in cui la ribellione contro il tiranno è considerata l'unica via verso la vera libertà, anziché la riconciliazione con il potere oppressivo.

Il Prometeo dei *Dialoghi* presenta però una complessità morale e intellettuale maggiore rispetto all'innocente elaborazione romantica di quello di Shelley.

²⁶ Sara Vergari, *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità. Tra i dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, cit., pp. 57-58.

Le vicende di Prometeo, figlio del titano Iapeto, sono raccontate anticamente in due lunghe sequenze di Esiodo, nella *Teogonia* (507-616) e in *Erga* (42-105) e nella tragedia sopracitata di Eschilo (*Prometeo incatenato*)²⁷.

Il dialogo pavesiano ambienta la vicenda di Prometeo nel momento in cui Eracle sta svolgendo la sua undicesima fatica, che consiste nello scalare il monte Caucaso per liberarlo. Il titano, infatti, è stato imprigionato da Zeus, per essersi ribellato al volere divino, donando il fuoco ai mortali, sulla cima della rupe, dove un'aquila ogni giorno gli divora il fegato, che si rigenera ogni notte, per rendere il suo supplizio eterno. Il fuoco donato da Prometeo è lo stesso in cui Eracle brucerà, determinando la sua morte e la sua successiva rinascita:

PROMETEO: [...] E salirai su un rogo, fatto del fuoco che io ho rubato. (*La rupe*, D 69)

Questa battuta è esemplificativa delle capacità preveggenti di Prometeo, sottolineate dal suo stesso nome, che potrebbe rimandare a “prométheia” (“previdenza”) e a “promanthàno” (“conoscere prima”)²⁸. Grazie a queste doti, Prometeo era già a conoscenza del fatto che Eracle lo avrebbe liberato dopo aver ucciso Chirone, il quale avrebbe di conseguenza preso il suo posto:

ERACLE: Prometeo, sono venuto a liberarti.

PROMETEO: Lo so e ti aspettavo. Devo ringraziarti, Eracle. Hai percorso una strada terribile, per salire fin qua. Ma tu non sai cos'è paura.

[...]

ERACLE: [...] Sono venuto a liberarti.

PROMETEO: Lo so, Eracle. Lo sapevo già quand'eri solo un bimbo in fasce, quando non era ancora nato. Ma mi succede come a un uomo che abbia patito in un luogo - nel carcere, in esilio, in un pericolo - e quando viene il momento d'uscirne non sa risolversi a passare quell'istante, a mettersi dietro le spalle la vita sofferta. (*La rupe*, D 67)

²⁷ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai “Dialoghi con Leucò” di Cesare Pavese, Edizioni ETS, Pisa 2021, p. 56.

²⁸ Ibidem.

Pavese suggerisce al lettore la percezione di una liberazione irrealizzabile. Il tema del carcere, che affligge anche coloro che sono liberi, permea l'immaginario poetico di Pavese fin dai suoi primi scritti, come nel suo romanzo breve, *Il Carcere*, scritto nel 1939 e pubblicato nel 1948. In quest'opera, il tema del carcere non solo evidenzia la solitudine, ma diventa anche simbolo di una prigionia psicologica del protagonista.

La narrazione del dialogo *La rupe* prosegue per opposizioni. La prima mette in contrasto la natura dei titani e quella dell'uomo. Gli dèi conoscono il destino, sebbene non possano modificarlo, ma sanno sorridere, poiché lo prevedono e lo accettano, a differenza degli uomini, che non hanno alcuna preconnoscenza su di esso e, dunque, spesso agiscono creando ulteriore male nel mondo²⁹:

PROMETEO: Tutti avete una rupe, voi uomini. Per questo vi amavo. Ma gli dèi sono quelli che non sanno la rupe. Non sanno ridere né piangere. Sorridono davanti al destino. (*La rupe*, D 68)

Prometeo, in quanto divinità, non dovrebbe conoscere la rupe. Tuttavia, è proprio il suo desiderio di conoscere e condividere questa conoscenza impura con l'umanità che lo costringe alla sua prigionia sulla rupe. Il sorriso degli dèi viene contrapposto alla compassione di Prometeo. Ma questo sorriso non implica necessariamente il riso, poiché gli dèi non sono in grado di manifestare questa emozione; solo gli esseri umani possono farlo poiché hanno la capacità di provare sia gioia che dolore. Il pianto e il riso rappresentano entrambi espressioni di una lotta interiore e di una tensione emotiva che gli dèi dell'Olimpo non riescono a comprendere.

²⁹ Gaetano Fimiani, *Prometeo e la rupe. Figurazioni mitologiche fra "Operette morali" e "Dialoghi con Leucò"*, cit., p. 59.

La figura di Prometeo si colloca in una zona liminare tra l'umano e il divino: divine sono le sue origini, ma le sue azioni si rivolgono in aiuto dell'umanità, portandolo, infine, ad assumere su di sé il peso doloroso della natura umana³⁰:

PROMETEO: [...] Ma mi succede come a un uomo che abbia molto patito in un luogo [...].
(*La rupe*, D 67)

Prometeo percepisce così la condizione umana come un carcere, acquisendo una profonda consapevolezza della temporalità³¹:

PROMETEO: [...] Ma, come a uomo, l'istante mi pesa. (*La rupe*, D 67)

La seconda opposizione si manifesta nel conflitto tra uomini e mostri. È l'uomo che, senza rendersene conto, si abbandona al suo lato selvaggio, annientando gli esseri che presume inferiori. Tutto ciò si svolge sotto il cielo degli dèi, su cui incombe l'ombra della morte. Quest'ultima sarà causata dalla miscredenza: quando i mortali non temeranno più gli dèi, questi ultimi spariranno.

Eracle, rispondendo alle domande di Prometeo, cerca di insegnargli che la vittoria più significativa per l'umanità è la compassione che si dimostra verso i propri simili, soprattutto coloro che sembrano diversi.

Nell'opera leopardiana i due personaggi del dialogo *La rupe*, figurano in due dialoghi distinti: Eracle nel *Dialogo di Ercole ed Atlante* (scritto tra il 10 e il 13 febbraio 1824), Prometeo nella *scommessa di Prometeo* (scritto tra il 30 aprile e l'8 maggio 1824).

Nel *Dialogo di Ercole ed Atlante*, le caratteristiche e i ruoli solitamente attribuiti ai due protagonisti dalla tradizione mitologica vengono completamente sovvertiti. Leopardi, attraverso la sua opera rende vuota la metafora esistenziale dell'eroe che

³⁰ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., pp. 58-60.

³¹ Ibidem.

serve da collegamento tra l'umano e il divino. Eracle e Atlante, invece di essere figure eroiche e mitiche, vengono raffigurati come individui comuni e persino svogliati, proiettati in un ambiente cosmico distante e alienato, che ricorda un enorme campo da gioco³².

Eracle visita Atlante per assumersi temporaneamente il peso della terra, come aveva già fatto in passato, consentendo ad Atlante di riposarsi. Tuttavia, rimane sorpreso dal fatto che, rispetto a diversi anni prima, il carico della terra ora sembra incredibilmente leggero:

ATLANTE: [...] Ma il mondo è fatto così leggero che questo mantello che porto per custodirmi dalla neve, mi pesa di più³³

Nel momento in cui Ercole sostiene il peso della terra, scopre un'altra novità:

ERCOLE: [...] Ma che è quest'altra novità che vi scuopro? L'altra volta che io la portai, mi batteva forte sul dosso, come fa il cuore degli animali; e metteva un certo rombo continuo, che pareva un vespaio. Ma ora quanto al battere, si assomiglia a un oriuolo che abbia rotto la molla; e quanto al ronzare, io non vi odo un zitto.

[...]

ATLANTE: [...] è già gran tempo, che il mondo finì di fare ogni moto e ogni romore sensibile; e io per me stetti con grandissimo sospetto che fosse morte, aspettandomi di giorno in giorno che m'infettesse con il puzzo; e pensava come e in che luogo lo potessi seppellire, e l'epitaffio che gli dovessi porre. Ma poi veduto che non marciva, mi risolsi che di animale che prima era, si fosse convertito in pianta come Dafne e tanti altri³⁴

Ercole, sospettando che la terra stia dormendo, decide di verificarlo. Propone, quindi, di svegliarla con la sua clava di legno, ma alla fine i due finiscono per

³² Gaetano Fimiani, *Prometeo e la rupe. Figurazioni mitologiche fra "Operette morali" e "Dialoghi con Leucò"*, cit., pp. 59-61.

³³ Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Stella, Milano 1827, ora in Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Garzanti, Milano 1984, p. 27.

³⁴ Giacomo Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 28.

giocare a palla con il pianeta. Ercole sembra deluso solo dal fatto di non aver portato delle racchette, mentre Atlante teme una punizione da parte di Giove. In questo dialogo, il giudizio sulla condizione umana non viene emesso né da Ercole né da Atlante. Manca nell'interazione ogni tono severo o formula decisa, caratteristiche che invece Pavese utilizza per esprimere la tragedia dell'esistenza. La mancanza di asprezza nel dialogo suggerisce una prospettiva più distaccata e neutrale sulla condizione umana, senza l'intensità emotiva tipica della tragedia pavesiana³⁵.

Nella *scommessa di Prometeo*, si introduce l'altro interlocutore del dialogo pavesiano. In questa operetta, gli dèi sono chiamati a presentare una serie di invenzioni di fronte a un gruppo di giudici, i quali devono determinare quale sia la più importante. Nonostante Bacco vinca il premio per l'invenzione del vino, Minerva per l'olio e Vulcano per la pentola, le divinità alla fine rifiutano il premio:

Vulcano allegò che stando il più del tempo al fuoco della fucina con gran fatica e sudore, gli sarebbe importunissimo quell'ingombro alla fronte; oltre che lo porrebbe in pericolo di essere abbrustolato o riarso, se per avventura qualche scintilla appigliandosi a quelle fronde secche, vi mettesse il fuoco. Minerva disse che avendo a sostenere in sul capo un elmo bastante, come scrive Omero, a coprirsene tutti insieme gli eserciti di cento città, non le conveniva aumentarsi questo peso in alcun modo. Bacco non volle mutare la sua mitra, e la sua corona di pampini, con quella di lauro: benché l'avrebbe accettata volentieri se gli fosse stato lecito di metterla per insegna fuori della sua taverna; ma le Muse non consentirono di dargliela per questo effetto: di modo che ella si rimase nel loro comune erario³⁶.

Tuttavia, l'attenzione si concentra sul momento in cui Prometeo esprime il suo rimpianto per aver perso la competizione. L'operetta è contraddistinta da un tono ironico, evidenziato proprio dalla scommessa di Prometeo di provare che la sua

³⁵ Gaetano Fimiani, *Prometeo e la rupe. Figurazioni mitologiche fra "Operette morali" e "Dialoghi con Leucò"*, cit., p. 61.

³⁶ Giacomo Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 84.

invenzione, ossia l'uomo, sia la migliore fra tutte. Riesce, persino, a persuadere Momo, divinità oscura, a percorrere diverse aree della terra per verificarlo:

Ma per tornare al fatto, un giorno tra gli altri ragionando Prometeo con Momo, si querelava aspramente che il vino, l'olio e le pentole fossero stati anteposti al genere umano, il quale diceva essere la migliore opera degli'immortali che apparisse nel mondo. E parendogli non persuaderlo bastantemente a Momo, il quale adduceva non so che ragioni in contrario, gli propose di scendere tutti e due congiuntamente verso la terra, e posarsi a caso nel primo luogo che in ciascuna delle cinque parti di quella scoprissero abitato dagli uomini; fatta prima reciprocamente questa scommessa: se in tutti cinque i luoghi, o nei più di loro, troverebbero o no manifesti argomenti che l'uomo sia la più perfetta creatura dell'universo³⁷

Nel corso del loro viaggio, però, le due divinità sono testimoni di eventi orribili, come la visione di uomini che praticano cannibalismo o che usano il fuoco per bruciarsi vivi in riti tribali, anziché servirsi di esso per illuminarsi o scaldarsi:

sopra un palco, una donna giovane, coperta di vesti sontuosissime, e di ogni qualità di ornamenti barbarici, la quale danzando e vociferando, faceva segno di grandissima allegrezza. Prometeo vedendo questo, immaginava seco stesso una nuova Lucrezia o nuova Virginia, o qualche emulatrice delle figliuole di Eretteo, delle Iligenie, de' Codri, de' Menecei, dei Curzi e dei Deci, che seguitando la fede di qualche oracolo, s'immolasse volontariamente per la sua patria. Intendendo poi che la cagione del sacrificio della donna era la morte del marito, pensò che quella, poco dissimile da Alceste, volesse col prezzo di se medesima, ricomperare lo spirito di colui. Ma saputo che ella non s' induceva ad abbruciarsi se non perché questo, si usava di fare dalle donne vedove della sua setta, e che aveva sempre portato odio al marito, e che era ubbriaca, e che il morto, in cambio di risuscitare, aveva a essere arso in quel medesimo fuoco; voltato subito il dosso a quello spettacolo, prese la via dell'Europa; dove intanto che andavano, ebbe col suo compagno questo colloquio.

³⁷ Ivi, pp. 85-86.

MOMO. Avresti tu pensato quando rubavi con tuo grandissimo pericolo il fuoco dal cielo per comunicarlo agli uomini, che questi se ne prevarrebbero, quali per cuocersi l'un l'altro nelle pignatte, quali per abbruciarsi spontaneamente?³⁸

Dunque, i doni che Prometeo ha elargito agli uomini sono stati utilizzati in modo contrario ai loro scopi originari.

Prometeo è rappresentato da Leopardi come un essere che cerca di evitare il peso della sofferenza dell'umanità, cercando di rimanere distante da essa, tanto da non voler neanche ascoltare le critiche o le giustificazioni sul suo fallimento:

Momo stava per congratularsi con Prometeo sopra i buoni effetti della civiltà, e sopra la contentezza che appariva ne risultasse alla nostra vita; e voleva anche rammemorargli che nessun altro animale fuori dell'uomo, si uccide volontariamente esso medesimo, né spegne per disperazione della vita i figliuoli: ma Prometeo lo prevenne; e senza curarsi di vedere le due parti del mondo che rimanevano, gli pagò la scommessa³⁹.

Nel *Prometeo* di Pavese l'impotenza viene rappresentata attraverso la condizione fisica di immobilità, e attraverso il ragionamento che sembra non portare a soluzioni positive, ma piuttosto a conclusioni che suonano come sentenze dolorose. Questo perché Prometeo è colui che prevede, è una figura che ha un'ampia comprensione della ciclicità dell'esistenza.

Al contrario, il Prometeo leopardiano si muove su uno sfondo più ironico. Non incarna più il suo ruolo eroico, ma si presenta come una figura più riflessiva e critica, che commenta e analizza le situazioni con razionalità⁴⁰:

PROMETEO: [...] considera, caro Momo, che quelli che fino a ora abbiamo veduto, sono barbari: e dai barbari non si dee far giudizio della natura degli uomini; ma bene dagli incivili: ai quali

³⁸ Ivi, p. 89-90.

³⁹ Ivi, pp. 93-94.

⁴⁰ Gaetano Fimiani, *Prometeo e la rupe. Figurazioni mitologiche fra "Operette morali" e "Dialoghi con Leucò"*, cit., p. 62.

andiamo al presente; e ho ferma opinione che tra loro vedremo e udremo cose e parole che ti parranno degne, non solamente di lode, ma di stupore⁴¹.

Le operette morali di Leopardi svolgono un ruolo importante come filtro attraverso cui è possibile riconnettersi e recuperare la struttura del mito, sebbene l'approccio di Pavese sia quasi diametralmente opposto a quello di Leopardi. Mentre Leopardi, seguace di Luciano, adotta un'ironia critica e dissacrante che evidenzia l'impossibilità moderna del mito, Pavese ne riconosce il valore extra-temporale. Di conseguenza, nonostante entrambi modernizzino il mito, Leopardi lo fa sottolineandone l'incompatibilità con il presente, mentre Pavese ne afferma il valore eterno.

Pavese riattiva il potenziale mitico del mito, cioè la sua capacità di riflettere e rappresentare la realtà e lo utilizza come nucleo discorsivo da cui trarre ispirazione lirica. Al contrario, Leopardi scrive le *Operette morali* durante la fase soprannominata "arido vero", in cui si allontana dalla lirica dopo aver abbracciato una nuova visione della realtà, arida e priva di vitalità e fantasia, che sfocia nell'elaborazione del pessimismo cosmico.

Dunque, in Pavese, Prometeo rappresenta una sorta di lotta interiore di chi si sente legato alla sua condizione, simboleggiata dalla rupe che rappresenta una connessione tra il mondo tangibile e quello più misterioso e nascosto. Prometeo sente un desiderio di ritorno a questa dimensione più profonda e autentica dell'esistenza, ma allo stesso tempo sperimenta un'intensa tensione etica e cognitiva. Questa tensione mette in luce la frattura tra l'armonia naturale e la resistenza umana, rendendo la sua condizione ancora più difficile e dolorosa.

Leopardi invece raffigura il suo Prometeo come un individuo capace di partecipare attivamente alla sua storia, ma al contempo di mantenere una distanza critica. Leopardi riesce a comprendere e a ironizzare sulla condizione umana, nonostante il dolore e la sofferenza. Infatti, attraverso le figure di Prometeo e di Ercole, mostra

⁴¹ Giacomo Leopardi, *Operette morali*, cit., p. 90.

la sua capacità di osservare l'attività frenetica e vuota degli uomini, impegnati nei loro futili obiettivi. Questo gli permette di evidenziare la delusione e la mancanza di significato della civiltà moderna. Il nichilismo di Leopardi è infatti diverso da quello di Pavese. Leopardi riesce ad elaborare una propria concezione pessimistica della realtà, senza perdersi completamente in essa. Osserva la condizione umana con uno sguardo distaccato e disincantato, che gli consente di esplorare le complessità della vita con un certo grado di oggettività. Al contrario, il nichilismo di Pavese si distingue per il suo coinvolgimento emotivo personale. Pavese non si limita a osservare la realtà da una prospettiva distante, ma si immerge completamente nelle sue contraddizioni.

Cesare Pavese affronta il mito in stretta relazione con la sua coscienza intellettuale, ignorando la discussione critica per risolvere i contrasti e raggiungere una sintesi superiore, come avviene nell'ironia. Per lui, la disparità tra il mondo umano e quello divino evidenzia la distinzione tra vita e destino, tra l'ansia dell'esistenza e il sentimento di obbligo e impegno. In questa situazione, il linguaggio si trasforma in un agente liberatorio, custode dei ricordi dell'esistenza passata, che si eleva attraverso la forma poetica⁴².

3.4 Intertestualità tra i *Dialoghi con Leucò* e i *Canti* di Leopardi

Restando sul tema dei debiti leopardiani di Pavese, nel saggio di Manuele Gragnolati, *Lo scrittore, l'amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei Dialoghi con Leucò*, viene esaminata l'incidenza rilevante di due canti leopardiani, *Amore e Morte* e *L'Ultimo canto di Saffo*, nell'elaborazione dei dialoghi *Il fiore e Schiuma d'onda* di Pavese.

⁴² Gaetano Fimiani, *Prometeo e la rupe. Figurazioni mitologiche fra "Operette morali" e "Dialoghi con Leucò"*, cit., p. 64.

È interessante notare come lo stesso Pavese, nell'introduzione del dialogo *Il fiore* confermi esplicitamente l'influenza leopardiana nella sua opera:

Che a questo fatto dolce-atroce, il quale non riesce a disgustarci di un dio primaverile come Apolline il Chiaro, assistessero i leopardiani Eros e Tànos, è di solare evidenza. (*Il fiore*, D 28).

Gragnolati cerca di dimostrare che le differenze nei *Dialoghi* e nelle *Operette morali* non derivano necessariamente da dissimilarità tra Pavese e Leopardi. I *Dialoghi* hanno una matrice più "esistenziale" rispetto a quella, teorica e speculativa, che caratterizza le *Operette*. Inoltre, nella sezione conclusiva Pavese cerca una prospettiva ottimistica, di contro al pessimismo radicale leopardiano. Nonostante *Il fiore* appartenga alla sezione «Iniquità divina», il modo in cui Pavese definisce nell'introduzione il destino come «un fatto dolce-atroce, il quale non riesce a disgustarci» potrebbe suggerire un'interpretazione meno negativa del dialogo. E tale dimensione positiva, Pavese la coglie proprio attraverso la canzone *Amore e Morte*.

Pavese riprende la vicenda narrata nel *Fiore* dalle *Metamorfosi* di Ovidio e la rielabora. Le modifiche rispetto alla versione antica verranno affrontate nel capitolo successivo; qui ci si limita a mostrare gli elementi di convergenza tra il dialogo pavesiano e la lirica leopardiana.

Nel *Fiore*, Pavese cerca di palesare l'inerme condizione dell'essere umano in rapporto al destino. Da questo punto di vista, la figura di Apollo simboleggia l'ineluttabilità del destino, mentre la tragica e ingiusta fine di Iacinto diventa emblema universale dell'uomo. Gragnolati individua, tuttavia, un altro importante nucleo concettuale che sembra seguire il Leopardi di *Pensiero dominante e Amore e morte*: quello dell'amore visto come sentimento che può dare un momentaneo, benché illusorio, sollievo nell'esistenza dolorosa e priva di significato⁴³.

⁴³ Manuele Gragnolati, *Lo scrittore, l'amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei "Dialoghi con Leucò"*, «Testo», XXVI, 52, luglio-dicembre 2006, pp. 59-64.

Il pensiero dominante è una canzone, scritta durante la fase dell'allontanamento leopardiano dai richiami della memoria e dalla ricerca dell'indefinito. Appartiene a quella fase di Leopardi in cui, lasciata per sempre Recanati, entra in contatto con la vivace realtà fiorentina. Qui, inizia a percepire una netta contrapposizione tra il suo pensiero pessimistico e quello progressista e liberale degli intellettuali toscani. Leopardi cerca una letteratura capace di rispondere al senso della vita, rifiutando le posizioni degli intellettuali che, impegnati socialmente, analizzano con ottimismo il nuovo sviluppo borghese. Questo pensiero emerge chiaramente nelle ultime operette morali scritte nel 1832: il *Dialogo di un venditore di almanacchi e di un passeggiare* e il *Dialogo di Tristano e di un amico*.

In quest'ultima operetta, Leopardi schernisce l'umanità che ancora è innamorata della vita, e propone come unica soluzione all'infelicità umana l'inevitabilità della morte. Pascoli, nella conferenza tenuta nell'Aula Magna del Collegio Romano il 14 marzo 1898, intitolata *La Ginestra*, riprende l'immagine di Tristano come interlocutore. Questa scelta è probabilmente dovuta al legame tra amore e morte incarnato da questo personaggio. Pascoli finge di essere trasportato nel 1835, immaginando, dunque, di conoscere solo le opere leopardiane pubblicate fino a quell'epoca, esclusi *Il tramonto della luna* e *La ginestra*. Ripercorre così tutte le fasi della produzione leopardiana, fino ad accogliere il messaggio di Leopardi espresso nella *ginestra*, interpretato come un insegnamento d'oltretomba. Ciò che interessa a questo punto è la suddivisione delle diverse fasi della produzione leopardiana evidenziate da Pascoli. Una prima fase è quella dei canti pisano-recanatense, caratterizzata dall'acquisizione della consapevolezza del dolore e della vanità della vita. Questi pensieri inducono Leopardi nel tentativo di trovare consolazione nel passato, nella memoria. La fase che segue è quella del "ciclo di Aspasia", a cui appartiene *Il pensiero dominante*, in cui Leopardi esprime la piena consapevolezza della morte e dell'inutilità di ogni consolazione terrena⁴⁴.

⁴⁴ Massimo Castoldi, *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli. Poeta dell'Èra nuova*, Stem Mucchi Editore, Modena 2019, pp. 25-30.

Nel *pensiero dominante*, il poeta si rivolge al proprio pensiero passionale⁴⁵:

Dolcissimo, possente
Dominator di mia profonda mente;
Terribile, ma caro
Dono del ciel; consorte
Ai lùgubri miei giorni,
Pensier che innanzi a me sì spesso torni⁴⁶.

Il pensiero viene elogiato, nonostante Leopardi sia consapevole della componente illusoria di questo sentimento:

Sei tu, dolce pensiero;
Sogno e palese error⁴⁷.

Amore e morte è stato realizzato poco dopo *Il pensiero dominante*, nell'autunno 1832, durante il periodo in cui come è noto Leopardi aveva sviluppato una affezione per Fanny Targioni Tozzetti. Proprio in una lettera indirizzata alla donna, datata 16 agosto 1832, si leggono parole che anticipano il tema del canto⁴⁸:

L'amore e la morte sono le sole cose belle che ha il mondo, e le sole solissime degne di essere desiderate⁴⁹.

Lo stesso accostamento si legge in un altro canto leopardiano, contenuto nel "Ciclo di Aspasia", intitolato *Consalvo*:

⁴⁵ Giulio Ferroni, Andrea Cortellessa, Italo Pantani, Silvia Tatti, *Storia e testi della letteratura italiana. Restaurazione e risorgimento*, Mondadori, Milano 2003, p. 107.

⁴⁶ Giacomo Leopardi., *Canti del conte Giacomo Leopardi*, Piatti, Firenze 1831, ora in Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di Mario Andrea Rigoni, vv. 1-6, Mondadori, Milano 2017, p. 93.

⁴⁷ Ivi, vv. 110-111, p. 120.

⁴⁸ Giulio Ferroni, Andrea Cortellessa, Italo Pantani, Silvia Tatti, *Storia e testi della letteratura italiana. Restaurazione e risorgimento*, cit., p. 607.

⁴⁹ Giacomo Leopardi, *Epistolario*, Le Monnier, Firenze 1849, ora in Giacomo Leopardi, *Lettere*, a cura di Francesco Floria, Milano, Mondadori 1949, pp. 1052-1053.

Due cose belle ha il mondo:
Amore e morte. All'una il ciel mi guida
In sul fior dell'età; nell'altro, assai
Fortunato mi tengo⁵⁰.

In *Amore e Morte*, vengono personificati per l'appunto l'Amore e la Morte, rappresentati come fratelli, i quali costituiscono la ricchezza più importante dell'umanità. Entrambi sono descritti senza il consueto armamentario tradizionale: Amore è sì un fanciullo, ma privo di frecce, che può infondere un nuovo aspetto alla vita, e la Morte è una bellissima fanciulla, in grado di salvare gli uomini dal dolore. La forza illusoria del sentimento amoroso, espressa nel *Pensiero dominante*, si spezza. L'amore si presenta come un'illusione e rivela all'umanità, che il mondo non merita di essere abitato. La morte interviene, come liberatrice, a salvare l'uomo da tale vagheggiamento.

Leopardi inserisce, come epigrafe al canto, il verso di Menandro «Muor giovane colui ch'al ciel è caro», che anticipa il tema della morte prematura salvifica⁵¹. Si tratta di un *topos* letterario diffuso, che troviamo ad esempio anche nel componimento pascoliano *L'aquilone*, pubblicato nella seconda edizione dei *Poemetti* e poi confluito nei *Primi poemetti*:

Tu eri tutto bianco, io mi rammento:
solo avevi del rosso nei ginocchi,
per quel nostro pregar sul pavimento.

Oh! te felice che chiudesti gli occhi
persuaso, stringendoti sul cuore
il più caro dei tuoi cari balocchi!

⁵⁰ Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, cit., vv. 99-102, cit., pp. 62-63.

⁵¹ Manuele Gragnolati, *Lo scrittore, l'amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei "Dialoghi con Leucò"*, cit., p. 65.

Oh! dolcemente, so ben io, si muore
la sua stringendo fanciullezza al petto,
come i candidi suoi pètali un fiore

ancora in boccia! O morto giovinetto,
anch'io presto verrò sotto le zolle,
là dove dormi placido e soletto...

Meglio venirci ansante, roseo, molle
di sudor, come dopo una gioconda
corsa di gara per salire un colle!⁵²

In questo componimento Pascoli, giunto alla fine di una vita segnata dal dolore, rivolge lo sguardo al passato, riflettendo sugli anni trascorsi nel collegio di Urbino. Il poeta ricorda un evento tragico, la morte di un bambino di nome Pirro Viviani. Attraverso questi versi, Pascoli esprime la convinzione che una morte precoce sia da preferirsi alle sofferenze inflitte dalla vecchiaia, poiché in quel tempo, non si possiede ancora la consapevolezza della sofferenza che l'età adulta inevitabilmente porta.

Tornando a Menandro, il verso in questione viene ripreso e parafrasato anche nel *Dialogo di Tristano e di un Amico*. La conclusione di quest'ultimo dialogo crea una connessione suggestiva con la parte finale di *Amore e Morte*:

TRISTANO: [...] Troppo sono maturo alla morte, troppo mi pare assurdo e incredibile di dovere, così morto come sono spiritualmente, così conchiusa in me da ogni parte la favola della vita, durare ancora quaranta o cinquant'anni, quanti mi sono minacciati dalla natura [...]. Invidio i morti, e solamente con loro mi cambierei. Ogni immaginazione piacevole, ogni pensiero dell'avvenire, ch'io fo, come accade, nella mia solitudine, e con cui vo passando il tempo, consiste nella morte, e di là non sa uscire. [...]. Se ottengo la morte morirò così tranquillo e così contento, come se mai

⁵² Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, Zanichelli, Bologna 1907, p. 87.

nulla'altro avessi sperato né desiderato al mondo. Questo è il solo beneficio che può riconciliarmi al destino⁵³.

Tristano incarna l'essenza stessa dell'amore e della morte. Dimostra una ferma determinazione nel desiderio di morire e mette in rilievo il pericolo imminente della sopravvivenza fino alla vecchiaia avanzata. *Amore e Morte* si chiude all'insegna di un concetto analogo:

[...] null'altro in alcun tempo
Sperar, se non te sola;
Solo aspettar sereno
Quel di ch'io pieghi addormentato il volto
Nel tuo virgineo seno⁵⁴.

Come si diceva sulla scorta di Gragnolati, Pavese adatta la teoria leopardiana sulla potenza trasformatrice dell'amore e la sua connessione con la morte nel *Fiore*. L'amore di Iacinto per Apollo infonde gioia nella sua vita, rendendola ricca di passione e di emozioni⁵⁵.

TÀNATOS: Iacinto [...] non fu che un ragazzo. Visse i suoi giorni venerando il suo signore. Giocò con lui come gioca il fanciullo. [...]

EROS: Il Radioso [...] Per sei giorni è vissuto in Amicle, sei giorni che a Iacinto cambiarono il cuore e rinnovarono la terra. [...] A Iacinto pareva di potere ogni cosa. (*Il fiore*, D 29-31).

Quando Tanatos si lamenta che la morte di Iacinto è stata una conseguenza del suo amore per Apollo, Eros ribatte ricollegandosi al pensiero leopardiano, che solo la

⁵³ Giacomo Leopardi, *Operette morali*, cit., pp. 332-333.

⁵⁴ Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, cit., vv. 120-124, cit., p. 101.

⁵⁵ Manuele Gragnolati, *Lo scrittore, l'amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei "Dialoghi con Leucò"*, cit., p. 66.

potenza dell'amore può contrastare il tedio dell'esistenza e dare nuovo valore alla vita⁵⁶.

TÀNATOS: Che per nascere occorra morire, lo sanno anche gli uomini. Non lo sanno gli Olimpici. Se lo sono scordato. Loro durano in un mondo che passa. Non esistono: sono. Ogni loro capriccio è una legge fatale. Per esprimere un fiore distruggono un uomo.

EROS: Sì, Tànos. Ma non vogliamo tener conto dei ricchi pensieri che Iacinto incontrò? Quell'ansiosa speranza che fu il suo morire fu pure il suo nascere. Era un giovane inconscio, un poco assorto, annesso d'infanzia, il figliolo d'Amicle, re modesto di terra modesta - che cosa mai sarebbe stato senza l'ospite di Delo? (*Il fiore*, D 31-32).

Da Leopardi, Pavese trae e rielabora anche il desiderio di morte dell'innamorato, derivante dalla consapevolezza che quella piacevole illusione non può durare, e che, prima o poi, si dovrà confrontare nuovamente con la crudele realtà. Pavese manifesta, infatti, il turbamento e l'ansia di Iacinto riguardo a un imminente cambiamento di tale situazione⁵⁷:

EROS: [...] il ragazzo [...] certo trascorse sei giorni di ansiosa passione (*Il fiore*, D 30).

A proposito di questo dialogo, Gragnolati fa riferimento anche alla psicologia di Pavese, in particolare alla sua paura dell'abbandono e all'angoscia di non poter instaurare relazioni affettive appaganti. Nel contrasto tra Apollo, privo di empatia e controllato nelle emozioni, e Iacinto, completamente in balia della passione, si esprimerebbe l'insicurezza di Pavese nei confronti dell'altro. La figura di Apollo, distante e sorridente, rappresenta una concezione tragica dell'amore, in cui la paura del rifiuto e dell'abbandono è intrinseca al vero sentimento amoroso. La morte di Iacinto, colto nel momento di massima felicità, viene considerata fortunata, poiché non ha dovuto affrontare la successiva fase di solitudine e disperazione che spesso

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ivi, pp. 66-67.

segue all'inizio dell'amore. L'autore riscrive il mito sottolineando l'indifferenza di Apollo, e suggerendo che la morte prematura di Iacinto ha evitato il dolore inevitabile della vita amorosa. Il richiamo alla poesia di Leopardi contribuisce a delineare questa reinterpretazione del mito, evidenziando l'influenza della visione leopardiana in Pavese.

Nonostante Eros sappia dell'indifferenza e della crudeltà di Apollo e riconosca l'illusorietà della passione di Iacinto, ritiene comunque che l'amore per il dio abbia dato un senso alla vita di Iacinto. Pavese introduce una sorta di contrasto tra l'amore, considerato come elemento che dà significato all'esistenza umana, e la mediocrità o indifferenza degli dèi immortali. La prospettiva di Pavese sembra suggerire che, nonostante la tragedia e la normalità negata, l'amore contribuisce a dare valore alla vita degli uomini, creando una stretta connessione tra amore e morte, tale che l'uno non può esistere senza l'altra e viceversa. Di conseguenza, la vita degli dei, appare monotona, poiché eterna⁵⁸:

TÀNATOS: Che occorra morire, lo sanno anche gli uomini. Non lo sanno gli Olimpici. Se lo sono scordato. Loro durano in un mondo che passa. (*Il fiore*, D 31).

Se *Il fiore* sviluppa il tema dell'amore, *Schiuma d'onda* si inoltra più a fondo nella questione legata alla disillusione e al desiderio di morte. Gragnolati individua alcune tangenze tra i due dialoghi, come se Pavese volesse creare una continuità tematica. Innanzitutto, nelle note introduttive al *Fiore*, Pavese definisce l'amore di Iacinto per Apollo «dolce-atroce»⁵⁹:

Che a questo fatto dolce-atroce, il quale non riesce a disgustarci di un dio primaverile come Apolline il Chiaro, assistessero i leopardiani Eros e Tànatos, è di solare evidenza.
(*Il fiore*, D 28)

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ivi, p. 69.

Analogamente, Saffo, impiega una coppia di aggettivi simili, «dolce-amaro», nel celeberrimo frammento che descrive l'abbandono della sua amata Attide, unitasi al gruppo di Andromeda, avversaria di Saffo:

Ancora una volta Eros che le membra scioglie mi tormenta, dolce-amaro irresistibile rettile ...
Attide, a te venne a noia darti pensiero di me, ma voli da Andromeda⁶⁰.

Nel confronto tra i due testi emerge inoltre un'interessante convergenza legata all'elemento della sorpresa che Cesare Pavese cerca di imprimere in entrambi. Nel primo testo, l'omicidio di Iacinto viene rivelato sin dall'inizio come un atto premeditato, generando un effetto di sorpresa basato sulla consapevolezza immediata del lettore. Nel secondo testo, la trasformazione inaspettata di Saffo in una creatura marina dopo essersi lanciata dalla rupe crea un altro momento sorprendente, che aggiunge un elemento di imprevedibilità al racconto. Il forte collegamento tematico tra amore, morte e poesia costituisce un ulteriore punto di contatto tra i due testi, implicante come abbiamo visto la lirica leopardiana.

Il personaggio di Saffo emerge come un amante infelice, simbolo della sofferenza legata all'amore. Nel tentativo di liberarsi dalla sua angoscia, Saffo prende la drastica decisione di togliersi la vita, a causa dell'incapacità di affrontare la complessità e l'intensità dell'amore⁶¹:

SAFFO: [...] Si può accettare che una forza ti rapisca e tu diventi desiderio, desiderio tremante che si dibatte intorno a un corpo, di compagno o compagna, come la schiuma tra gli scogli? E questo corpo ti respinge e t'infrange, e tu ricadi, e vorresti abbracciare lo scoglio, accettarlo. Altre volte sei scoglio tu stessa, e la schiuma – il tumulto – si dibatte ai tuoi piedi. Nessuno ha mai pace. Si può accettare tutto questo?

(*Schiuma d'onda*, D 45)

⁶⁰ Gennaro Tedeschi, *Saffo. Frammenti. Antologia di versi con introduzione, testo, traduzione, commento*, EUT, Trieste 2015, p. 14.

⁶¹ Manuele Gagnolati, *Lo scrittore, l'amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei "Dialoghi con Leucò"*, cit., pp. 71-72.

Gragnolati osserva che Pavese segue sistematicamente un modello narrativo simile nelle sue opere. L'estasi iniziale dell'amore viene rappresentata con tutta la sua intensità, solo per evolvere successivamente in tragedia. Nel dialogo tra Britomarti e Saffo, Britomarti sottolinea che le donne innamorate che attraversano l'Egeo non sembrano manifestare tristezza. Tuttavia, Saffo replica sostenendo che la gioia iniziale di queste donne si trasformerà inevitabilmente in dolore, angoscia e morte. Solo Elena si salverà dalla disperazione⁶²:

BRITOMARTI: Un tempo, nella mia isola, vedevo arrivare e partire i mortali. C'erano donne come te, donne d'amore. Saffo. Non mi parvero mai tristi né stanche.

SAFFO: Lo so, Britomarti, lo so. Ma le hai seguite sul loro cammino? Ci fu quella che in terra straniera s'impiccò con le sue mani alla trave di casa. E quella che si svegliò la mattina sopra uno scoglio, abbandonato. E poi le altre, tante altre, da tutte le isole, da tutte le terre, che discesero in mare e chi fu serva, chi straziata, chi uccise i suoi figli, chi stentò giorno e notte, chi non toccò più terraferma e divenne una cosa, una belva del mare. (*Schiuma d'onda*, D 46).

Saffo ha subito il destino che sarebbe toccato a Iacinto se fosse stato sfortunato abbastanza da vivere più a lungo.

Tuttavia, la scelta del suicidio non la conduce alla liberazione desiderata, ma la relega a vivere un'esistenza priva di amore analoga a quella di Britomarti. Questo risultato si traduce in un'altra forma di vita, monotona e infelice, suggerendo che la fuga dalla sofferenza attraverso il suicidio non garantisce la pace o la liberazione desiderata, ma può portare a un'esistenza altrettanto grigia e priva di gioia come quella vissuta da Britomarti. L'immagine di Saffo diventa così un potente simbolo della complessità e delle conseguenze tragiche che possono derivare dall'intricato legame tra amore e sofferenza⁶³:

⁶² Ibidem.

⁶³ Ivi, pp. 69-70.

BRITOMARTI: Preferivi quand'eri mortale, lo so. Diventare un pò d'onda che schiuma, non vi basta. Eppure cercate la morte, questa morte. Tu perché l'hai cercata?

SAFFO: Non sapevo che fosse così. Credevo che tutto finisse con l'ultimo salto. Che il desiderio, l'inquietudine, il tumulto sarebbero spenti. Il mare inghiotte, il mare annienta, mi dicevo. [...] Ma tu lo senti questo tedio, quest'inquietudine marina? Qui tutto macera e ribolle senza posa. Anche ciò che è morto si dibatte inquieto. [...] Questa vita incessante è monotona e triste. Non c'è parola che ne dica il tedio. (*Schiuma d'onda*, D 43-46)

Quindi, la natura di Saffo si trasforma in qualcosa di divino, ma nel processo perde la potenza dell'amore. Senza questa forza, diventa impossibile interagire appieno con la vita, e la conseguenza è una condanna al tedio, alla monotonia. Veniamo ora all'influenza dell'*Ultimo canto di Saffo*, che Leopardi compose nel maggio 1822, durante uno dei periodi più bui della sua vita.

La canzone si focalizza principalmente sull'infelicità della poetessa, a causa del suo aspetto esteriore, che non le permette di essere apprezzata nemmeno per la sua padronanza delle arti, e di partecipare all'armonia e alla bellezza della natura, da cui è inevitabilmente esclusa. La sua disperazione e insoddisfazione la porta a trovare rimedio nella morte. Secondo Leopardi la poesia non è in grado di riscattare il «male di vivere». In *Schiuma d'onda*, Pavese approda a una conclusione analoga, esplorando l'idea che amore e sessualità siano profondamente connessi a una percezione tragica della vita. Nel dialogo pavesiano, è Saffo stessa a dichiarare che, nonostante i suoi sforzi per trasformare il dolore amoroso in poesia, questa forma di sublimazione artistica si scontra inevitabilmente con la dura realtà del destino umano⁶⁴:

SAFFO: [...] E la mia fuga era guardare nelle cose e nel tumulto, e farne un canto, una parola. Ma il destino è ben altro. (*Schiuma d'onda*, D 44)

⁶⁴ Ivi, p. 74.

Nel confronto con Britomarti, la quale suggerisce che la poesia ha portato gioia a Saffo, la poetessa ribatte, evidenziando la sua infelicità e sottolineando che la poesia risulta vuota di fronte all'intensità della vita. Pavese utilizza le parole di Saffo per mettere in discussione la capacità della letteratura di affrontare gli aspetti emotivi più dolorosi dell'esistenza umana. Desiderio e canto, identificati nella tradizione petrarchesca, non coincidono per Pavese, perché il desiderio costituisce una forza naturale implacabile, incontrollabile e distruttiva, che causa solo dolore, secondo la lezione leopardiana del *Canto notturno*⁶⁵:

BRITOMARTI: Saffo, perché? Il destino è gioia, e quando tu cantavi il canto eri felice.

SAFFO: Non sono mai stata felice, Britomarti. Il desiderio non è canto. Il desiderio schianta e brucia, come il serpe, come il vento. (*Schiuma d'onda*, D 44)

⁶⁵ Ibidem.

RIVISITAZIONE DEL MITO ANTICO NEI *DIALOGHI CON LEUCÒ*

Per l'analisi delle fonti dei *Dialoghi con Leucò* affrontate in questo capitolo della tesi, è stata ripresa l'opera di Giancarlo Pontiggia, scrittore, poeta e critico letterario, già citata nel capitolo precedente e intitolata «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*. Il contributo di Pontiggia all'interpretazione dell'opera pavesiana è notevole ed è stato da lui illustrato in un'intervista condotta da Iuri Moscardi e pubblicata sul sito ufficiale della “Fondazione Cesare Pavese”.

Pontiggia ricorda che, negli anni Sessanta, Cesare Pavese era ampiamente letto e spesso interpretato attraverso una lente civile e politica. Fa menzione del suo esame di maturità, svolto nel 1971, per il quale preparò un elaborato incentrato sui *Dialoghi con Leucò*. Tuttavia, i membri della commissione si mostrarono maggiormente interessati alle altre opere di Pavese, poiché all'epoca i *Dialoghi con Leucò* erano considerati un'anomalia rispetto alla produzione più nota dell'autore, spesso interpretata secondo categorie naturaliste e veriste. In realtà, continua Pontiggia, gli interessi legati al mito espressi nei *Dialoghi con Leucò* sono radicati in gran parte del lavoro artistico pavesiano. Nonostante ciò, Pavese continuava a essere visto con una certa perplessità nel panorama letterario, forse a causa della sua resistenza alle correnti ideologiche e politiche prevalenti. Questa resistenza, secondo Pontiggia, costituiva gran parte del fascino che Pavese esercitava su di lui e sui suoi coetanei, poiché la sua opera rappresentava una ricerca profonda e contraddittoria del fare poetico.

Pontiggia interpreta i *Dialoghi con Leucò* come una raccolta di natura poetica. Questo spiega perché adotta la forma del commento, solitamente riservata ai testi poetici. Egli nota che la tensione poetica dell'opera va oltre gli aspetti formali della prosa, come i ritmi incisivi o la complessa trama di ripetizioni e le riprese ispirate ai poemi omerici. Pontiggia suggerisce che questa tensione non sia legata alla forma in sé, ma piuttosto all'essenza dell'ispirazione e della visione. Afferma che solo la poesia, concepita non soltanto come forma letteraria ma come riflessione sul mondo, può generare una tensione paragonabile a quella presente nei *Dialoghi*. Leggendo Pavese, Pontiggia percepisce una connessione con il mondo dei tragici, dei misteri, delle filosofie orfiche e del tardo Platone, una sensazione unica nel panorama della letteratura italiana del Novecento. Questa sensazione è amplificata dalla morte di Pavese, carica di segni sacrificali e profetici, che suggerisce un futuro in cui la letteratura sarà sempre più soggetta a falsificazioni e fraintendimenti. Nel suo commento ai *Dialoghi con Leucò*, Pontiggia non segue l'indice conclusivo approntato da Pavese, ma la cronologia di stesura dei singoli dialoghi. Questa scelta gli permette di accedere ai nessi profondi e immaginativi che operano nel farsi dell'opera, evidenziando la tensione poetica che pervade i *Dialoghi*.

Per quanto riguarda la scelta del titolo, Pontiggia spiega che la frase «*Quel che è stato sarà*» ha una potente suggestione, come una scultura che possiede un peso oggettivo innegabile. Richiama il pensiero dei grandi tragici greci, una presenza palpabile nell'immaginario dei *Dialoghi*, e anche di Leopardi, figura fondamentale nella poetica di Pavese. La scrittura dei *Dialoghi* nasce dalla volontà di sondare le leggi profonde del reale, senza attenuare la sostanza tragica delle scoperte. Pontiggia cita l'esempio dell'*Inconsolabile*, in cui questa frase, nella forma variata «*Ciò ch'è stato sarà*», compare fin dalle prime righe. Orfeo, nel suo viaggio alla ricerca di sé stesso, scopre il proprio destino, comprendendo che non può tornare indietro né illudersi di poter modificare il passato: il destino è inviolabile. Si tratta quindi di accettare il tragico della condizione umana.

In conclusione, l'opera di Pontiggia offre una prospettiva unica e approfondita sull'opera di Pavese, rivelando la sostanza poetica e la complessità della sua ispirazione. Questa introduzione al quarto capitolo della tesi mette in luce non solo l'importanza di Pontiggia come commentatore, ma anche la rilevanza continua di Pavese nel panorama letterario contemporaneo¹.

4.1 Omero nei *Dialoghi con Leucò*: un viaggio nel mito antico

Pavese fu profondamente amareggiato dalla fredda accoglienza riservata ai *Dialoghi con Leucò*, così lontana dalla prevalente vena neorealista, e caratterizzata da una natura ibrida all'epoca difficilmente apprezzabile; senza considerare l'influenza degli studi mitografici comparativi, allora tutt'altro che diffusi in Italia². Eppure, Pavese nutriva un'affezione particolare per questa sua opera, che la definisce addirittura in una lettera a Billi Fantini del 20 luglio 1950, il suo «biglietto da visita presso i posteri»³. L'amarezza di Pavese, e un certo orgoglio ferito, emergono chiaramente in altre lettere. Ad esempio, in quella dell'11 dicembre 1947 a Bona Alterocca, dove si legge⁴:

Leucò è un maledetto libro su cui nessuno osa pronunciarsi: tutti “stanno ancora leggendolo”⁵.

Il 3 aprile 1947, in una lettera a Tullio e Cristina Pinelli, Pavese scrive:

¹ Giancarlo Pontiggia, *Dialoghi con Pavese: Giancarlo Pontiggia*, intervista di Iuri Moscardi, 31 agosto 2023, <https://fondazionecesarepavese.it/news/dialoghi-pavese-giancarlo-pontiggia/> (consultato in data 31 marzo 2024).

² Eleonora Cavallini, *Pavese tra gli dèi: Calvino primo commentatore dei “Dialoghi con Leucò”*, «Eidolon. Studi sulla tradizione classica», a cura di S. Fornaro e D. Summa, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, p. 125.

³ In *Cesare Pavese. Vita attraverso le lettere*, Einaudi, Torino 1966, p. 251.

⁴ Eleonora Cavallini, *Pavese tra gli dèi: Calvino primo commentatore dei “Dialoghi con Leucò”*, cit., p. 125.

⁵ In *Cesare Pavese, Lettere (1945-1950)*, cit., p. 203.

A quest'ora avrete ricevuto i Dialoghi con Leucò, che sapevo attesissimi ma non a questo punto. A me vederli stampati hanno fatto un brutto effetto: sono piccoli, rachitici e profondamente carini. Vergogna a me, stavolta. Ma c'è un conforto - non piacciono a nessuno, tranne a un valente professore di greco e studioso delle religioni, che mi ha subito regalato un suo estratto con questa dedica *Il concetto di δαίμων in Omero* con questa dedica: «A Cesare Pavese l'artista interprete della religione ellenica»⁶.

Il professore cui Pavese fa riferimento è Mario Untersteiner, grecista, filologo classico e storico della filosofia, che pubblica, alla fine del 1947, una recensione positiva dei *Dialoghi* sulla rivista mensile «L'educazione politica»⁷:

Che i *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese siano documento di una singolare comprensione dei grandi momenti, che costituiscono eterne fonti d'angoscia per gli uomini, che questi momenti siano moderatamente rivissuti nella sostanza dell'esperienze egee preelleniche ed elleniche; che infine l'onda drammatica della poesia li animi con un impeto di irruente persuasione, io non dubito. Se avrò molti consenzienti non so, né mi preoccupa. Per me il libro presenta un valore singolare⁸.

Persistendo nella sua tendenza a contraddire le opinioni generali, soprattutto quelle dei filologi classici dell'epoca, tra i quali Pavese può essere considerato un dilettante sprovvisto di formazione accademica, Untersteiner manifesta con franchezza e integrità intellettuale il suo punto di vista, anche a costo di rimanere completamente isolato⁹.

In una lettera datata 12 gennaio 1948, Pavese mostra il suo entusiasmo per la recensione:

⁶ In *Cesare Pavese. Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 205-206.

⁷ Eleonora Cavallini, *Pavese tra gli dèi: Calvino primo commentatore dei "Dialoghi con Leucò"*, cit., p. 126.

⁸ *Recensione a Cesare Pavese, Dialoghi con Leucò*, «L'educazione politica», I, 11.12, 1947, pp. 344-346.

⁹ Eleonora Cavallini, *Pavese tra gli dèi: Calvino primo commentatore dei "Dialoghi con Leucò"*, cit., p. 126.

Lei ha letto i Dialoghi come appunto sognavo si leggessero: dipanandone i motivi, interpretandoli. Per dire tutto in una, lei ha trattato questi Dialoghi come si tratta un documento mitologico.

Potevo desiderare di più?

Certamente il senso di questo groviglio che sono anche per me i Dialoghi, sta nella ricerca dell'autonomia umana¹⁰.

In un'altra lettera scritta circa un anno prima, il 20 novembre 1947, Pavese rivolge a Untersteiner un elogio relativo a una delle sue opere, *La fisiologia del mito*, evidenziando l'influenza che ha avuto nel suo ritorno al mondo greco e alla sua lingua¹¹:

Il mio libro è nato da un interesse per il problema del mito e delle cose etnologiche che mi ha indotto e mi induce a molte strane letture – ma poche mi hanno dato la soddisfazione e lo stimolo della sua Fisiologia.

Pensi che le sue pagine hanno anche avuto questo effetto, che ho ripreso grammatiche e dizionari (dopo una giovinezza tutta impegnata in problemi di narrativa nordamericana e anglosassone) di venti anni fa e vado, quando posso, rosicchiandomi Omero, col solo rimpianto di non poter procedere scioltamente come vorrei. È una lingua terribile – divina e terribile, come la terra secondo Endimione. Inutile dirle che ogni suo appunto e apprezzamento mi sarà carissimo¹².

È inevitabile che Pavese legga le opere di Untersteiner, dato il suo entusiasmo per il mondo classico e per la mitologia mediterranea. Pavese, però, non ha avuto l'opportunità di studiare il greco durante i suoi anni al Liceo Ginnasio D'Azeglio di Torino, poiché segue un curriculum orientato verso le materie moderne, che include lo studio della cultura greca, ma ne esclude la lingua. Pertanto, Pavese, finito il liceo, intraprende un'autonoma e determinata ricerca dell'antica lingua greca, traducendo numerosi testi classici, in particolare nel periodo del suo confino a Brancaleone Calabro. Tuttavia, fu l'incontro con le opere di Untersteiner e la

¹⁰ In Cesare Pavese, *Lettere (1945-1950)*, cit., p. 211.

¹¹ Graziella Bernabò, *Dietro il velo di «Leucò»: Pavese, Untersteiner e il mito*, in «Atti della Accademia rovetana degli Agiati», 259, 2009, p. 273.

¹² Lettera di Cesare Pavese a Mario Untersteiner, edita in *Cesare Pavese. Vita attraverso le lettere*, cit., pp. 204-205.

corrispondenza con quest'ultimo a spingerlo verso uno studio ancora più approfondito della lingua greca e verso la ricerca del mito classico.

Infatti, nella lettera sopracitata, datata 12 gennaio 1948, Pavese si rivolge ad Untersteiner con una richiesta: chiede se potrebbe prendersi l'onere di tradurre l'*Illiade* e l'*Odissea* per la casa editrice Einaudi, oppure se ha in mente qualcuno che possa portare avanti questo compito¹³:

Adesso, una proposta. Da parte di Einaudi. È molto tempo che io sogno di vedere stampata una versione quasi letterale, a verso a verso, andando a capo quando il senso è finito, dell'*Illiade* e dell'*Odissea*. [...] Che ne direbbe di pensarci anche lei e magari impegnarsi per farcela? O consigliarci, se le sue occupazioni non glielo consentono?¹⁴

L'incarico viene affidato a Rosa Calzecchi Onesti (1916-2011), rinomata insegnante, grecista, latinista e celebre traduttrice, il cui lavoro Pavese segue con attenzione. Il 7 maggio 1948, soddisfatto del risultato del primo saggio di traduzione dell'*Odissea* da parte della Calzecchi Onesti, Pavese le propone di affrontare un secondo saggio di traduzione, questa volta riguardante l'*Illiade*¹⁵:

mi pare che il saggio della Calzecchi sia notevole. [...] Dica dunque alla traduttrice – dopo averla complimentata per la prontezza con cui ha capito il nostro orientamento – che ci pare di poterci accordare. [...] Sarebbe chiedere troppo alla cortesia della dott. Calzecchi, invitarla a tentare un breve saggio di versione alla *Doloneia*, specie il passo degli elmi, l'inizio, lasciando stare le parlate, meno utili al nostro scopo di assaggio?¹⁶

Nella lettera del 3 giugno 1948, Pavese si dimostra completamente entusiasta per il lavoro svolto dalla Calzecchi Onesti:

¹³ Graziella Bernabò, *Dietro il velo di «Leucò»: Pavese, Untersteiner e il mito*, cit., pp. 274-275.

¹⁴ In Cesare Pavese, *Lettere (1945-1950)*, cit., p. 211.

¹⁵ Graziella Bernabò, *Dietro il velo di «Leucò»: Pavese, Untersteiner e il mito*, cit., p. 275.

¹⁶ In Cesare Pavese, *Lettere (1945-1950)*, cit., p. 241.

la Calzecchi Onesti ha fatto un nuovo bellissimo saggio della *Doloneia*, aspro, saporoso, *tum quam toga detracta*, e l'abbiamo subito scritto per stringere l'impegno. Io voglio ringraziarla per la segnalazione. Spero che vorrà seguire il lavoro dell'alleva e aiutarci così¹⁷.

A partire da questo momento, Pavese si impegna a difendere il progetto di traduzione della Calzecchi Onesti dagli attacchi di Carlo Muscetta (1912-2004), critico letterario e poeta, che manifestò apertamente la sua preferenza per una traduzione in prosa dell'opera omerica¹⁸.

L'interesse di Pavese per il mondo omerico è accertato. Quindi, come nota Eleonora Cavallini, nel saggio *Appunti per una performance multimediale di testi: I Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, è interessante il poco spazio dedicato ai miti narrati da Omero all'interno dell'opera pavesiana. Infatti, la stessa Leucò, il cui nome figura nel titolo della raccolta, viene rappresentata esclusivamente in due dialoghi: *Le streghe* e *La vigna*. Quest'ultimo dialogo non è nemmeno di ispirazione omerica.

Per quanto concerne le vicende narrate nell'*Odissea* vengono recuperate soltanto in due dialoghi, *Le streghe* e *L'isola*. Lo spazio destinato all'*Iliade* è ancora più limitato. Infatti, troviamo un recupero omerico nel dialogo *I due* e nella *Chimera*, anche se, in quest'ultimo dialogo, viene ripresa una vicenda di contorno, che non influisce minimamente sulla trama principale del poema antico.

Come sottolinea Cavallini, il motivo potrebbe risiedere nel fatto che Pavese si propone di tracciare una nuova direzione nel suo lavoro. Contrariamente alla realtà delineata nell'*Iliade* e nell'*Odissea*, in cui le forze primordiali si sono ormai stabilite nell'universo e Zeus regna supremo, Pavese si impegna a rappresentare il processo evolutivo del mito. Questa evoluzione comprende una fase primordiale preolimpica, dominata dalla potenza della natura e del caos, seguita dall'instaurazione dell'ordine delle leggi e della razionalità.

¹⁷ Ivi, p. 251.

¹⁸ Graziella Bernabò, *Dietro il velo di «Leucò»: Pavese, Untersteiner e il mito*, cit., p. 275.

Inoltre, potrebbe anche essere che Pavese provi una sorta di timore nel doversi confrontare con le opere più celebri dell'antichità, come sembra affermare nella nota introduttiva al dialogo *I due*¹⁹:

Superfluo rifare Omero. Noi abbiamo voluto semplicemente riferire un colloquio che ebbe luogo la vigilia della morte di Patroclo. (*I due*, D 54)

In aggiunta, in queste righe vengono fornite precise informazioni sul momento cronologico in cui è ambientata la vicenda: la sera prima della battaglia, che porrà fine alla vita di Patroclo.

Come osserva Pontiggia, è probabile che Pavese, durante la stesura di questo dialogo, avesse in mente l'episodio del XVI canto dell'*Iliade*, in cui Patroclo si reca alla tenda di Achille, implorandolo di consentirgli di andare in battaglia con indosso la sua armatura²⁰:

Se nel tuo cuore vuoi sfuggire a un oracolo
che ti ha svelato da parte di Zeus la nobile madre,
manda almeno me subito insieme agli altri soldati
mirmidoni, se posso essere luce per i Greci.
Dammi le tue armi, che le metta sulle mie spalle²¹.

Pavese, però, si allontana dalla narrazione epica originale, immaginando invece una lunga conversazione tra i due guerrieri, intenti a sorseggiare vino e a rievocare il loro passato. La presenza della guerra imminente, però, viene ad essere evocata attraverso l'immagine omerica delle navi consumate dal fuoco²²:

¹⁹ Eleonora Cavallini, *Appunti per una performance multimediale di testi: I Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, «Imagines. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales, Logrono», Universidad de La Rioja, 2018, pp. 43-44.

²⁰ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 75.

²¹ Omero, *Iliade*, XVI, vv. 36-40, traduzione di Guido Paduano, Mondadori, Milano 2007, p. 495.

²² Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 76.

[...] Zeus tonante stroncava
i suoi piani di guerra e dava vittoria ai Troiani.
Allora si mise fuori tiro, e quelli appiccarono il fuoco
distruttore alla nave, e subito si diffuse la fiamma
inestinguibile. Così il fuoco avvolse la poppa, ed Achille
si batté le cosce e disse a Patroclo:
Presto, nobile Patroclo, abile nel guidare i cavalli: io vedo
la fiamma del fuoco distruttore accanto alle navi:
che non le prendano, o non avremo piu vie di scampo!
Vesti le armi subito, io radunerò i soldati»²³.

Nel dialogo pavesiano, si legge:

ACHILLE: [...] Quando vedrai le fiamme sarà l'ora. (*I due*, D 56)

ACHILLE: Le navi non ardono ancora. (*I due*, D 58)

C'è un forte contrasto tra i due personaggi pavesiani. Achille mantiene le caratteristiche inquiete del suo personaggio omerico, mentre, secondo Pontiggia, Patroclo si avvicina di più ai tratti luciane, vista la sua allegra arroganza²⁴. Patroclo sembra appartenere al monto titanico, che corrisponde al periodo dell'infanzia e dell'adolescenza. È un momento della vita in cui si osserva la realtà circostante con ingenuità e semplicità, senza essere turbati dalle difficoltà della vita e della morte. Questo aspetto è ben esemplificato in una battuta di Achille²⁵:

ACHILLE: Voglio dire, quando stavamo sempre insieme e giocavamo e cacciavamo, e la giornata era breve ma gli anni non passavano mai, tu sapevi cos'era la morte, la tua morte? Perché da

²³ Omero, *Iliade*, XVI, vv. 120-129, cit., p. 495.

²⁴ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 77.

²⁵ Graziella Bernabò, *Dietro il velo di «Leucò»: Pavese, Untersteiner e il mito*, cit., p. 288.

ragazzi si uccide, ma non si sa cos'è la morte. Poi viene il giorno che d'un tratto si capisce, si è dentro la morte, e da allora si è uomini fatti. Si combatte e si gioca, si beve, si passa la notte impazienti. Ma hai mai veduto un ragazzo ubriaco?

PATROCLO: Mi chiedo quando fu la prima volta. Non lo so. Non ricordo. Mi pare di aver sempre bevuto, e ignorato la morte.

ACHILLE: Tu sei come un ragazzo, Patroclo. (*I due*, D 58)

Achille stesso sottolinea la natura infantile che caratterizza Patroclo:

ACHILLE: Sei davvero il bambino che beve. (*I due*, D 58)

Secondo Pontiggia, però, questa apparente infantilità nasconde una sorta di impertinenza nei confronti della potenza del destino²⁶:

ACHILLE: Solamente gli dèi sanno il destino e vivono. Ma tu giochi al destino. (*I due*, D 58)

Giocare al destino vuole dire sfidarlo e, dunque, opporsi ad esso.

Infine, sono diversi i riferimenti al mondo omerico, ma più di tutti, nota Pontiggia, è interessante la ripresa connessa al pensiero della morte che viene riproposta nei *Dialoghi* da Pavese²⁷:

PATROCLO: [...] Meglio soffrire che non essere esistito. (*I due*, D 57)

Questo concetto sembra quello elaborato da Achille, quando nel canto XI dell'*Odissea*, si rivolge a Odisseo:

Non consolarmi riguardo alla morte, glorioso Ulisse.

Vorrei essere un lavorante di campi e dipendere da un altro,

²⁶ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., p. 79.

²⁷ Ivi, pp. 80-81.

da un diseredato che non abbia molti beni per vivere, piuttosto che essere il re di tutti i morti defunti²⁸.

Un ulteriore rimando diretto all'*Iliade* di Omero si trova nella nota introduttiva al dialogo *La Chimera*:

Della tristezza che consunse nei tardi anni l'uccisore della Chimera, e del nipote Sarpedonte che morì giovane sotto Troia, ci parla nientemeno che Omero nel sesto dell'*Iliade*. (*La chimera*, D 57).

Questo dialogo si concentra sulla storia di Bellerofonte, che è narrata all'interno di una digressione nel canto VI dell'*Iliade*, in cui il nipote di Bellerofonte, Glauco, spiega a Diomede la propria stirpe, in un episodio del tutto secondario rispetto alle vicende principali²⁹. A interloquire sono Ippoloco, figlio di Bellerofonte e suo nipote, Serpedonte, figlio di Laodomia (altra figlia di Bellerofonte) e Zeus. Rispetto alla narrazione omerica, Pavese censura alcuni aspetti della storia. Infatti, non narra del motivo che portò Bellerofonte a combattere la Chimera. Nella vicenda omerica, Bellerofonte dopo aver ucciso per errore il fratello durante un allenamento con le armi venne esiliato a Tirinto, alla corte del re Preto. Sua moglie, Antea, si invaghì di Bellerofonte, ma lui la rifiutò. Ciò spinse Antea a cercare vendetta e chiese al marito di ucciderlo. Ma il re Preto non poteva infrangere le leggi greche dell'ospitalità e dunque, mandò Bellerofonte dal suocero, Iobate, re di Licia, con un messaggio in cui chiedeva di uccidere il portatore della lettera. Iobate non lesse subito il messaggio e divenne amico di Bellerofonte. Quando, infine, lesse la lettera, non volle nemmeno lui infrangere le leggi greche, ma trovò un'alternativa. Lo incaricò di dimostrare il proprio valore uccidendo la Chimera:

²⁸ Omero, *Odissea*, XI, vv. 488-491, a cura di Vincenzo Di Benedetto, Bur Rizzoli, Milano 2013, pp. 638-639.

²⁹ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 104.

[...] la Chimera
era di stirpe divina e non umana,
indomabile: davanti era leone, di dietro serpente e in mezzo capra,
e spirava la terribile forza del fuoco ardente³⁰.

Grazie all'intervento della divinità, Bellerofonte uscì vittorioso dallo scontro. Sposò una delle figlie di Iobate e divenne re di Licia, dopo aver affrontato altre imprese valorose:

SARPEDONTE: Tuo padre [...] ripete «Ho cercato nemici, domato le Amazzoni, fatto strage dei Sòlimi» (*La chimera*, D 12)

Con il tempo, dimenticò l'aiuto divino e si considerò pari agli dei, tanto che questi lo ebbero in odio e decisero di punirlo.

Pavese rimane fedele ad alcuni dettagli tratti da Omero, come la genealogia, le vicende di Bellerofonte e i luoghi in cui esse si svolgono³¹. Inoltre, come Omero, omette la parte conclusiva della vicenda di Bellerofonte, quando tentò di raggiungere l'Olimpo in groppa al cavallo alato, Pegaso. Zeus, per fargli comprendere di non essere al pari del divino, gli inviò un tafano che disturbò il volo di Pegaso, facendolo precipitare.

Tuttavia, Pavese rielabora questo mito, rappresentando l'uccisione della Chimera come una prova imposta dalle divinità³²:

SARPEDONTE: Tuo padre accusa l'ingiustizia degli dèi che hanno voluto che uccidesse la Chimera. (*La chimera*, D 12)

³⁰ Omero, *Iliade*, VI, vv. 179-181, cit., p. 185.

³¹ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., p. 106.

³² Maria Serena Mirto, *Tradizione mitica e lavoro onirico nei dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, «Maia», LXVIII, 3, settembre-dicembre 2016, pp. 796-797.

Il mostro sconfitto diventa un simbolo del passaggio dall'età titanica a quella olimpica, essendo uno degli ultimi mostri a essere eliminato.

Appartengono, invece, al mondo dell'*Odissea* le vicende dei seguenti dialoghi: *Le streghe* e *L'isola*.

Nella stesura definitiva dell'indice, i dialoghi *L'isola*, *Il lago*, *Le streghe* si succedono dando forma ad una sorta di trittico, sia per i rimandi interni, sia sul piano tematico.

Per quanto concerne il mito di Circe, raccontato nel dialogo *Le streghe*, Pavese riprende, come base narrativa, le vicende narrate da Omero, pur introducendo alcune varianti meno conosciute. In particolare, sceglie di raccontare la storia dal punto di vista della stessa Circe, anziché da quella dell'eroe omerico, come accade nell'*Odissea*. Questa tecnica si ritrova, ad esempio, in Luciano, nel secondo dialogo dei *Dialoghi marini* (*Ciclope e Poseidone*), in cui è il Ciclope a narrare la propria vicenda a Poseidone. Un procedimento simile si trova anche nell'*Eneide* virgiliana, in cui Achemenide, uno dei compagni di Odisseo abbandonato sull'isola del Ciclope, racconta lo scontro tra il Ciclope e l'eroe. Nonostante la narrazione rimanga fedele alle vicende dell'*Odissea*, Pavese introduce delle differenze significative. Per esempio, il tempo della storia, che in Omero dura tre giorni, viene ridotto a uno solo in Pavese³³. Appare anche un ribaltamento della gerarchia tra i personaggi. Circe, rappresentata come dea fatale nel mito classico, mostra disagio alla presenza di Odisseo, poiché grazie a lui scopre emozioni e legami affettivi tipici dell'umanità, che la portano addirittura a provare gelosia nei confronti della moglie di Odisseo, Penelope, spingendola, infine, ad assumere i suoi panni. Come accade nel testo omerico, Circe si sorprende vedendo la resistenza di Odisseo ai suoi filtri, ma sorride soddisfatta dinanzi a quell'inusuale avvenimento, che le era

³³ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., pp. 28-30.

stato predetto ma di cui se ne era dimenticata e scopre quanto sia piacevole il non conoscere i fatti futuri³⁴:

CIRCE: [...] Succede a volte [...] un'amnesia. [...] La verità è che l'aspettavo da tanto tempo che non ci pensavo più. Appena capii tutto [...] mi venne da sorridere [...] tanta fu la contentezza e insieme la delusione. Pensai perfino di poterne fare a meno, di sfuggire alla sorte. [...] Mi sentivo come una ragazza, come quando eravamo ragazze e ci dicevano che cosa avremmo fatto da grandi e noi giù a ridere. (*Le streghe*, D 111)

Un'altra differenza riguarda il mutamento di un particolare significativo della Circe omerica, che Pavese modifica per adattare la sua versione della storia³⁵:

Si fermarono davanti alle porte della dea dei riccioli belli:
udivano Circe che con bella voce all'interno cantava,
impegnata in una tela grande immortale, come sono
i lavori delle dèe, delicati e belli e splendidi³⁶.

In Pavese, la voce di Circe diviene rauca, sottolineando la sua natura selvaggia e bestiale. Tuttavia, Circe è capace di rendere dolce il tono della sua voce, ingannando Odisseo, attraverso l'evocazione di un suono, simile a quello della voce di Penelope, che lo riporta alla sua casa e alla sua infanzia:

CIRCE: [...] E poi mi disse di cantare. E cantando mi misi al telaio e la mia voce rauca la feci voce della casa e dell'infanzia, la raddolcii, gli fui Penelope. (*Le streghe*, D 114)

Nella sua analisi sui *Dialoghi con Leucò*, Giancarlo Pontiggia nota un rimando ad un altro passo omerico, ambientato poco prima della caduta definitiva di Troia, in

³⁴ Maria Serena Mirto, *Tradizione mitica e lavoro onirico nei dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, cit., p. 798.

³⁵ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 30.

³⁶ Omero, *Odissea*, X, vv. 220-223, cit., p. 565.

cui Menelao racconta ad Elena e a Telemaco di come sua moglie passeggiando vicino al cavallo di legno abbia emulato la voce delle spose dei Greci³⁷:

Io dunque e il Tidide e il divino Ulisse,
seduti in mezzo agli altri, ti sentimmo gridare.
E due di noi concepimmo l'impulso di muoverci e uscire
oppure manifestarti ascolto, subito, da dentro. Ma Ulisse
ci trattenne e ci fermò, sebbene molto lo volessimo.
Allora tutti gli altri figli degli Achei stavano in silenzio.
Anticlo fu il solo che con sue parole risponderti
voleva, ma Ulisse gli premeva saldamente la bocca
con le sue forti mani, e salvò tutti gli Achei³⁸

Dunque, se ci fosse effettivamente questo riferimento si potrebbe supporre che Odisseo non si sia lasciato ingannare dalla dea, ma abbia soltanto finto di farlo. Odisseo si dimostra capace di vivere la vita in un modo che la dea non può comprendere³⁹:

CIRCE: quel gioco degli scacchi che Odisseo m'insegnò, tutto regole norme ma così bello e impreveduto, coi suoi pezzi d'avorio. Lui mi diceva sempre che quel gioco la vita. Mi diceva che è un modo di vincere il tempo. (*Le streghe*, D 115)

Circe sorride dinanzi a questa consapevolezza. Inizia ad apprezzare Ulisse non solo per il suo rifiuto di essere trasformato in un animale o di diventare un dio, ma anche per il suo coraggio nel non accettare passivamente il proprio destino. Inoltre, ammira la capacità di Ulisse di trovare novità persino negli eventi più comuni della vita⁴⁰:

³⁷ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 32.

³⁸ Omero, *Odissea*, IV, vv. 280-288, cit., p. 297.

³⁹ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 32.

⁴⁰ Umberto Mariani, *The Sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling*, cit., p. 65.

CIRCE: [...] Con Penelope [...] anche il pasto quotidiano, era serio e inedito. (*Le streghe*, D 112)

Circe ricorda il suo incontro con Odisseo con un tono ironico, che nasconde il suo rimpianto e spiega a Leucotea ciò che differenzia l'umanità dalla divinità: l'atteggiamento di fronte alla consapevolezza del proprio destino⁴¹:

CALIPSO: Sí. Qualcuno di loro sa ridere davanti al destino, sa ridere dopo, ma durante bisogna che faccia sul serio o che muoia. Non sanno scherzare sulle cose divine, non sanno sentirsi recitare come noi. La loro vita è così breve che non possono accettare di far cose già fatte o sapute. Anche lui, l'Odisseo, il coraggioso, se gli dicevo una parola in questo senso, smetteva di capirmi e pensava a Penelope.

LEUCOTEA: Che noia.

CIRCE: Sí ma vedi, io lo capisco. Con Penelope non doveva sorridere, con lei tutto, anche il pasto quotidiano, era serio e inedito – potevano prepararsi alla morte. Tu non sai quanto la morte li attiri. Morire è sí un destino per loro, una ripetizione, una cosa saputa, ma s'illudono che cambi qualcosa. (*Le streghe*, D 112)

Circe comprende che i mortali non possono accettare il destino e la predestinazione, poiché la brevità della loro vita non lo permette. Questo atteggiamento passivo priverebbe la vita della sua ricchezza e intensità.

Il lemma "sorridere", di grande rilevanza nell'opera di Pavese, compare ben 15 volte nel dialogo e 65 volte nell'intera opera. Questa caratteristica è strettamente associata agli dèi. In contrasto, la parola "nome", legata all'umanità, appare nove volte in questo dialogo, mentre nelle *Muse* viene impiegata addirittura 12 volte⁴². Nel dare un nome alle cose, Odisseo avvia una lotta contro il destino e contro gli stessi dèi⁴³:

⁴¹ Eleonora Cavallini, *Appunti per una performance multimediale di testi: I Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, cit., p. 48.

⁴² Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., p. 33.

⁴³ Umberto Mariani, *The Sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling*, cit., p. 66.

CIRCE: Molti nomi mi diede Odisseo stando sul mio letto. Ogni volta era un nome. Dapprincipio fu come il grido della bestia, di un maiale o del lupo, ma lui stesso a poco a poco si accorse ch'erano sillabe di una sola parola. Mi ha chiamata coi nomi di tutte le dee, delle nostre sorelle, coi nomi della madre, delle cose della vita. Era come una lotta con me, con la sorte. Voleva chiamarmi, tenermi, farmi mortale. Voleva spezzare qualcosa. Intelligenza e coraggio ci mise – ne aveva – ma non seppe sorridere mai. Non seppe mai cos'è il sorriso degli dèi – di noi che sappiamo il destino. (*Le streghe*, D 112-113)

Appare un contrasto tra l'azione, propria dell'uomo, di nominare e quella divina di sorridere. Odisseo nomina le cose, perché attraverso tale azione può cercare di sconfiggere il proprio destino e di infiltrarsi nel mondo divino per ottenerne possesso. L'impresa non potrà essere portata a compimento e il sorriso divino rappresenta questa inevitabile sconfitta. Nonostante ciò, gli uomini attraverso le parole generano il mondo e costringono gli dèi a fare la loro comparsa nella terra dei mortali. Anche nel dialogo *Il mistero*, attraverso questo potere, gli uomini possono svelare gli dèi anche agli dèi stessi⁴⁴:

DEMETRA: E le storie che sanno raccontare di noi? Mi chiedo alle volte se io sono davvero la Gaia, la Rea, la Cibele, la Madre Grande, che mi dicono. Sanno darci dei nomi che ci rivelano a noi stessi, Iacco, e ci strappano alla greve eternità del destino per colorirci nei giorni e nei paesi dove siamo. (*Il mistero*, D 153)

Dunque, anche gli dèi sono coinvolti in questa lotta contro il proprio destino: Odisseo vuole sconfiggere il proprio fato e Circe inizia a desiderare la mortalità:

CIRCE: [...] Quel giorno che pianse sul mio letto non pianse per la paura, ma perché l'ultimo viaggio gli era imposto dal fato, era una cosa già saputa. (*Le streghe*, D 114)

⁴⁴ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai «*Dialoghi con Leucò*» di Cesare Pavese, cit., p. 33.

CIRCE: Penso una cosa Leucò. Nessuna di noi dee ha mai voluto farsi mortale, nessuna l'ha mai desiderato. Eppure qui sarebbe il nuovo, che spezzerebbe la catena. (*Le streghe*, D 112)

Se in un primo momento Circe compatisce Ulisse perché ignora il sorriso degli dèi, in una fase successiva corregge Leucotea, dicendole che alcuni uomini sono capaci di sorridere, ma lo fanno solo dopo, quando il destino diventa memoria:

CIRCE: [...] quella sera mi parlò - ridendo ambiguo - della sua infanzia e del destino [...] Ridendo parlava, [...] gli occhi pieni di ricordi. (*Le streghe*, D 114)

Gli dèi sono più simili agli animali rispetto che agli esseri umani, poiché non hanno consapevolezza della connessione tra passato, presente e futuro e l'angoscia che ne consegue, provocata dai sogni e dai ricordi. Sia Diana nel *Lago*, che Circe nelle *streghe* mettono in luce tale ragionamento⁴⁵:

DIANA: [...] Non hai bisogno di ricordi. Con me si vive alla giornata, come la lepre, come il cervo, come il lupo. (*Il lago*, D 106)

CIRCE: [...] Una volta credetti di avergli spiegato perché la bestia è più vicina a noi altri immortali che non l'uomo intelligente e coraggioso. La bestia che mangia, che monta, e non ha memoria. (*Le streghe*, D 112)

Questo dialogo rivela il motivo per cui Pavese inizialmente intitola la sua opera *Uomini e dèi*. C'è una tensione costante che spinge l'umanità verso la natura divina e, allo stesso tempo, gli dèi verso una condizione umana. Tuttavia, entrambe le tensioni rimangono insoddisfatte, avvolgendo i protagonisti dei dialoghi in un'atmosfera malinconica.

⁴⁵ Bart van den Bossche, *Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in "Dialoghi con Leucò" (1947)*, in Bart Van den Bossche, *Ovid's Metamorphoses in Twentieth-Century. Italian Literature*, Universitätsverlag winter Heidelberg, 2018, pp. 208-209.

Tra queste due nature, ve n'è una terza: quella della bestialità. Infatti, Circe era originariamente la signora delle fiere, abitava in un luogo popolato da animali come lupi e leoni. L'incontro tra Circe e Odisseo darà la possibilità alla maga di sperimentare dei sentimenti sconosciuti, poiché l'unica esperienza a lei nota è quella degli accoppiamenti bestiali degli uomini, che hanno mutato il loro aspetto e la loro natura per mezzo dei suoi incantesimi⁴⁶:

CIRCE: [...] Non mi fu dato avere un dio nel mio letto, e di uomini soltanto Odisseo. Tutti gli altri che tocco diventano bestia e s'infuriano e mi cercano così, come bestie. Io li prendo, Leucò: la loro furia non è meglio né peggio dell'amore di un dio. Ma con loro non devo nemmeno sorridere; li sento coprimi e poi scappare a rintanarsi. Non mi succede di abbassare gli occhi. (*Le streghe*, D 113)

La figura di Calipso, che appare nel dialogo *L'isola*, è strettamente connessa all'immagine di Circe. Pavese definisce Calipso "antica dea" e Circe "antica dea mediterranea scaduta di rango". Inoltre, le due dee potrebbero essere collegate da un legame di parentela: mentre Omero identifica Calipso come figlia di Atlante, interpretazioni successive la considerano figlia del Sole, rendendola quindi sorella di Circe. Infatti, Pavese, per la stesura delle *Streghe* ha ripreso anche l'opera di Károly Kerényi (1897-1973), filologo classico e storico delle religioni ungheresi, ritenuto uno dei fondatori degli studi moderni della mitologia greca. Pavese si è occupato di fare conoscere gli scritti di questo autore in Italia, durante il periodo in cui era curatore, con Ernesto di Martino, della "Collana Viola"⁴⁷. Károly Kerényi stesso riconobbe il merito della sua notorietà in Italia a Pavese:

⁴⁶ Maria Serena Mirto, *Tradizione mitica e lavoro onirico nei dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, «Maia», LXVIII, 3, settembre-dicembre 2016, p. 789.

⁴⁷ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., p. 27.

Cesare Pavese fu precisamente colui che, in Italia, mi scopri, e forse non soltanto nell'ambito della storia delle religioni, ma in quello della cultura italiana in generale⁴⁸

Kerényi nel 1944 pubblica la prima edizione in lingua tedesca di quella che poi sarà l'opera con il titolo italiano *Le figlie del sole*, proposta, nel 1949, dalla Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici, con un commento di Pavese in fondo. Nella seconda sezione di questa opera saggistica viene raffigurata la maga Circe, anche se, come nota Pontiggia, presenta connotazioni molto diverse rispetto alla Circe pavesiana⁴⁹. Infatti, Gigliucci commenta:

Questa Circe pavesiana, nostalgica della natura umana, innamorata di Odisseo, risulta ben lontana dalla figlia del Sole, erede della castratrice Cibele, di cui parla Kerényi⁵⁰.

Un ulteriore elemento che accomuna queste figure mitologiche è il loro legame con il mare: Calipso risiede sull'isola di Ogigia, mentre Circe abita sull'isola di Eea⁵¹. Tuttavia, non sono gli unici miti ad essere stati trasferiti da Pavese in un paesaggio marino.

In *Schiuma d'onda* si sottolinea come il mare sia stato luogo di sventurati amori nell'epoca greca. Infatti, secondo la leggenda, Britomarti si gettò nel mare per sfuggire a Minosse, ma riuscì a sopravvivere grazie ad alcuni pescatori che la tirarono sulla loro imbarcazione attraverso la rete in cui era caduta. Il mare simboleggia diversi significati all'interno dell'opera pavesiana. Innanzitutto, rappresenta un rifugio⁵²:

⁴⁸ Furio Jesi e Károly Kerényi, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, a cura di Magda Kerényi e Andrea Cavalletti, Quodlibet, Macerata 1999, p.19

⁴⁹ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 27.

⁵⁰ Roberto Gigliucci, *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano 2001, p. 102

⁵¹ Alessandra Manieri, *Le donne del mito nei "Dialoghi con Leucò: Pavese e le fonti greche*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», cit., pp. 202-203.

⁵² Sara Vergari, *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità. Tra i dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, cit., p. 76.

SAFFO: E tu perché hai cercato il mare, Britomarti - tu che eri ninfa?

BRITOMARTI: Non l'ho cercato, il mare. Io vivevo sui monti. E fuggivo sotto la luna, inseguita da non so che mortale. Tu, Saffo, non conosci i nostri boschi, altissimi, a strapiombo sul mare. Spiccai il salto, per salvarmi. (*Schiuma d'onda*, D 43)

Per Saffo, invece, simboleggia la morte. Infatti, la poetessa scelse di porre fine alla sua vita in mare:

SAFFO: [...] Il mare inghiotte, il mare annienta, mi dicevo (*Schiuma d'onda*, D 43)

Infine, diviene un passaggio verso l'immortalità:

BRITOMARTI: Tutto muore nel mare, e rivive. Ora lo sai. (*Schiuma d'onda*, D 43)

Anche Leucotea ha varcato la soglia della morte, rinascendo come divinità. Nel dialogo *L'isola* si rivela una profonda simbologia legata al mare, che richiama la riflessione omerica del mare infecondo⁵³. Nonostante, nella mente dei lettori appaia istintivamente come ambientazione del dialogo l'isola di Ogigia, Pavese la rievoca esplicitamente soltanto nel titolo e nell'immagine degli scogli nel mare⁵⁴:

CALIPSO: [...] Perché i discorsi che da solo vai facendo tra gli scogli? (*L'isola*, D 99)

ODISSEO: Dunque anche tu parli agli scogli? (*L'isola*, D 100)

CALIPSO: [...] L'eco di un mare tra gli scogli o un pò di fumo. (*L'isola*, D 101)

Anche Omero aveva raffigurato il suo Odisseo sulle rive del mare infecondo:

Seduto sulla riva, là dove era solito anche prima, piangeva,

⁵³ Ivi, p. 77.

⁵⁴ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai «*Dialoghi con Leucò*» di Cesare Pavese, cit., p. 190.

con lacrime e gemiti e dolori lacerandosi il cuore:
guardava spesso il mare inconsunto, e lacrime versava⁵⁵.

Pontiggia sottolinea che il titolo al singolare nasconde in realtà una pluralità. Ovvero, le isole per Odisseo sono due: quella di Ogigia in cui si trova e quella che conduce nel proprio cuore⁵⁶:

ODISSEO: Quello che cerco l'ho nel cuore, come te. (*L'isola*, D 102)

Calipso è dipinta come una figura solitaria che vive su un'isola deserta, dove la sua esistenza è paragonata a un lungo sonno, priva di vitalità e di fertilità. Solo Odisseo avrebbe potuto liberarla da questa condizione, ma l'eroe, scegliendo di rimanere mortale, decide di continuare il suo viaggio verso Itaca⁵⁷.

CALIPSO: Non è questo, Odisseo. L'aria, anche l'aria di quest'isola deserta, che adesso vibra solamente dei rimbombi del mare e di stridi d'uccelli, è troppo vuota. In questo vuoto non c'è nulla da rimpiangere, bada. Ma non senti anche tu certi giorni un silenzio, un arresto, che è come la traccia di un'antica tensione e presenza scomparse? (*L'isola*, D 100)

Dunque, il mare, che circonda l'isola, culla Circe nella sua immortalità infeconda. L'elemento marittimo in questa descrizione va a rafforzare la condizione di noia di Calipso, che caratterizza anche molte altre divinità presenti nei dialoghi⁵⁸:

SAFFO: È monotono qui, Britomarti. Il mare è monotono. Tu che sei qui da tanto tempo, non t'annoi? (*Schiuma d'onda*, D 43)

⁵⁵ Omero, *Odissea*, V, vv. 82-84, cit., p. 349.

⁵⁶ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 192.

⁵⁷ Sara Vergari, *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità. Tra i dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, cit., p. 77.

⁵⁸ *Ibidem*.

Come nota Alessandra Manieri nel saggio *Le donne del mito nei Dialoghi con Leucò*, Pavese riprende da Omero la complessa duplicità delle figure femminili mediterranee. In Omero, infatti, a queste dee vengono attribuite caratteristiche che evidenziano, da un lato, la loro bellezza e divinità, e dall'altro, la loro enigmaticità, forza e il pericolo che incarnano⁵⁹.

In Omero, si legge:

Lui solo, mancante del ritorno e della moglie,
lo tratteneva la veneranda ninfa, Calipso, divina fra le dèe,
nella cava spelonca: voleva che lui fosse suo marito⁶⁰.

In maniera analoga viene nominata Circe:

E in tutti subentrò dolcezza di pianto, e intorno ne echeggiava
la casa in modo impressionante: la dea lei stessa ne aveva pietà.
E standomi accanto disse la dea divina fra le dèe⁶¹:

Si legge ancora:

[...] la subdola Calipso,
dai bei capelli, dea tremenda⁶²;

Stesso attributo negativo rivolto a Circe:

[...] Circe dai riccioli belli, terribile dea dalla voce umana⁶³.

Dunque, già in Omero si riscontrano delle corrispondenze significative tra le due figure: direzione che Pavese continua nei suoi *Dialoghi*.

⁵⁹ Alessandra Manieri, *Le donne del mito nei "Dialoghi con Leucò: Pavese e le fonti greche*, cit., p. 203.

⁶⁰ Omero, *Odissea*, I, vv. 13-15, cit., p. 157.

⁶¹ Ivi, X, vv. 398-400, p. 579.

⁶² Ivi, VII, vv. 245-246, p. 435.

⁶³ Ivi, XI, v. 8, p. 593.

Odisseo ebbe tre amori passionali, ovvero Penelope, Circe e Calipso, anche se le dee lo costrinsero contro il suo volere, come lui stesso racconta ad Alcino⁶⁴:

Sì, certo, mi teneva Calipso, divina fra le dèe,
lì, nella cava spelonca: voleva che io le fossi marito;
ugualmente nella sua casa mi tratteneva anche Circe,
la perfida di Eèa: voleva che io le fossi marito.
Ma mai riuscì a persuadere il mio cuore nel petto⁶⁵.

Le dee non riescono a portare a compimento il loro desiderio e sono costrette a lasciare andare Odisseo, accettando la sconfitta della loro forza divina dinanzi ad un essere mortale⁶⁶:

“Divino figlio di Laerte, Ulisse dalle molte astuzie,
così dunque ora, subito, vuoi andartene a casa
nella tua terra patria? Che tu stia bene, allora. Ma se tu
nella tua mente sapessi di quanti patimenti il numero
è tuo destino compiere prima di giungere nella terra patria,
resteresti qui con me, custode di questa casa,
e saresti immortale, benché desideroso di rivedere
tua moglie, che a lei tu pensi sempre tutti i giorni.
Eppure io affermo di non essere a lei inferiore
per il corpo e la persona e non sta nemmeno bene che donne
mortalì gareggino con le immortali per il corpo e l’aspetto”.
A lei di rincontro disse il molto accorto Ulisse:
“O dea signora, non essere arrabbiata per questo con me.
Anche io lo so, e molto bene, che la saggia Penelope
a guardarla vale meno di te per aspetto e statura,
giacché lei è mortale e tu immortale ed esente da vecchiaia.
Ma anche così, voglio e spero ogni giorno

⁶⁴ Alessandra Manieri, *Le donne del mito nei “Dialoghi con Leucò: Pavese e le fonti greche*, cit., p. 203.

⁶⁵ Omero, *Odissea*, IX, vv. 29-33, cit., pp. 499-500.

⁶⁶ Alessandra Manieri, *Le donne del mito nei “Dialoghi con Leucò: Pavese e le fonti greche*, cit., p. 204.

di giungere a casa e il giorno vedere del mio ritorno⁶⁷.

Nell'opera di Pavese, l'episodio e i sentimenti descritti da Omero vengono ripresi e riproposti attraverso altre parole. Pavese mette in evidenza le profonde emozioni vissute dalla dea, la quale cerca di persuadere Odisseo a rinunciare alla sua mortalità. Tuttavia, nel tentativo di convincerlo, la dea stessa acquisisce una nuova consapevolezza dei limiti della sua immortalità e, paradossalmente, invidia il destino dei mortali⁶⁸:

ODISSEO: Ma non eri immortale?

CALIPSO: E lo sono, Odisseo. Di morire non spero. E non spero di vivere. Accetto l'istante. Voi mortali vi attende qualcosa di simile, la vecchiezza e il rimpianto. Perché non vuoi posare il capo con me, su quest'isola?

ODISSEO: Lo farei, se credessi che sei rassegnata. Ma anche tu che sei stata signora di tutte le cose, hai bisogno di me, di un mortale, per aiutarti a sopportare.

[...]

CALIPSO: Quello che sono è quasi nulla, caro. Quasi mortale, quasi un'ombra come te. È un lungo sonno cominciato chissà quando e tu sei giunto in questo sonno come un sogno. Temo l'alba, il risveglio; se tu vai via, è il risveglio. (*L'isola*, D 100-101)

Nonostante le affinità tra le due divinità, Pontiggia introduce una prospettiva diversa che le separa nettamente. Egli argomenta che Calipso non possiede le caratteristiche tipiche delle divinità fatali, supportando tale tesi con due riferimenti: il primo rinvia al dialogo *Le streghe*, nel quale Circe stessa delinea la propria diversità rispetto a Calipso; il secondo a *Schiuma d'onda*, in cui Britomarti critica le azioni di Calipso, che l'hanno allontanata dalla sua posizione di creatura divina⁶⁹:

⁶⁷ Omero, *Odissea*, V, vv. 203-220, cit., p. 363.

⁶⁸ Alessandra Manieri, *Le donne del mito nei "Dialoghi con Leucò: Pavese e le fonti greche*, cit., p. 204.

⁶⁹ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., p. 190.

CIRCE: Ah Leucò, non volle nemmeno diventare un dio, e sai quanto Calipso lo pregasse, quella sciocca. (*Le streghe*, D 112)

BRITOMARTI: [...] Nostro solo terrore è che un uomo ci possegga, ci fermi. Allora sì che sarebbe la fine. Tu conosci Calipso?

SAFFO: Ne ho sentito.

BRITOMARTI: Calipso si è fatta fermare da un uomo. E più nulla le è valso. (*Schiuma d'onda*, D 44)

Pontiggia suppone che questo aspetto attribuito da Pavese a Calipso sia dovuto ad una ripresa di un passo omerico, analizzata anche da Untersteiner, in cui la dea si lamenta di non poter soddisfare il proprio amore, senza subire ripercussioni da parte delle altre divinità:

Crudeli voi siete, o dèi, e invidiosi senza pari,
voi che vi indignate con le dèe se giacciono con gli uomini
manifestamente, quando qualcuna si procura un caro compagno.
[...] ora ce l'avete con me, o dèi, perché qui c'è un uomo⁷⁰.

4.2 *Le Metamorfosi nei Dialoghi con Leucò*

Nonostante la significativa influenza dell'opera di Ovidio all'interno dei *Dialoghi con Leucò*, essa è sempre stata un po' nascosta, probabilmente a causa della più esplicita presenza delle fonti greche. Infatti, Ovidio non viene mai menzionato direttamente nei *Dialoghi*.

Gli studi più significativi finora condotti sul rapporto tra Ovidio e Pavese sono quelli di Umberto Mariani con il saggio *Uomo tra gli uomini. Saggi pavesiani* (2005), in cui esplora le influenze ovidiane presenti nei *Dialoghi*, specialmente

⁷⁰ Omero, *Odissea*, V, vv. 118-129, cit., p. 353.

quelle che rispecchiano le narrazioni metamorfiche, senza però indagare a fondo le differenze, le corrispondenze e il significato che queste assumono nella poetica di Pavese. Bart van den Bossche, nel cui saggio *Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in "Dialoghi con Leucò"* (1947) (2018) attua un'indagine approfondita sul dialogo *L'uomo-lupo* e uno studio sull'influenza nascosta di Ovidio su Pavese, delineando una teoria sulla funzione ovidiana. Questa teoria suggerisce che nei *Dialoghi* di Pavese vengano utilizzati specifici temi e richiami, ripresi dall'opera di Ovidio, come mezzo per dare forma a connessioni tra i diversi testi, distanti tra loro. Questi legami contribuiscono a fondare una struttura macro-testuale che assimila miti di differenti origini. Salvatore Renna nel saggio *Formas mutatas. Ovidio e le metamorfosi nei "Dialoghi con Leucò"*, continua l'approfondimento sulle metamorfosi nei *Dialoghi*, concentrandosi prevalentemente su due dialoghi: *Il fiore* e *Schiuma d'onda*⁷¹. Infine, Antonio Zanfardino, nel suo saggio *Relazioni rizomatiche fra i Dialoghi con Leucò e le Metamorfosi di Ovidio. Un caso di studio: Il lago*, ricerca la presenza delle *Metamorfosi* di Ovidio nei *Dialoghi con Leucò*, attraverso l'indagine di un dialogo in particolare: *Il lago*.

Prima di avviare l'analisi dei diversi componenti di ispirazione ovidiana, è importante considerare che anche l'autore di età augustea aveva attinto da molte fonti del mondo greco. La storia di Virbio-Ippolito e Diana appare anche in un componimento di Euripide, il cui ricordo Pavese aveva in mente, come dimostrano i suoi appunti, datati 16 e 20 aprile 1944⁷²:

I poeti classici non han bisogno di descrizioni naturali, perché dèi e luoghi sacri portano nel discorso molteplici visioni di natura. (Leggendo l'*Ippolito*)⁷³.

⁷¹ Antonio Zanfardino, *Relazioni rizomatiche fra i Dialoghi con Leucò e le Metamorfosi di Ovidio. Un caso di studio: Il lago*, «Zibaldone. Estudios Italianos», XI, 2023, p. 98.

⁷² Ivi, p. 100.

⁷³ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, cit., p. 264.

Il motivo tragico è quasi sempre una cosa nascosta che pena a venir fuori (*Ippolito-Ione*), onde un vero e proprio dibattito. Questa cosa nascosta è solitamente una nequizia divina, che chiarendosi produce la morte-purificazione o il lieto fine. Questa nequizia è il *ciò che dev'essere*, sia da te scoperto nel '42⁷⁴.

Nell'incipit del *Lago*, emerge un richiamo all'*Odissea*, benché il poema omerico non sia la fonte principale che Pavese utilizza per rielaborare il mito:

Ippolito, cacciatore vergine di Trezene, morì di mala morte per dispetto di Afrodite. Ma Diana, resuscitandolo, lo trafugò in Italia (l'Esperia) sui monti Albani dove lo adibì al suo culto, chiamandolo Virbio. Virbio ebbe figli dalla ninfa Aricia.

Per gli antichi l'Occidente – si pensi all'*Odissea* – era il paese dei morti. (*Il lago*, D 104)

Questa nota introduttiva evoca le navigazioni verso i confini del mondo, dove si trovano le porte di Ade. Un'immagine particolarmente cara a Pavese, che, dopo aver completato i *Dialoghi*, il 27 maggio 1947, annota⁷⁵:

Ingresso all'Ade. La strada incassata nel tufo, coperta di ontani e olmi, verde e trasparente e cupa, che sbuca nel sole al por-tale di Sovana. Il mondo etrusco è oltre l'Ade, è ctonio. Su questa terra si sente che cosa significa «sottoterra», cioè «scavato nel tufo».

Si sente anche che cosa significhi che l'Esperia era la terra dei morti. I volti di un paese prima che la storia ci passi e dopo, si somigliano. Sono natura. «Natura» è il regno dei morti⁷⁶.

Le parole iniziali poste all'avvio del dialogo indicano il momento specifico della vicenda cui Pavese si sta riferendo. Egli richiama la narrazione dell'*Ippolito* di Euripide, facendo menzione ad Afrodite, appellativo greco. Tuttavia, Pavese successivamente chiarisce che è stata Diana a riportare in vita Ippolito, dettaglio significativo, poiché negli altri dialoghi Pavese si riferisce alla dea utilizzando il

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., p. 165.

⁷⁶ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, cit., p. 315.

termine greco Artemide⁷⁷. Da Ovidio, invece, viene ripresa la nuova designazione di Ippolito quando entra nella sua nuova vita da immortale: Virbio, derivante da "vir" e "bis", che significa "uomo che visse due volte"⁷⁸.

Una differenza, però, rispetto al testo ovidiano, è la presenza di uno scontro tra Afrodite e Diana, che portò Diana a resuscitare Ippolito per dispetto, dopo che era stato ucciso da Afrodite. Nel poema antico, è Ippolito stesso a spiegare alla ninfa Egeria la causa della sua morte, provocata dall'ingenuità del padre Teseo e dalle falsità della matrigna Fedra⁷⁹:

Se per caso è giunta fino alle vostre orecchie la storia di un certo Ippolito che per la credulità del padre e l'inganno di una matrigna scellerata andò incontro a morte violenta, ebbene quello sono io: te ne meraviglierai forse, e non mi sarà facile dimostrarlo⁸⁰.

Infatti, racconta di come Fedra cercò di sedurre il figlio del marito Teseo e dell'amazzone Ippolita. Ma Ippolito rifiutò di giacere con lei e la donna lo accusò di aver cercato di sedurla, o per paura di essere denunciata o per la rabbia di essere stata rifiutata. Il padre, allora, lo esiliò dalla città e gli scagliò contro una maledizione. Ippolito si diresse verso Trezene. Ad un certo punto, il mare si sollevò e prese la forma di un monte con una spaccatura sulla cima, da cui balzò un toro. I cavalli, spaventati alla vista dell'animale, trascinarono il carro giù dalla scogliera, provocando la morte di Ippolito.

L'elemento dialogico e la sofferenza per aver abbandonato la vita precedente e assunto una vita immortale sono propri di Ovidio. Infatti, l'Ippolito ovidiano e

⁷⁷ Antonio Zanfardino, *Relazioni rizomatiche fra i Dialoghi con Leucò e le Metamorfosi di Ovidio. Un caso di studio: Il lago*, cit., p. 101.

⁷⁸ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 165.

⁷⁹ Antonio Zanfardino, *Relazioni rizomatiche fra i Dialoghi con Leucò e le Metamorfosi di Ovidio. Un caso di studio: Il lago*, cit., p. 101.

⁸⁰ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, XV, vv. 497-500, introduzione di Gianpiero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corti, Bur Rizzoli, Milano 2019, pp. 903-905.

quello paveseiano condividono entrambi l'impossibilità di accettare completamente l'aver perduto la vita passata, che emerge attraverso la dimensione del ricordo⁸¹. Nei *Dialoghi*, il ricordo è un elemento intrinseco dell'umanità. Come dice Circe a Leucò nelle *Streghe*:

CIRCE: L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia. Nomi e parole sono questo. Davanti al ricordo sorridono anche loro, rassegnati. (*Le streghe*, D 115)

Qualcosa di simile è raffigurato anche nel dialogo *Il lago*, in cui Virbio non riesce a rallegrarsi per il dono dell'immortalità, poiché non può dimenticare ciò che ha vissuto durante la sua vita da mortale. Odisseo aveva rifiutato la vita eterna, ma Virbio non fa altrettanto, anche se infine dirà⁸²:

VIRBIO: [...] Chiedo di vivere, non di essere felice. (*Il lago*, D 107)

In questa dimensione atemporale in cui è giunto, Virbio non possiede altro della sua vita precedente se non i ricordi:

DIANA: Ippolito, nemmeno morendo voi mortali scordate la vita?

VIRBIO: Senti. Per tutti sono morto e ti servo. Quando tu mi hai strappato all'Ade e ridato alla luce, non chiedevo che di muovermi, respirare e venerarti. Mi hai posto qui dove terra e cielo risplendono, dove tutto è sapido e vigoroso, tutto è nuovo. Anche la notte qui è giovane e fonda, più che in patria. Qui il tempo non passa. Non si fanno ricordi. E tu sola regni qui.

DIANA: Sei tutto intriso di ricordi, Ippolito. Ma voglio ammettere un istante che questa sia terra di morti: che altro si fa nell'Ade se non riandare il passato?

VIRBIO: Ippolito è morto, ti dico. E questo lago che somiglia al cielo non sa nulla d'Ippolito. Se io non ci fossi, questa terra sarebbe ugualmente com'è. Pare un paese immaginato, veduto di là

⁸¹ ⁸¹ Antonio Zanfardino, *Relazioni rizomatiche fra i Dialoghi con Leucò e le Metamorfosi di Ovidio. Un caso di studio: Il lago*, cit., pp. 101-102.

⁸² Sara Vergari, *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità. Tra i dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, cit., pp. 90-91.

dalle nubi. Una volta – ero ancora ragazzo – pensai che dietro i monti di casa, lontano, dove il sole calava – bastava andare, andare sempre – sarei giunto al paese infantile del mattino, della caccia, del gioco perenne. Uno schiavo mi disse: «Bada a quel che desideri, piccolo. Gli dèi lo concedono sempre». Era questo. Non sapevo di volere la morte.

DIANA: Questo è un altro ricordo. Di che cosa ti lagni?

VIRBIO: O selvaggia, non so. Sembra ieri che aprii gli occhi quaggiù. So che è passato tanto tempo, e questi monti, quest'acqua, questi alberi grandi sono immobili e muti. Chi è Virbio? Sono altra cosa da un ragazzo che ogni mattina si ridesta e torna al gioco come se il tempo non passasse? (*Il lago*, D 105-106)

In Ovidio, l'impossibilità di accettare il proprio destino da parte di Virbio viene rappresentata attraverso il suo tentativo disperato di frenare la corsa dei cavalli, sottolineando il fatto che c'era quasi riuscito, ma il cavallo inciampò su un tronco ponendo fine ai suoi sforzi. Inoltre, Virbio racconta ad Egeria questo episodio per cercare di consolarla dalle sue sofferenze, attraverso la sua narrazione altrettanto tragica. Pertanto, il fine comunicativo di Ovidio e Pavese è lo stesso, sebbene venga manifestato in modi diversi⁸³.

Virbio si trova, dunque, a dover vivere in un tempo immobile, senza più ricordi e ambizioni future, in un “vivo crepuscolo di un mattino perenne” (*Il lago*, D 106). In questa condizione di eterna staticità, che equivale alla morte per gli uomini, neanche la felicità è più possibile per lui:

DIANA: Tu sei felice, Ippolito. Se all'uomo è dato esser felice, tu lo sei.

VIRBIO: È felice il ragazzo che fui, quello che è morto. Tu l'hai salvato, e ti ringrazio. Ma il rinato, il tuo servo, il fuggiasco che guarda la quercia e i tuoi boschi, quello non è felice, perché nemmeno sa se esiste. Chi gli risponde? chi gli parla?l'oggi aggiunge qualcosa al suo ieri?

⁸³ Antonio Zanfardino, *Relazioni rizomatiche fra i Dialoghi con Leucò e le Metamorfosi di Ovidio. Un caso di studio: Il lago*, cit., pp. 105-107.

A tal proposito, Pontiggia si domanda se le divinità possano raggiungere la felicità. Nel dialogo *L'isola*, Odisseo insiste nel chiedere a Calipso se anche per lei sia possibile la felicità⁸⁴:

ODISSEO: Se domani io partissi tu saresti infelice?

CALIPSO: Vuoi saper troppo, caro. Diciamo che sono immortale. Ma se tu non rinunci ai tuoi ricordi e ai sogni, se non deponi la smania e non accetti l'orizzonte, non uscirai da quel destino che conosci.

ODISSEO: Si tratta sempre di accettare un orizzonte. E ottenere che cosa?

CALIPSO: Ma posare la testa e tacere, Odisseo. Ti sei mai chiesto perché anche noi cerchiamo il sonno? Ti sei mai chiesto dove vanno i vecchi dèi che il mondo ignora? perché sprofondano nel tempo, come le pietre nella terra, loro che pure sono eterni? E chi son io, chi è Calipso?

ODISSEO: Ti ho chiesto se tu sei felice.

CALIPSO: Non è questo, Odisseo. (*L'isola*, D 109-110)

La risposta sembra essere data da Demetra, nel dialogo *Il mistero*:

Demetra: [...] Sono molto infelici, Iacco. (*Il mistero*, D 154)

Infine, nelle *Muse*, si legge:

MNEMÒSINE: Non ti sei chiesto perché un attimo, simile a tanti del passato, debba farti d'un tratto felice, felice come un dio? (*Le muse*, D 166)

Dunque, la felicità per gli dèi può essere trovata nei singoli frammenti di attimi dell'esistenza⁸⁵.

Per quanto riguarda il lago menzionato nel titolo è quello di Nemi. Pavese, per tale descrizione, si ispira al capitolo *Il re del bosco* dell'opera *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion* (nella seconda edizione intitolata: *The Golden*

⁸⁴ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai «*Dialoghi con Leucò*» di Cesare Pavese, cit., p. 167.

⁸⁵ Ibidem.

Bough: A Study in Magic and Religion), scritta da James Frazer (1854-1941), antropologo e storico, pubblicata nel 1890 e successivamente rivista fino all'edizione definitiva del 1915.

Frazer descrive così la dea Diana⁸⁶:

Ma qualunque sia stata la sua origine, Diana non fu sempre una semplice dea degli alberi. Come la sua sorella greca Artemide, sembra che ella sia divenuta la personificazione della prolifica vita della natura, sia animale che vegetale. Come padrona dei boschi, si insegnava naturalmente che ella avesse il possesso degli animali, domestici e selvaggi, che vivevano in essi, spiando in agguato la loro preda, brucando le fresche foglie e i germogli dei rami, e pascolando nelle radure e nelle vallette⁸⁷.

Probabilmente Pavese, nella descrizione della scenografia lacustre, aveva presente il celebre dipinto di Turner, *The Golden Bough*, conservato alla Tate Gallery di Londra, menzionato anche da Frazer⁸⁸:

Chi non conosce il Ramo d'oro del Turner? La scena del quadro, tutta soffusa da quella aurea luminescenza d'immaginazione con cui la divina mente del Turner impregnava e trasfigurava i più begli aspetti della natura, è una visione di sogno di quel piccolo lago di Nemi, circondato dai boschi, che gli antichi chiamavano «lo specchio di Diana». Chi ha veduto quell'acqua raccolta nel verde seno dei colli Albani, non potrà dimenticarla mai più. I due caratteristici villaggi italiani che dormono sulle sue rive e il palazzo egualmente italiano i cui giardini a terrazzo digradano rapidamente giù verso il lago, rompono appena l'immobilità e la solitudine della scena. Diana stessa potrebbe ancora indugiarsi sulle deserte sponde o errare per quei boschi selvaggi.

[...]

Lo sfondo nero della foresta, che spicca contro il cupo e tempestoso cielo, il sospirar dei venti tra i rami, il fruscio delle foglie morte sotto i piedi, il lambire dell'acqua gelida contro la sponda⁸⁹.

⁸⁶ Graziella Bernabò, «L'inquieta angoscia che sorride da sola». *La donna e l'amore nei «Dialoghi con Leucò»*, «Studi Novecenteschi», 4, 12, novembre 1957, p. 322.

⁸⁷ James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Boringhieri, Torino 1973, p. 224.

⁸⁸ Giancarlo Pontiggia, «Quel che è stato sarà». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p.164.

⁸⁹ James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, cit., pp. 7-8.

Diventa in Pavese “un paese dei morti” (*Il lago*, D 105), caratterizzato dall’immobilità e dal silenzio:

VIRBIO. – Ti dirò che venendoci mi piacque. Questo lago mi parve il mare antico. E fui lieto di viver la tua vita, di esser morto per tutti, di servirti nel bosco e sui monti. Qui le belve, le vette, i villani non san nulla, non conoscono che te. È un paese senza cose passate, un paese dei morti.

[...]

e questi monti, quest’acqua, questi alberi grandi sono immobili e muti. (*Il lago*, D 105-106).



90

Nella maggior parte dei *Dialoghi* vengono menzionate delle metamorfosi, che in certe situazioni colpiscono i protagonisti del dialogo, in altre si fa riferimento a quelle vissute dai personaggi secondari. La metamorfosi spesso si verifica a causa di un contatto tra il mondo umano con quello divino. Talvolta è una punizione per il superamento di un limite, volontario o involontario, non consentito dalla divinità.

⁹⁰ William Turner, *The Golden Bough*, Tate Britain, Londra, 1834.

Esemplificativo in tal senso, sono alcuni dei dialoghi, posti in apertura alla raccolta: *La nube, I ciechi, Le cavalle, Il fiore e La belva*.

Nel dialogo *Il fiore*, menzionato nel capitolo precedente, sono citati alcuni esempi di punizioni divine contro individui, come Dafne ed Elino, che hanno trasgredito le leggi degli dèi⁹¹.

Pavese riprende il mito ovidiano, raccontato nel libro X delle *Metamorfosi*, ma muta alcuni elementi della vicenda. In Ovidio, Apollo impallidisce dinanzi al corpo senza vita del giovane, dopo che il disco lanciato durante un gioco, rimbalza sul terreno, colpendo il volto di Giacinto. Apollo, allora, si affretta a sorreggerlo e cerca di curarlo. Ma a nulla valgono i suoi sforzi. Dunque, trasforma il ragazzo in un giacinto purpureo e incide sui suoi petali il suo lamento⁹²:

Il dio e il giovinetto si alleggerirono delle vesti [...] e si accinsero a gareggiare nel lancio del largo disco. Febo fu il primo a [...] scagliarlo [...] nell'aria [...], il ragazzo [...] corse a raccogliere il disco, ma la dura terra fece rimbalzare in aria l'ordigno verso il tuo viso, o Giacinto. Si coprì di pallore il giovane e non meno di lui il dio: questi accolse tra le sue braccia il corpo che si afflosciava, cercando di [...] trattenere la vita che se ne andava [...]. Ma le sue arti non sortirono effetto alcuno: la ferita era mortale. [...] il sangue che si era sparso sull'erba e l'aveva macchiata, cessa di essere sangue e ne nasce [...] un fiore che assume la stessa forma dei gigli ma ha un colore rosso acceso [...]. Febo non si accontenta di concedere questo privilegio a Giacinto ma traccia di suo pugno sui petali le lettere che esprimono i suoi lamenti, cosicché sul fiore si può leggere AI AI, sigla funerea⁹³.

In Pavese, Apollo uccide Giacinto volontariamente, per capriccio.

Pontiggia sottolinea ulteriori riferimenti alla vicenda ovidiana, a partire dalle battute, che implicano che i narratori del mito del passato siano stati ingannati⁹⁴:

⁹¹ Bart van den Bossche, *Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in "Dialoghi con Leucò" (1947)*, cit., pp. 202-203.

⁹² Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 120.

⁹³ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, X, vv. 176-189 e 210-216, cit., pp. 586-591.

⁹⁴ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 122.

EROS: Per fortuna, i mortali la chiameranno una disgrazia. (*Il fiore*, D 29)

EROS: Già i mortali si dicono che fu una disgrazia (*Il fiore*, D 29)

Appare, poi, un ribaltamento dei versi ovidiani riferiti a Giacinto⁹⁵:

sei eterno e tutte le volte che la primavera mette in fuga l'inverno e alla piovosa costellazione dei Pesci subentra l'Ariete, tu risorgi e fiorisci sulle zolle erbose⁹⁶.

Al contrario, Pavese scrive:

EROS: È primavera, Tànatòs, e il ragazzo non la vedrà. (*Il fiore*, D 29)

Un elemento di rimando è legato all'aspetto temporale. Ovidio colloca la gara del lancio del disco nelle ore del meriggio, quando il sole è più alto all'orizzonte⁹⁷:

Il sole si trovava pressapoco a metà tra una notte già consumata e un'altra che si approssimava e distava ugualmente dalle due metà⁹⁸.

Questo dettaglio viene ripreso da Pavese nella battuta:

TANATOS: [...] Lo lanciò in alto nel senso del sole, e Iacinto levò gli occhi e le mani, e l'attese abbagliato (*Il fiore*, D 29).

Infine, Pavese rievoca la legge fatale, menzionata dal dio ovidiano, ma qui allude al capriccio divino⁹⁹:

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, X, vv. 164-167, cit., pp. 586-587.

⁹⁷ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 123.

⁹⁸ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, X, vv. 174-175, cit., pp. 586-587.

⁹⁹ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 124.

Ah! Potessi morire per te e con te! Ma poiché siamo soggetti a una legge ineluttabile, anche così tu resterai con me e il tuo nome sarà sempre sulle mie labbra!¹⁰⁰

L'influenza di Ovidio all'interno dell'opera di Pavese emerge in altri dialoghi, anche se talvolta è più nascosta e più difficile da individuare. Esemplificativo è il caso del testo di apertura dei *Dialoghi*, ovvero *La nube*, in cui Pavese mette in evidenza l'eccessiva hybris di Issione, come già aveva fatto Ovidio, quando lo aveva definito "audace"¹⁰¹.

Altro esempio è *La rupe*, di cui si è già ampiamente discusso nel capitolo precedente in rapporto all'opera di Leopardi. Pavese rielabora la narrazione del libro IX delle *Metamorfosi* di Ovidio, riguardante gli eventi che seguono l'uccisione di Nesso e che si concludono con l'ascensione dell'eroe¹⁰².

L'introduzione al dialogo *Il diluvio*, invece, rimanda al libro I delle *Metamorfosi*, in cui si racconta del diluvio scatenato da Giove come punizione per le malvagità degli uomini, e l'azione successiva di Deucalione e Pirra di ripopolare il mondo gettando sassi¹⁰³:

Anche il diluvio greco fu il castigo di un genere umano che aveva perso il rispetto per gli dèi. Si sa che la terra venne poi ripopolata lanciando certi sassi. (*Il diluvio*, D 158)

Il re dei celesti li rassicurò, promettendo che lui stesso si sarebbe preso cura di tutto e che avrebbe fatto scaturire miracolosamente una nuova razza, diversa dalla precedente. [...] In breve, per volontà degli dei, i sassi scagliati dalla mano dell'uomo divennero uomini, mentre quelli lanciati dalla donna diedero vita alle femmine¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, X, vv. 202-204, cit., pp. 588-589.

¹⁰¹ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 128.

¹⁰² Ivi, p. 62.

¹⁰³ Ivi, p. 157

¹⁰⁴ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, I, vv. 251-252 e vv. 411-41, cit., pp. 62-63 e pp. 72-73.

Il dialogo pavesiano si svolge tra un satiro e un'amadriade, durante la notte del diluvio universale. I due discutono delle sorti degli uomini, ancora inconsapevoli della loro fine imminente. Il satiro, essere mitologico caratterizzato da connotazioni animali come corna e zampe caprine, si dimostra dispiaciuto per la fine dell'umanità. Diversamente, l'amadriade, ninfa che abita gli alberi, ritiene equa la punizione decretata da Giove¹⁰⁵. Questo dialogo si pone in parallelo con *Il mistero*, nonostante, vi sia un abbassamento del registro, poiché le potenti divinità olimpiche, Demetra e Dionisio, sono sostituite con spiriti della natura. Nonostante ciò, come nota Pontiggia, permangono le stesse tematiche esaminate in opposizione, come quella tra la dimensione divina e quella umana, tra eternità e caducità, tra fato e speranza. In entrambi i dialoghi appare, persino, la stessa profezia¹⁰⁶:

DIONISO: [...] e carne e sangue gronderanno, non più per placare la morte, ma per raggiungere l'eterno che li aspetta. (*Il mistero*, D)

SATIRO: Saranno dèi. Oseranno uccidere gli dèi per vederli rinascere. Si daranno un passato per sfuggire alla morte. (*Il diluvio*, D 161)

Nel *Mistero*, inoltre, emergono ulteriori riferimenti significativi, che portano nuovamente il lettore tra le pagine ovidiane. In particolare, vengono menzionati diversi miti, tra cui quello di Tritòlemo, in cui si narra del dono dei semi di grano, affidategli da Demetra, affinché li diffonda nei luoghi più remoti della terra¹⁰⁷:

Il giovane, dopo aver percorso il tratto di cielo che sovrasta l'Europa e l'Asia, giunse in Scizia. Vi regnava Lindo ed egli entrò nella sua reggia. Alla domanda di come fosse venuto e perché, e alla

¹⁰⁵ Alessia Mocchi, *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese: *Il diluvio, sodalizio di un satiro ed un'amadriade*, Oubliette Magazine, 2022, <https://oubliettemagazine.com/2022/04/02/dialoghi-con-leuco-di-cesare-pavese-il-diluvio-sodalizio-di-un-satiro-ed-unamadriade/>. (consultato il 6 giugno 2024).

¹⁰⁶ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai «*Dialoghi con Leucò*» di Cesare Pavese, cit., p. 158.

¹⁰⁷ Ivi, p. 152.

richiesta di quale fosse il suo nome e quello della patria, rispose: “La mia patria è l’illustre Atene e il mio nome è Trittolemo. Non sono venuto né per mare né per terra, ma attraverso il cielo. Porto dei doni di Cerere che, seminati nell’ampia campagna, sono in grado di produrre il dolce frutto del frumento”. Il barbaro fu preso da invidia e avrebbe voluto che si dovesse a lui un dono così grande: perciò ospita Trittolemo e mentre era immerso nel sonno lo aggredì con la spada. Ma mentre stava per trafiggerli il petto, Cerere lo mutò in lince e comandò al giovane Ateniese di riprendere il volo, guidando per il cielo la sacra pariglia¹⁰⁸.

Pavese scrive:

DEMETRA: [...] Il mio Trittolemo per poco non si è fatto scannare dall’ospite scita cui recava il frumento. (*Il mistero*, D 155)

Il richiamo di Ovidio è certo, poiché, come sottolinea Pontiggia, l’unica fonte a noi pervenuta in cui figura l’episodio che ha condotto Trittolemo quasi alla morte si trova solo nelle *Metamorfosi*, così come un altro dettaglio del mito di Erigone, nominata poco dopo¹⁰⁹:

DIONISO: [...] Anche Erigone c’immerse le mani [...] aveva gustato quel vino [...] Che altro poteva, per finire questa storia, che impiccarsi nel sole come un grappolo d’uva? (*Il mistero*, D 155)

In Ovidio, si legge:

Si vede poi come Bacco ingannò Erigone cambiandosi in uva¹¹⁰.

Un altro aspetto degno di nota, prima di concludere la trattazione sul *Diluvio*, è che in questo testo si narrano gli eventi scaturiti dalle colpe di Licàone, il protagonista del dialogo *L’uomo lupo*, il penultimo nella sequenza dell’opera. Questo mette in

¹⁰⁸ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, V, vv. 648-661, cit., pp. 152-153.

¹⁰⁹ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai “Dialoghi con Leucò” di Cesare Pavese*, cit., pp. 153-154.

¹¹⁰ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, VI, v. 125, cit., pp. 338-339.

evidenza l'approccio di Pavese nel sondare ogni dettaglio della storia, cercando le cause che hanno generato specifiche conseguenze¹¹¹. Infatti, nel I libro delle *Metamorfosi*, Licàone viene rappresentato come il primo essere umano scacciato dalla sua specie e mutato in un animale. Zeus stesso narra al concilio degli dèi la vicenda della metamorfosi di Licàone, re di Arcadia¹¹²:

Quanto a Licaone, non preoccupatevi: egli ha già espiato la sua pena. In ogni caso, vi informerò della sua colpa e della punizione che gli è toccata. La mala fama di quei tempi era giunta al mio orecchio; nella speranza che non fosse vera, scesi dall'Olimpo e percorsi la terra, rivestito di sembianze umane. Sarebbe perdere tempo tentare di enumerare quante atrocità io abbia da ogni parte scoperto. La stessa mala fama si rivelò inferiore alla realtà. Mi trovavo ad avere oltrepassato il Menalo, orrido di covi di bestie, il Cillene e il Liceo con le sue fresche pinete ed entravo nell'inhospitale dimora del re d'Arcadia, proprio nel momento in cui il tardo crepuscolo cedeva alla notte. Mi manifestai come un Dio e la gente cominciò a rivolgermi delle preghiere. Licaone sulle prime dileggiò l'atteggiamento del popolo; poi proruppe: "Voglio subito accertare con una prova inconfutabile se costui sia un Dio o un uomo. una volta scoperta la verità, non resteranno più dubbi". E si apprestava a sorprendermi nel cuore della notte, per darmi la morte mentre ero immerso nel sonno: era questa la prova che aveva scelto per scoprire la verità. Ma non gli bastò: dopo aver tagliato con un pugnale la gola di uno degli ostaggi che gli erano stati inviati dalla gente dei Molossi, fece cuocere nell'acqua bollente alcune delle sue membra ancora palpitanti, altre le pose sul fuoco da arrostire e poi le fece servire a mensa. Allora io subito arsi col fuoco vendicatore quella casa e la rovesciai sui Penati degni del loro padrone. Atterrito questi fuggì verso la campagna silenziosa e lì giunto emette lunghi ululati, non riuscendo più a formulare parola: tutta la rabbia che ha in corpo converge nella bocca e, sempre dominato da una smania di strage, la sfoga sulle greggi: anche ora continuo a godere del sangue. Le sue vaste si convertono in peli, le braccia in gambe¹¹³.

¹¹¹ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., pp. 157-158.

¹¹² Ivi, p. 222.

¹¹³ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, I, vv. 209-235, cit., pp. 58-61.

Nonostante abbia subito la trasformazione in lupo, Licàone continua ad avere alcuni aspetti della sua forma precedente, persino la stessa ferocia¹¹⁴:

Diviene lupo, pur conservando traccia del pristino aspetto; mantiene il grigiore dei peli, l'espressione violenta del volto, la luce sinistra degli occhi. È sempre ritratto della ferocia¹¹⁵.

All'interno del dialogo di Pavese, sono solo due i rimandi ai diversi crimini di Licàone¹¹⁶:

SECONDO CACCIATORE: [...] Raccontavano cose incredibili di quando fu uomo - che tentò di scannare il Signore dei monti [...] - (*L'uomo-lupo*, D 79)

PRIMO CACCIATORE: Si racconta di lui che cuoceva i suoi simili. (*L'uomo-lupo*, D 80)

Tuttavia, Pontiggia identifica un altro elemento significativo che collega il dialogo di Pavese all'influenza dell'opera ovidiana. Nel testo delle *Metamorfosi*, gli ostaggi uccisi e poi cucinati da Licaone fanno parte dell'antica tribù dei Molossi, che abitavano l'Epiro. Ovidio scelse di proposito questa gens, così da poter creare un gioco narrativo tra la figura di Licaone, destinato ad essere trasformato in lupo, e l'omicidio degli ostaggi, il cui nome richiama la razza canina del Molosso¹¹⁷.

In Pavese, si legge:

PRIMO CACCIATORE: Sono i cani che ce l'hanno stanato. (*L'uomo-lupo*, D 79)

PRIMO CACCIATORE: Vuoi dunque dire che, azzannato dai molossi, Licaone patì come un uomo cui si desse la caccia coi cani? (*L'uomo-lupo*, D 81)

¹¹⁴ Bart van den Bossche, *Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in "Dialoghi con Leucò (1947)*, cit., p. 204.

¹¹⁵ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, I, vv. 236-239, cit., pp. 60-61.

¹¹⁶ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 223.

¹¹⁷ *Ibidem*.

Dunque, Pavese immagina una sorta di vendetta da parte della tribù offesa da Licàone attuata a distanza di due millenni¹¹⁸.

Nel dialogo pavesiano, i due cacciatori, i colloquianti, comprendono che l'animale da loro ucciso è Licàone. Al centro della loro discussione è il quesito su quale natura attribuire a Licàone, se quella umana o quella animale. Tale decisione è fondamentale, poiché determina se Licàone avrà una sepoltura o meno. Il primo cacciatore è propenso ad attribuire all'uomo-lupo un'identità animalesca, sostenendo che la metamorfosi ha decretato il suo fato, relegandolo alla condizione animale. Il secondo cacciatore, invece, non è d'accordo¹¹⁹. Afferma con convinzione che Licàone debba essere seppellito, poiché nel momento della morte si è riscoperto umano e che, inoltre, non è completamente da biasimare, poiché ogni essere umano nasconde un lato feroce e per tale ragione, non può mai considerarsi del tutto innocente. L'aspetto rilevante di questo dialogo è la scelta dei colloqui. Essi non sono eroi e nemmeno divinità, ma comuni uomini che affrontano una questione già messa in luce da Circe, nel dialogo *Le streghe*, quando decreta che la natura animale è più simile a quella divina rispetto a quella umana¹²⁰:

SECONDO CACCIATORE: A sentirti parrebbe che quello del lupo sia un alto destino.

PRIMO CACCIATORE: Non so se alto o basso, ma hai mai sentito di una bestia o di una pianta che si facesse essere umano? Invece questi luoghi sono pieni di uomini e donne toccati dal dio – chi divenne cespuglio, chi uccello, chi lupo. E per empio che fosse, per delitti che avesse commesso, guadagnò che non ebbe più le mani rosse, sfuggì al rimorso e alla speranza, si scordò di essere uomo. Provan altro gli dèi? (*L'uomo-lupo*, D 81)

L'unico modo, dunque, che ha l'uomo per raggiungere la condizione divina è quello di avvicinarsi quanto più possibile alla natura, divenendo parte di essa, come è stato

¹¹⁸ Ivi, p. 224.

¹¹⁹ Bart van den Bossche, *Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in "Dialoghi con Leucò" (1947)*, cit., p. 205.

¹²⁰ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 224-226.

fatto da coloro che sono stati trasformati dalla potenza degli dèi in cespugli, uccelli e lupi¹²¹. Infine, nel dialogo viene riconosciuta anche una certa autonomia e capacità di azione degli uomini: spetta a loro il compito di dover stabilire lo stato di Licaone. Tale indipendenza viene affrontata anche nel dialogo successivo, *L'inconsolabile*, con cui si prosegue il tema dell'insistenza degli uomini di contrapporsi al proprio fato¹²².

Pavese ha mutato radicalmente il mito di Orfeo, narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio. L'autore antico divide in due parti la vicenda del mitico cantore. La prima parte, narrata nel libro X, racconta brevemente le nozze tra Orfeo ed Euridice, che si concludono con l'avvelenamento della fanciulla, a causa del morso di un serpente. Prosegue con il racconto della discesa degli inferi di Orfeo, per riportare in vita la sua amata. Ovidio si sofferma ampiamente a narrare del grande potere scaturito dalle suppliche di Orfeo, tale da riuscire a commuovere le ombre dei defunti e addirittura i sovrani degli inferi. Ade e Persefone decidono, dunque, di infrangere le leggi immutabili, permettendo a Orfeo di liberare la sposa, ad un'unica condizione, che non si volti a guardarla durante il tragitto¹²³:

Orfeo che l'amore rendeva timoroso di perderla e smanioso di vederla, volse indietro gli occhi: ed ella subito fu risucchiata indietro. Teneva all'infelice le braccia nello sforzo di farsi afferrare e di afferrare a sua volta, ma non riuscì a stringere altro che l'aria inconsistente. Moriva così per la seconda volta, ma non emise un rimprovero nei confronti del suo consorte (e di che cosa avrebbe potuto lamentarsi se non di essere amata?). Pronunciò solo un'ultima addio, un addio flebile che a stento poteva ormai giungere alle orecchie di lui, eri piombò donde era venuta¹²⁴.

Nella seconda parte, narrata nel libro XI, si legge della punizione crudele di Orfeo per mano delle Menadi.

¹²¹ Ibidem.

¹²² Bart van den Bossche, *Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in "Dialoghi con Leucò" (1947)*, cit., p. 206.

¹²³ Umberto Mariani, *The Sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling*, cit., p. 62.

¹²⁴ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, X, vv. 56-63, cit., pp. 578-579.

Nel dialogo di Pavese, tra Orfeo e Bacca emerge la realtà dei fatti: Orfeo intraprende il viaggio nell'Ade non per riportare in vita Euridice, ma per ricercare se stesso¹²⁵:

ORFEO: O Bacca, Bacca, non vuoi proprio capire? Il mio destino non tradisce. Ho cercato me stesso. Non si cerca che questo. (*L'inconsolabile*, D 75)

Infatti, Orfeo confessa di essersi voltato di proposito durante il suo viaggio verso il mondo dei vivi, dopo aver compreso come ognuno nasca con un proprio fato, che lo costringe a effettuare determinati percorsi e scelte. Euridice è stata per Orfeo un istante di felicità, che coincide con la fase di spensieratezza della vita dell'uomo, la fase della giovinezza, in cui l'uomo ignora la consapevolezza inevitabile della morte:

ORFEO: [...] L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa.

[...]

La stagione è passata. Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso. Un destino, se vuoi. Mi ascoltavo. (*L'inconsolabile*, D 74)

Per questo, Orfeo considera inutile ridare la vita ad Euridice, poiché ciò la costringerebbe a rivivere il doloroso passaggio della morte:

BACCA: Il dolore ti ha stravolto, Orfeo. Chi non rivorrebbe il passato? Euridice era quasi rinata.

ORFEO: Per poi morire un'altra volta, Bacca. Per portarsi nel sangue l'orrore dell'Ade e tremare con me giorno e notte. Tu non sai cos'è il nulla. (*L'inconsolabile*, D 74)

Pontiggia, nota un richiamo alla poesia di Rainer Maria Rilke (1875-1926), poeta tedesco, intitolata *Orfeo Euridice Hermes*:

¹²⁵ Sara Vergari, *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità. Tra i dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, cit., p. 57.

Era entrata a una nuova adolescenza
e intoccabile: il suo sesso era chiuso
come i fiori di sera, le sue mani
così schive del gesto delle nozze
che anche il contatto stranamente tenue
della mano del dio, sua lieve guida,
la turbava per troppa intimità.

Ormai non era più la donna bionda
che altre volte nei canti del poeta
era apparsa, non più profumo e isola
dell'ampio letto e proprietà dell'uomo.
Ora era sciolta come un'alta chioma,
diffusa come pioggia sulla terra,
divisa come un'ultima ricchezza.

Era radice ormai.

E quando a un tratto il dio
la trattenne e con voce di dolore
pronunciò le parole: si è voltato –,
lei non comprese e disse piano: Chi?

Ma avanti, scuro sulla chiara porta,
stava qualcuno il cui viso non era
da distinguere. Immobile guardava
come sull'orma di un sentiero erboso
il dio delle ambasciate mestamente
si volgesse in silenzio per seguire
lei che tornava sulla stessa via,
turbato il passo dalle bende funebri,
malcerta, mite nella sua pazienza¹²⁶.

¹²⁶ Rainer Maria Rilke, *Poesie*, tradotte da Giaime Pintor, Einaudi, Torino 1955, pp. 30-35.

In questa poesia il personaggio principale non è più Orfeo, ma Euridice. La fanciulla, mentre sta risalendo, accompagnata dal Dio Hermes, la strada che si allontana dall'Ade, inizia a elaborare nuovi pensieri, tali che quando Orfeo si volta a guardarla non riesce a vedere nient'altro se non "qualcuno". Euridice ha subito un mutamento troppo profondo, che l'ha portata addirittura a perdere il ricordo della sua vita precedente¹²⁷.

Orfeo diventa simbolo della poesia, Euridice del mito. Secondo tale interpretazione, Orfeo-poesia prova a razionalizzare il mito-Euridice, comprendendo la verità delle cose e del destino, ovvero la morte stessa¹²⁸. Pontiggia spiega che, discendendo nell'Ade, Orfeo capisce che la morte è il destino inevitabile di ogni uomo e riesce a far sì che essa si riveli nella sua essenza, così come si manifesta quella di Ade e Persefone¹²⁹.

ORFERO: [...] Ho visto le ombre irrigidirsi e guardar vuoto, i lamenti cessare, Persefone nascondersi il volto, lo stesso tenebroso-impassibile, Ade, protendersi come un mortale e ascoltare. Ho capito che i morti non sono più nulla.

[...]

L'Ade vide se stesso soltanto ascoltandomi (*L'inconsolabile*, D 74)

La decisione di Orfeo di rinunciare a Euridice può essere letta come una ribellione contro l'inganno degli dèi. Attraverso il suo canto, riesce a svelare la verità del destino, che le divinità, concedendogli di infrangere le leggi dell'aldilà, cercavano di occultare¹³⁰.

Anche nel dialogo *La madre*, Pavese riprende la narrazione di Ovidio raccontata nel libro VIII delle *Metamorfosi*, anche se la reinterpreta profondamente. Nelle

¹²⁷ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., p. 135.

¹²⁸ Sara Vergari, *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità. Tra i dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, cit., p. 57.

¹²⁹ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., p. 139.

¹³⁰ Ivi, p. 140.

Metamorfosi di Ovidio viene narrata la profezia delle Parche, fatta in presenza di Eneo, re di Calidona e Altea, riguardante la sorte del loro figlio Meleagro: la morte lo avrebbe raggiunto nel momento in cui si fosse consumato il tizzone posto sull'altare. Altea si affrettò a nascondere il tizzone. Diversi anni dopo, Artemide punì Eneo, che si era dimenticato di compiere un'offerta in onore della dea, inviando un cinghiale che uccise il suo gregge e gli precluse la possibilità di coltivare la sua terra. Diversi eroi, guidati da Meleagro intervennero per uccidere il cinghiale, tra cui Atalanta, di cui Meleagro si innamorò. Dopo aver ucciso l'animale, Meleagro donò ad Atalanta la pelle e il muso del cinghiale. I fratelli di Altea rivendicarono le spoglie dell'animale, avendo anche loro preso parte alla caccia, e, durante uno scontro con Meleagro, persero la vita. Altea, dopo essere venuta a conoscenza della morte dei fratelli, gettò il tizzone nel fuoco, uccidendo così il figlio e, per la disperazione dell'atto compiuto, si tolse la vita¹³¹.

In Pavese, il dialogo si apre quando Ermete si presenta a Meleagro, per condurre la sua anima nell'aldilà. Nel dialogo di Pavese sembra scomparire la presenza dei compagni che hanno partecipato alla caccia insieme a Meleagro. Inoltre, Pavese conclude il dialogo in maniera differente rispetto al mito ovidiano: Altea e Atalanta rimangono in vita e vanno a vivere insieme nella stessa dimora.

Pavese si concentra maggiormente sulla ricerca di uno stampo freudiano nella narrazione, che, come nota Pontiggia, si può individuare in particolare nella battuta in cui Ermete fa riferimento agli occhi della madre, che richiama l'elemento edipico presente in ogni forma di attrazione passionale:

ERMETE: Sai anche questo e ti stupisci, Meleagro? Ma che invecchino e muoiano vuol dire che tu intanto ti sei fatto uomo e sapendo di offenderli li vai cercando altrove vivi e veri. E se trovi questi occhi – si trovano sempre, Meleagro – chi li porta è di nuovo la madre. E tu allora non sai più con chi hai da fare e sei quasi contento, ma sta' certo che loro – la vecchia e le giovani – sanno. E nessuno può sfuggire al destino che l'ha segnato dalla nascita col fuoco. (*La madre*, D 50)

¹³¹ Ivi, pp. 49-50.

Un altro richiamo alle teorie freudiane si trova nel dialogo *I ciechi*, in cui i protagonisti sono Tiresia e Edipo. In questo dialogo, Pavese allude a un episodio mitologico che ha come protagonista Tiresia, narrato nel libro III delle *Metamorfosi* di Ovidio:

si dice che una volta Giove, lasciandosi un po' andare sotto l'effetto del nettare, abbia messo da parte le preoccupazioni serie e si sia divertito a motteggiare garbatamente con Giunone, anche lei è disposta allo scherzo. «Il piacere che provate voi donne è certamente più grande di quello che provano i maschi» sosteneva Giove. Lei diceva il contrario. Decisero allora di sottoporre la questione al dotto Tiresi, esperto di ambedue i tipi di amore. Era andata così. In un verde bosco costui aveva colpito col suo bastone i corpi di due grandi serpenti, disturbandoli mentre si congiungevano: per improvviso miracolo era divenuto donna, da uomo che era, e aveva vissuto come tale sette anni. Durante l'ottavo autunno aveva visto di nuovi serpenti e aveva esclamato: «Se i colpi che uno vi dà hanno il potere di farli cambiare natura, vi bastonerò anche questa volta!». Colpiti che li ebbe, recuperò l'aspetto di prima e la personalità che aveva avuto in origine. Costui dunque, scelto come arbitro della scommessa scherzosa, confermò l'opinione di Giove. Si dice che la dea Saturnia si indispettì allora più del giusto, in modo del tutto sproporzionato all'argomento, e si vendicò condannando all'eterna cecità chi aveva emesso un verdetto a lei sfavorevole. Dal canto suo il padre onnipotente, non potendo annullare la punizione, perché nessun Dio può rendere vano l'operato di un altro Dio, in compenso della vista perduta concessa Tiresia la capacità di prevedere il futuro, alle ghiandole la pena con questo privilegio¹³².

In Pavese, si legge:

EDIPO: Sei sempre stato quel che sei, vecchio Tiresia?

TIRESIA: Ah ti afferro. La storia dei serpi. Quando fui donna per sette anni. Ebbene, che ci trovi in questa storia?

EDIPO: A te è accaduto e tu lo sai. Ma senza un dio queste cose non accadono.

TIRESIA: Tu credi? Tutto può accadere sulla terra. Non c'è nulla d'insolito. A quel tempo provavo disgusto delle cose del sesso – mi pareva che lo spirito, la santità, il mio carattere, ne fossero

¹³² Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, III, vv. 318-338, cit., pp. 186-189.

avviliti. Quando vidi i due serpi godersi e mordersi sul muschio, non potei trattenere il mio dispetto: li toccai col bastone. Poco dopo, ero donna – e per anni il mio orgoglio fu costretto a subire. Le cose del mondo sono roccia, Edipo.

EDIPO: Ma è davvero così vile il sesso della donna?

TIRESIA: Nient' affatto. Non ci sono cose vili se non per gli dèi. Ci sono fastidi, disgusti e illusioni che, toccando la roccia, dileguano. Qui la roccia fu la forza del sesso, la sua ubiquità e onnipresenza sotto tutte le forme e i mutamenti. Da uomo a donna, e viceversa (sett'anni dopo rividi i due serpi), quel che non volli consentire con lo spirito mi venne fatto per violenza o per libidine, e io, uomo sdegnoso o donna avvilita, mi scatenai come una donna e fui abietto come un uomo, e seppi ogni cosa del sesso: giunsi al punto che uomo cercavo gli uomini e donna le donne. (*I ciechi*, D 18-19).

Il dialogo si presenta come un tentativo di Tiresia, colui che ha ormai visto tutto e quindi non ha più bisogno di vedere, di istruire Edipo sul suo destino e sui meccanismi che regolano la realtà¹³³.

Infatti, come si evince dai versi citati, Ovidio aveva già sottolineato la grande saggezza di Tiresia e il suo dono divino di conoscere il futuro.

Pavese sottolinea la capacità di Tiresia di trarre insegnamenti dagli avvenimenti, siano essi negativi o positivi. La trasformazione che subisce gli permette di indagare la verità dell'essere. Ispirandosi alle teorie freudiane, Pavese arriva ad affermare che l'esistenza si basa su un conflitto tra impulso sessuale e morte.

In un importante battuta del dialogo, infatti, Tiresia menziona entrambi questi aspetti¹³⁴:

TIRESIA: Non c'è dio sopra il sesso. È la roccia, ti dico. Molti dèi sono belve, ma il serpente è il più antico di tutti gli dèi. Quando si appiatta nella terra, ecco hai l'immagine del sesso. C'è in esso la vita e la morte. Quale dio può incarnare e comprendere tanto? (*I ciechi*, D 18-19).

¹³³ Lorenzo Marchese, *"I ciechi" di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario*, «Studi novecenteschi», 87, 2014, p. 196.

¹³⁴ Giancarlo Pontiggia, *«Quel che è stato sarà». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 173.

All'interno del dialogo pavesiano, Edipo è un uomo di grandi virtù che, grazie alla sua notevole intelligenza, crede di aver già compreso come funziona il mondo. Egli sostiene di essere un uomo capace, quando in realtà è solo un bambino¹³⁵:

Tiresia: [...] non è un uomo valido – è ancora un bambino. (*I ciechi*, D 19)

Il contrasto tra i due interlocutori è evidenziato da Pavese attraverso gli scambi dialogici. Edipo, essendo colui che non conosce, pone le domande a Tiresia con tono sufficiente e ironico. È cieco di fronte alla realtà e incapace di ascoltare, intrappolato nelle sue vane certezze¹³⁶:

EDIPO: Tu che dici?

EDIPO: Ma allora gli dèi che ci fanno?

EDIPO: Proprio tu, sacerdote, dici questo? (*I ciechi*, D 17)

Infine, Pavese riprende le tematiche trattate nel dialogo *Le cavalle* da diverse fonti: Pontiggia sostiene che la fonte principale sia *Le Origini delle Forme del Mito Greco* di Paula Philippson (1874-1949), che Pavese ripubblica per la “Collana Viola” nel 1949, mentre Mariani afferma che siano le *Metamorfosi* di Ovidio.

Pontiggia, per sostenere la sua tesi, cita una lettera di Pavese inviata a Untersteiner, il 7 maggio 1948, nella quale, discutendo del libro della Philippson, scrive¹³⁷:

A me quel libro ha fatto grande effetto, e un dialogo del mio Leucò: «Le cavalle» ne è tutto intriso¹³⁸.

¹³⁵ Lorenzo Marchese, “*I ciechi*” di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario, cit., p. 199.

¹³⁶ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai “*Dialoghi con Leucò*” di Cesare Pavese, cit., pp. 171-172.

¹³⁷ Ivi, p. 210.

¹³⁸ Cesare Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., p. 213.

Al contrario, Mariani rileva una forte affinità tematica tra il testo di Pavese e quello di Ovidio. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, si racconta la tragica vicenda di Coronide, principessa dei Lapiti, amata da Apollo. Apollo affidò a un corvo il compito di sorvegliare l'amata, affinché non si innamorasse di altri uomini. Tuttavia, la giovane tradì Apollo con Ischi e il corvo, testimone del tradimento, volò da Apollo per riferire quanto accaduto:

Quando il Dio innamorato udì l'accusa, gli cadde dal capo la corona d'alloro e dalle mani il plettro, mentre dal viso gli spariva il colore. Col cuore infiammato dall'ira afferrò l'arco, sua arma consueta, lo tese, incurvandone le corna, e con un dardo infallibile trafisse quel petto che tante volte si era congiunto al suo. La fanciulla colpita mandò un gemito e strappandosi la freccia dal seno, inondò di rosso sangue le sue candide membra, così lamentandosi: «avrei potuto pagarti il mio debito, o Febo, ma prima dare alla luce mio figlio! Ora con la mia vita un'altra ne muore». Altro non disse insieme al sangue esalò l'ultimo respiro: il gelo della morte si impossessò del suo corpo ormai privo del soffio vitale¹³⁹.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, viene chiaramente rappresentata l'angoscia e il pentimento di Apollo di fronte al corpo senza vita di Coronide, con atteggiamenti simili a quelli che il dio aveva mostrato di fronte alla morte dell'amato Giacinto:

Troppo tardi si pentì l'amante di avere inflitto un castigo così crudele e provò disgusto per se stesso, rimpiangendo di aver ascoltato la delazione e di essersi a tal punto adirato. Concepì odio per l'uccello che l'aveva costretto a venire a conoscenza della colpa e a soffrirne, odio per il suo arco, per le sue mani, per le sue frecce sconsiderate. Cercò di riscaldare il corpo senza vita, sforzandosi di vincere il destino con un tardivo aiuto e mise in opera inutilmente le sue arti mediche. Ma ben presto si accorse che tutti i suoi tentativi erano vani¹⁴⁰.

¹³⁹ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, II, vv. 600-611, cit., pp. 144-145.

¹⁴⁰ Ivi, vv. 612-618, pp. 144-145.

Pavese riprende dalla narrazione ovidiana anche il concetto dell'incapacità degli dèi di amare¹⁴¹:

ERMETE: Eppure, il Radioso l'amava. L'avrebbe pianta se non fosse stato un Dio. (*Le cavalle*, D 25)

In Ovidio, si legge:

Lacrime non ne poteva versare perché agli dei piangere non è concesso¹⁴².

Anche il rogo che consuma il corpo di Coronide e l'intervento di Apollo per salvare Asclepio, strappandolo dal grembo della madre, sono già presenti in Ovidio¹⁴³:

Intanto vide che si stava preparando il rogo su cui il caro corpo sarebbe stato arso dal fuoco implacabile [...] dopo aver sparso sul petto dell'amata profumi da cui ella non avrebbe avuto gioia, e averla più volte abbracciata e aver compiuto le giuste cerimonie, dovute a una morte che giusta non era, Febo non volle però tollerare che il suo seme si consumasse insieme alle ceneri della madre: strappò dal suo utero e dalle fiamme il piccolo e lo portò alla caverna di Chirone dal duplice aspetto¹⁴⁴.

In Pavese, si legge:

ERMETE: Il Dio ti chiede di allevare questo figlio, Chirone. Già sai della morte della bella Coronide. L'ha strappato il Dio dalle fiamme e dal grembo di lei con le mani immortali. Io fui chiamato presso il triste corpo umano che già ardeva – i capelli avvampavano come paglia di grano. Ma l'ombra nemmeno mi attese. Con un salto, dal rogo scomparve nell'Ade. (*Le cavalle*, D 23)

¹⁴¹ Umberto Mariani, *The Sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling*, cit., p. 49.

¹⁴² Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, II, vv. 621-622, cit., pp. 144-145.

¹⁴³ ¹⁴³ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese*, cit., p. 212.

¹⁴⁴ Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, II, vv. 619-620 e vv. 626-630, cit., pp. 144-147.

In questi due passi emerge una differenza. Pavese fa sì che sia Ermete, anziché Apollo, a portare il piccolo Asclepio da Chirone, creando così un pretesto per cui i due interlocutori possano discutere liberamente del drammatico evento¹⁴⁵.

4.3 Dialoghi mitologici: Pavese e Luciano di Samosata

Mario Untersteiner non fu l'unico commentatore dei *Dialoghi con Leucò* e nemmeno il primo. Infatti, il 10 novembre 1947 circolava uno scritto di Calvino, pubblicato sul "Bollettino di Informazioni Culturali" di Einaudi (n. 10, 10 novembre 1947, pp. 2-3). All'epoca, Calvino aveva soltanto ventiquattro anni ed era considerato da Pavese più un amico che un recensore vero e proprio¹⁴⁶. In questo scritto, Calvino identifica una serie di possibili modelli letterari che potrebbero aver influenzato Pavese, tra cui Luciano di Samosata, autore greco noto per la sua prosa elegante e per i suoi dialoghi. Questo stile di scrittura dialogica era già stato adottato da autori come Platone e Senofonte. Calvino suggerisce che Pavese potrebbe essersi ispirato anche ad altri autori, come Plutarco e Ateneo di Naucrati. La stima di Pavese nei confronti di Luciano è evidente anche dal fatto che, durante il suo periodo di confino, si dedicò diligentemente alla traduzione delle opere di questo autore. Questo rispetto è ulteriormente confermato da un breve scritto inedito, conservato negli archivi della casa editrice Einaudi e appartenente al Fondo Sini (attualmente catalogato come AGP. AP VI.3). Tale scritto, molto probabilmente, era destinato a essere utilizzato come risvolto di copertina per un volume dedicato a Luciano, pubblicato dalla PBE¹⁴⁷:

¹⁴⁵ Umberto Mariani, *The Sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling*, cit., p. 50.

¹⁴⁶ Eleonora Cavallini, *Pavese tra gli dèi: Calvino primo commentatore dei "Dialoghi con Leucò"*, cit., p. 127.

¹⁴⁷ Ivi, pp. 137-138.

Con Apuleio e Petronio, Luciano di Samosata fu dei pochissimi scrittori antichi la cui critica e satira sociale restino a tutt'oggi valide. Nessun aspetto della vita ideologica del suo tempo (il II secolo d.C.) sfugge alla sua mordace eppur greca ironia: i filosofi, i fondatori di religioni, gli occultisti, gli acchiappanuvole. La sua arte del dialogo ne fa un arguto creatore di macchiette e di scene. La traduzione che delle sue operette presentiamo è quella, celebre, compiuta da Luigi Settembrini nel carcere borbonico¹⁴⁸.

Tuttavia, Luciano adotta uno sguardo scettico e persino irriverente verso la religione tradizionale e i racconti mitologici, considerandoli semplici narrazioni prive di valore rituale e simbolico. Egli dimostra la loro inconsistenza di fronte all'evoluzione culturale e al pensiero razionale greco nel corso dei secoli. In contrasto, Pavese si impegna a recuperare il significato originario e ancestrale dei miti, riportando in vita divinità greche come Circe e Calipso. Queste figure mitologiche intrattengono rapporti condiscendenti, benigni e talvolta invidiosi con gli esseri umani, come si vede in opere quali *L'isola* e *Le streghe*. Al contrario, le divinità maggiori come Apollo e Artemide sono ritratte come crudeli e spaventose in racconti come *La belva* e *Il fiore*.

Per esempio, nel dialogo *La belva*, emerge il racconto di Endimione rivolto a uno straniero. Questo episodio si svolge ai piedi del monte Latmo, in Caria, e il fulcro della narrazione è la visita di Luna-Selene-Artemide durante il sonno di Endimione. L'apparizione di questa divinità avviene tramite la rievocazione di un paesaggio caratterizzato da un'atmosfera paurosa e selvaggia, utilizzata da Pavese per enfatizzare la malvagità degli dèi¹⁴⁹:

ENDIMIONE: Non diciamo il suo nome. Non diciamolo. Non ha nome. O ne ha molti, lo so. Compagno uomo, tu sai cos'è l'orrore del bosco quando vi si apre una radura notturna? O no. Quando ripensi nottetempo alla radura che hai veduto e traversato di giorno, e là c'è un fiore, una

¹⁴⁸ Ora in Luciano di Samosata, *Tutti gli scritti*, a cura di Luigi Settembrini, Bompiani, Milano 2007.

¹⁴⁹ Sara Vergari, *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità. Tra i dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, cit. p. 74.

bacca che sai, che oscilla al vento, e questa bacca, questo fiore, è una cosa selvaggia, intoccabile, mortale, fra tutte le cose selvagge? Capisci questo? Un fiore che è come una belva? Compagno, hai mai guardato con spavento e con voglia la natura di una lupa, di una daina, di una serpe? (*La belva*, D 36)

Questo dialogo è dotato di un'intensa tensione drammatica, poiché si ricollega ad un evento personale della vita dello scrittore. Il 25 agosto 1950, Pavese scrisse una lettera a Davide Lajolo, pochi giorni prima della sua morte:

Se vuoi sapere chi sono adesso, rileggi *La belva* nei *Dialoghi con Leucò*: come sempre avevo previsto tutto cinque anni fa¹⁵⁰.

Questa frase potrebbe essere interpretata in due modi diversi: come una previsione fatta cinque anni prima dell'evento che avrebbe posto fine alla sua vita, oppure come un'identificazione di Pavese con l'eterno sognatore, poco prima del suo atto di suicidio¹⁵¹.

La vicenda di Endimione è stata raccontata in diversi modi, attraverso molteplici fonti nel corso della storia: da Ovidio nell'*Ars Amandi* e in *Tristia*, da Apollonio di Rodio e da Apollodoro. In alcune narrazioni, Endimione appare come un pastore o un cacciatore. Secondo Apollodoro e Pausania ebbe 50 figli da Selene, e Zeus lo rese immortale, ma lo costrinse in un sonno eterno. Fu Endimione stesso a decidere questa sorte. La vicenda viene narrata anche in Luciano nel dialogo *Venere e la Luna*, l'undicesimo dei *Dialoghi degli Dei*, in cui Venere spinge la Luna a confessare il suo amore per Endimione. Questi sentimenti la portano a fargli visita, ogni notte, nella grotta sul monte Latmo, in cui Endimione dorme un sonno eterno¹⁵²:

¹⁵⁰ Cesare Pavese, *Vita attraverso le lettere*, cit., p.258.

¹⁵¹ Mathilde Mégrot, *I Dialoghi con Leucò di Pavese alla luce dell'epistolario*, Études de Lettres: revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne 1981, p 94.

¹⁵² Umberto Mariani, *The Sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling*, cit., p. 57.

VENERE: Che si va bucinando di te, o Luna? che quando sei su la Caria fermi il cocchio per riguardare Endimione, il quale, come cacciatore, dorme allo scoperto; e che talvolta discendi a lui lasciando a mezzo il corso?

[...]

LUNA: [...] io tacitamente m'avvicino, camminando su le punte dei piedi per non fare strepito e svegliarlo.... tu intendi: che debbo dirti di più? Ah, io mi sento morir d'amore¹⁵³.

La dea di Pavese è una divinità mediterranea, il che riflette il suo interesse per i nuclei narrativi emersi dai suoi studi mitologici ed etnologici su questo aspetto.

Nella frase introduttiva al dialogo, infatti, si legge:

Il carattere non dolce della dea vergine - signora delle belve, ed emersa nel mondo da una selva d'indescrivibili madri divine del mostruoso Mediterraneo - è nota. (*La belva*, D 34)

L'immagine di Artemide come dea vergine, la ritroviamo all'interno della *fisiologia del mito* di Untersteiner¹⁵⁴:

Quando la civiltà achea sostituisce una più elevata sistemazione della famiglia, il titolo di *parthénos* («vergine») venne a significare la purità e la bellezza, la vita non contaminata dai torbidi impulsi del senso: così si rinnoveranno Artemide e Diana, diventando le immacolate vergini¹⁵⁵.

Anche Endimione si discosta dalle descrizioni classiche: non è condannato al sonno eterno, ma dopo il suo incontro con Artemide-Luna non riesce più a trovare la pace nel sonno. Inoltre, Pontiggia suggerisce un'altra possibile interpretazione del dialogo, ipotizzando che il misterioso viandante potrebbe essere il Dio Hermes, signore dei passaggi attraverso cui le anime giungono all'Ade.

¹⁵³ Luciano di Samosata, *Opere*, tradotto da Luigi Settembrini, Edizioni la Biblioteca Digitale, 2013, p. 25.

¹⁵⁴ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». *Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, cit., p. 41.

¹⁵⁵ Mario Untersteiner, *La fisiologia del mito*, Fratelli Bocca, Milano 1946, p. 39.

Infatti, al misterioso straniero vengono attribuite connotazioni divine¹⁵⁶:

ENDIMIONE: [...] o straniero, o tu che parli come un Dio.

[...]

O dio viandante, ti ringrazio. (*La belva*, D 39)

Nella nota introduttiva al dialogo *Le cavalle*, in merito alla figura di Hermes si legge:

Ermete, dio ambiguo tra la vita e la morte, tra il sesso e lo spirito, fra i Titani e gli dèi dell'Olimpo (*Le cavalle*, D 23)

Questa figura potrebbe essere associata a Orfeo, poiché nella nota premessa all'*Inconsolabile*, si legge:

Orfeo, cantatore, viandante nell'Ade (*L'inconsolabile*, D 72)

Dunque, secondo tale lettura si potrebbe presumere che Endimione non appartenga più al mondo dei vivi e che il sonno eterno sia in realtà la morte.

Se si considera valida tale interpretazione, le battute seguenti acquisiscono un senso nuovo e ci spingono a comprendere che Endimione non appartiene più alla realtà umana, poiché ha superato il confine che separa la vita dalla morte¹⁵⁷:

STRANIERO: Ti è mancato qualcuno?

ENDIMIONE: Qualcuno? O straniero, tu lo credi che noi siamo mortali?

STRANIERO: Qualcuno ti è morto?

ENDIMIONE: Non qualcuno. Straniero, quando salgo sul Latmo io non sono più un mortale. (*La belva*, D 36)

¹⁵⁶ Giancarlo Pontiggia, «*Quel che è stato sarà*». Un commento ai "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese, cit., p. 43.

¹⁵⁷ Ivi, p. 45.

La morte è il risultato del tentativo di Endimione di avvicinarsi a una divinità, un aspetto sottolineato dall'esplicito riferimento al mito di Atteone:

STRANIERO: [...] Non conosci la storia del pastore lacerato dei cani, l'indiscreto, l'uomo-cervo...? (*La belva*, D 38)

Endimione stesso invoca che il suo destino sia equiparato a quello di Atteone:

STRANIERO: Che cos'è dunque che le hai chiesto?

ENDIMIONE: Che sorrisesse un'altra volta. E questa volta esserle sangue sparso innanzi, essere carne nella bocca del suo cane. (*La belva*, D 38)

La figura di Artemide, divinità mediterranea, si fonde con l'essenza del cosmo. È colei che dona la vita e la cura, ma allo stesso tempo possiede il potere di distruggerla, proprio come il cosmo sottrae agli uomini la vita con totale indifferenza. Questo è il tema centrale del dialogo e la scoperta di Endimione: la consapevolezza di un destino inevitabile¹⁵⁸:

STRANIERO: Ciascuno ha il sonno che gli tocca, Endimione. E il tuo sonno è infinito di voci e di grida, e di terra, di cielo, di giorni. Dormilo con coraggio. (*La belva*, D 46)

Nella sua recensione, Calvino individua un punto di convergenza di rilievo tra i dialoghi di Pavese e quelli di Luciano: entrambi gli scrittori adottano una struttura di periodi concisi, con prevalenza della paratassi, e impiegano un linguaggio chiaro e informale, mettendo in risalto l'intimità e la complicità tra i personaggi coinvolti nel dialogo¹⁵⁹.

Umberto Mariani, nel saggio *The sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling* (tradotto: *Le fonti dei «Dialoghi con Leucò» e la solitudine della chiamata del poeta*) accenna la tesi secondo cui Pavese si sarebbe

¹⁵⁸ Ivi, p. 46.

¹⁵⁹ Eleonora Cavallini, *Pavese tra gli dèi: Calvino primo commentatore dei «Dialoghi con Leucò»*, p. 139.

ispirato più alle opere di Luciano che a quelle di Leopardi. Il confronto tra i dialoghi delle *Operette morali* di Leopardi e quelli di Pavese evidenzia notevoli differenze. Mentre i dialoghi leopardiani sono spesso lunghi e complessi, riflettendo una filosofia di vita ampia e pessimistica, quelli di Pavese sono brevi, simili a quelli di Luciano. Pavese, come Luciano, raffigura, inoltre, una visione più limitata della vita, offrendo principalmente un'interpretazione personale e originale dei miti classici. Luciano, attraverso i dialoghi, drammatizza un particolare aspetto di un mito, spesso toccando la dissacrazione e il cinismo. Questo approccio ha probabilmente ispirato Pavese ad attribuire ai suoi personaggi mitologici sentimenti intensi e una ribellione marcata contro le ingiustizie metafisiche ed esistenziali, sia umane che divine.

Come evidenziato da Mariani, Pavese sembra adottare la tecnica di Luciano di mantenere in secondo piano i personaggi protagonisti delle conversazioni nei *Dialoghi*.

Mariani propone l'esempio di Elena di Troia, facendo un paragone tra i *Dialoghi dei morti* 18 e 19 di Luciano e *Schiuma d'onda* e *In famiglia* di Pavese.

Nel dialogo 18, Menippo chiede a Hermes di indicargli l'ombra di Elena, tra le fanciulle considerate le più belle in vita, ma quando la vede ridotta a scheletro, si sorprende del fatto che così tanti uomini sono morti per averla¹⁶⁰:

MENIPPO: Almeno mostrami Elena: perché io non saprei distinguerla.

MERCURIO: Questo cranio si è Elena.

MENIPPO: E per questo apparecchiarono mille navi da tutta la Grecia, e morirono tanti -barbari e Greci, e si grandi città furono spianate¹⁶¹?

In *Schiuma d'onda*, analogamente, si ha la ripresa di questo tema, durante il colloquio tra Britomarti e Saffo:

¹⁶⁰ Umberto Mariani, *The Sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling*, cit., pp. 46-47.

¹⁶¹ Luciano di Samosata, *I dialoghi degli iddi, dei morti ed altre opere*, Sonzogno, Milano 1933, p. 36.

SAFFO: [...] Una donna varcò questo mare, una mortale, che visse sempre nel tumulto - forse in pace. Una donna che uccise, distrusse, accecò, come una dea - sempre uguale a se stessa [...] e intorno a lei tutto moriva e combatteva. Britomarti, combattevano e morivano chiedendo solo che il suo nome fosse un istante unito al loro, desse il nome alla vita e alla morte di tutti. E sorridevano per lei... Tu la conosci

- Elena Tindaride, la figlia di Leda.

BRITOMARTI: E costei fu felice?

SAFFO: Non fuggì, questo è certo. Bastava a se stessa. Non si chiese quale fosse il suo destino. Chi volle, e fu forte abbastanza, la prese con sé. [...] se la contesero oltremare in molti [...] fu sepolta, e nell'Ade conobbe altri ancora. (*Schiuma d'onda*, D 45).

Nel dialogo 19 di Luciano, sono Eaco, il guardiano degli Inferi, Protesilao, Menelao e Paride a parlare delle vicende legate alla figura di Elena. In questo dialogo, Protesilao esprime l'intenzione di vendicarsi della donna, responsabile della sua morte e della separazione dai suoi cari. Eaco cerca di convincerlo che la colpa della morte dei grandi eroi che hanno perso la vita durante la battaglia di Troia è anche degli eroi stessi, perché hanno deciso di parteciparvi, quando avrebbero potuto restare nella propria dimora¹⁶²:

EACO: Perché, o Protesilao, scagliandoti addosso a Elena vuoi strozzarla?

PROTESILAO: Perché, o Eaco, io mi morii per costei, lasciando la mia casa mezza fatta, e vedo la giovane sposa.

[...]

EACO: [...] della tua morte, o Protesilao, fosti cagione tu stesso e non altri; che dimenticata la giovane sposa, chiamato essendo alla Troade, amator dei pericoli, pieno di audacia, ed acceso di gloria, andando dinanzi di tutti, nel discendere a terra il primo moristi¹⁶³.

In famiglia, sono i fratelli stessi di Elena, Castore e Polideute, che discutono sull'accaduto e sull'innocenza o la colpa della fanciulla:

¹⁶² Umberto Mariani, *The Sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling*, cit., p. 47.

¹⁶³ Luciano di Samosata, *I dialoghi degli iddi, dei morti ed altre opere*, cit., pp. 36-37.

POLIDEUTE: Elena non uccide, e non fa uccidere.

CASTORE: Ne sei certo, fratello? (*In famiglia*, D 127)

Infine, Mariani nota un altro elemento che accomuna i due autori, ovvero l'interesse per le divinità marine, per esempio Dori e Teti in Luciano (Dialogo 12, in *Dialoghi marini*) e Saffo e Britomarti (*Schiuma d'onda*) in Pavese¹⁶⁴.

Per concludere, il confronto tra Pavese e Luciano di Samosata nei *Dialoghi con Leucò* rivela una profonda affinità nel trattamento dei miti e dei dialoghi. Mentre Luciano adotta uno stile satirico e scettico verso la mitologia, Pavese si distingue per un'interpretazione più intima e riflessiva, cercando di recuperare il significato originario dei miti attraverso una rappresentazione drammatica e umana. Entrambi gli autori esplorano le complesse dinamiche tra divinità e umanità, evidenziando le ambiguità e le tensioni esistenziali del rapporto tra gli uomini e il divino.

¹⁶⁴ Ibidem.

Bibliografia

Opere di Cesare Pavese

Vita attraverso le lettere, a cura di Lorenzo Mondo, Einaudi, Torino 1966.

Lettere (1945-1950), a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino 1966, vol. II.

Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950), Einaudi, Torino 1967.

La letteratura americana e altri saggi, Einaudi, Torino 1991.

Cesare Pavese-Ernesto de Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Bollati Boringhieri editore, Torino 2022 (introduzione di Pietro Angelini alle pp. 9-42).

Dialoghi con Leucò, Einaudi, Torino 2023 (note al testo alle pp. 176-187).

Bibliografia della critica principale

Alberto Bianchi, *Il dialogo oscuro. Appunti sulla scrittura dialogica di Cesare Pavese*, «Narrativa», X, 22, 2002, pp. 151-161.

Alberto Comparini, *Architettura e geo-storia dei Dialoghi con Leucò*, in *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017, pp. 13-50.

Id., *Dialogismo, simbolo e allegoria nei "Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese*, in *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2017, pp. 125-142.

Alessandra Manieri, *Le donne del mito nei "Dialoghi con Leucò: Pavese e le fonti greche*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», CXVI, 2, 2017, pp. 195-204.

Alessia Mocchi, *Dialoghi con Leucò" di Cesare Pavese: Il diluvio, sodalizio di un satiro ed un'amadriade*, Oubliette Magazine, 2022, <https://oubliettemagazine.com/2022/04/02/dialoghi-con-leuco-di-cesare-pavese-il-diluvio-sodalizio-di-un-satiro-ed-unamadriade/>. (consultato il 6 giugno 2024).

Angela Guidotti, *Pavese*, Salerno Editrice, Roma 2023.

Antonio Zanfardino, *Relazioni rizomatiche fra i Dialoghi con Leucò e le Metamorfosi di Ovidio. Un caso di studio: Il lago*, «Zibaldone. Estudios Italianos», XI, 2023, p. 98-107.

Arnaldo Bruni, *Pavese controcorrente: I Dialoghi con Leucò*, «Cuadernos de Filología Italiana», Volume Extraordinario, 2011, pp. 77-78

Bart van den Bossche, *Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in "Dialoghi con Leucò" (1947)*, in Bart Van den Bossche, *Ovid's Metamorphoses in Twentieth-Century. Italian Literature*, Universitätsverlag winter Heidelberg, 2018, pp. 202-209.

Claudia Zavaglini, *Forme del dialogo in Cesare Pavese*, in «Romanica Olomucensia», 30, 1, 2018, pp. 154-159.

Daniela Vitagliano, *Le soglie dei "Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: un parallelo tra la struttura dell'opera e la coscienza autoriale*, in *Presente e futuro della lingua e letteratura italiana: problemi, metodi, ricerche*, Atti del VII Convegno internazionale di italianistica dell'Università di Cracovia, Cesati, Firenze 2015, pp. 835-846.

Eleonora Cavallini, *Appunti per una performance multimediale di testi: I Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, «Imagines. La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales, Logrono», Universidad de La Rioja, 2018, pp. 43-48.

Eleonora Cavallini, *Pavese tra gli dèi: Calvino primo commentatore dei “Dialoghi con Leucò”*, «Eidolon. Studi sulla tradizione classica», a cura di S. Fornaro e D. Summa, Bari, Edizioni di Pagina, 2013.

Filippo Secchieri, *Il monologismo essenziale del dialogo letterario, Sui «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese*, «Lingua e stile», XXVI, 3, settembre 1991, pp. 429-446.

Gaetano Fimiani, *Prometeo e la rupe. Figurazioni mitologiche fra “Operette morali” e “Dialoghi con Leucò”*, «Misure critiche», 2, 2002, pp. 57-64.

Gian Franco Ferraris, *Pavese editore. Il lato oscuro della collana viola e la collaborazione con il risentito Ernesto de Martino*, 26 agosto 2022, <https://www.nuovatlantide.org/pavese-editore-i-verbali-segreti-delleinaudi-il-lato-oscuro-della-collana-viola-e-la-collaborazione-rancorosa-con-de-martino/>. (Consultato il 13 ottobre 2023).

Giancarlo Alfano, Massimiliano Tortora e Carlo Tirinanzi De Medici, *Introduzione a Cesare Pavese tra razionale e irrazionale*, «Ticontre, Teoria Testo Traduzione», 13, 2020, pp. 3-4.

Giancarlo Pontiggia, *«Quel che è stato sarà». Un commento ai “Dialoghi con Leucò” di Cesare Pavese*, Edizioni ETS, Pisa 2021.

Giancarlo Pontiggia, *Dialoghi con Pavese: Giancarlo Pontiggia*, intervista di Iuri Moscardi, 31 agosto 2023, <https://fondazionecesarepavese.it/news/dialoghi-pavese-giancarlo-pontiggia/> (consultato in data 31 marzo 2024).

Graziella Bernabò, *«L'inquieta angoscia che sorride da sola». La donna e l'amore nei «Dialoghi con Leucò»*, «Studi Novecenteschi», 4, 12, novembre 1957, p. 322.

Id., *Dietro il velo di «Leucò»: Pavese, Untersteiner e il mito*, in «Atti della Accademia rovetana degli Agiati», 259, 2009, p. 273-288.

Lorenzo Marchese, *“I ciechi” di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario*, «Studi novecenteschi», 87, 2014, p. 196-199.

Manuele Gragnolati, *Lo scrittore, l'amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei "Dialoghi con Leucò"*, «Testo», XXVI, 52, luglio-dicembre 2006, pp. 59-72.

Maria Serena Mirto, *Tradizione mitica e lavoro onirico nei dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, «Maia», LXVIII, 3, settembre-dicembre 2016, pp. 789-798.

Mario Untersteiner *Recensione a Cesare Pavese, Dialoghi con Leucò*, «L'educazione politica», I, 11.12, 1947, pp. 344-346.

Maririta Guerbo, «*Un'umanità alle soglie della coscienza*». *La duplice natura del mito pavesiano, contro e con Ernesto de Martino*, «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13, 2020, pp. 4-25.

Mathilde Mégrot, *I Dialoghi con Leucò di Pavese alla luce dell'epistolario*, Études de Lettres: revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne 1981, p. 94.

Michela Rusi, *Postille pavesiane all'«epistolario» di Leopardi*, «Studi Novecenteschi», 14, 34, dicembre 1987, pp. 233-237.

Roberto Gigliucci, *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano 2001.

Salvatore Renna, *Formas mutatas, Ovidio e le metamorfosi nei "Dialoghi con Leucò"*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13, 2020, pp. 1-2.

Id., *Tra mito e Dio. Cesare Pavese lettore a Casale Monferrato*, Centro Gianni Oberto, Torino 2016.

Sara Vergari, *Un "Pavese solo". Percorsi di continuità. Tra i dialoghi con Leucò e la precedente produzione*, Solfanelli, Chieti 2021.

Silvia Cavalli, *La nostalgia dell'identico. De Martino lettore di Pavese*, «Appennino», 11, 4, 2016, pp. 58-59.

Umberto Mariani, *The Sources of «Dialogues with Leucò» and the Loneliness of the Poet's Calling*, «Rivista di studi italiani», VI, 2, 1988, p. 49-66.

Altre opere consultate:

Arrigo Stara, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004.

Enrico Testa, *Il libro di poesia: tipologie e analisi macrotestuali*, Il melangolo, Genova 1983.

Furio Jesi e Kàroly Kerényi, *Demone e mito. Carteggio 1964-1968*, a cura di Magda Kerényi e Andrea Cavalletti, Quodlibet, Macerata 1999.

Id., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 2002.

Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Stella, Milano 1827, ora in Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Garzanti, Milano 1984.

Id., *Canti del conte Giacomo Leopardi*, Piatti, Firenze 1831, ora in Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Mondadori, Milano 2017.

Id., *Epistolario*, Le Monnier, Firenze 1849, ora in *Lettere*, a cura di Francesco Floria, Milano, Mondadori 1949.

Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*, Zanichelli, Bologna 1907.

Italo Calvino, *Presentazione dell'autore*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano 1993.

James George Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Boringhieri, Torino 1973.

Luciano di Samosata, *I dialoghi degli iddi, dei morti ed altre opere*, Sonzogno, Milano 1933.

Id., *Tutti gli scritti*, a cura di Luigi Settembrini, Bompiani, Milano 2007.

Id., *Opere*, tradotto da Luigi Settembrini, Edizioni la Biblioteca Digitale, 2013.

Maria Corti, *Viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978.

Mario Untersteiner, *La fisiologia del mito*, Fratelli Bocca, Milano 1946.

Michail Bachtin, *Problemy poëtiki Dostoevskogo, Chudožestvennaja literatura*, Moskva 1972, tradotto in italiano da Giuseppe Garritano, Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968.

Norberto Bobbio, *Trent'anni di storia della cultura a Torino (1920-1950)*, Einaudi, Torino 2002.

Omero, *Iliade*, traduzione di Guido Paduano, Milano, Mondadori 2007.

Id., *Odissea*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, Bur Rizzoli, Milano 2013.

Ovidio, *Le Metamorfosi*, introduzione di Gianpiero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corti, Bur, Milano 2019.

Rainer Maria Rilke, *Poesie*, tradotte da Giaime Pintor, Einaudi, Torino 1955.

Roland Barthes, *Introduzione dell'analisi strutturale dei racconti*, in *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969.

Altri testi consultati

Carlo Ginzburg, *Momigliano e De Martino*, «Rivista storica italiana», 2, 1988, pp. 405-06.

Dino Baldi, *È pericoloso essere felici, L'invidia degli dèi in Grecia*, Quodlibet, Macerata, 2023.

Gabrielle Pelloni, Claus Zittel, *Poetica in permanenza. Studi su Nietzsche*, Edizioni ETS, Pisa 2017.

Gennaro Tedeschi, *Saffo. Frammenti. Antologia di versi con introduzione, testo, traduzione, commento*, EUT, Trieste 2015.

Giulio Ferroni, Andrea Cortellessa, Italo Pantani, Silvia Tatti, *Storia e testi della letteratura italiana. Restaurazione e risorgimento*, Mondadori, Milano 2003.

Luigi Grazioli, *L'invidia degli dèi: è pericoloso essere felici*, «Doppiozero», 6 novembre 2023, <https://www.quodlibet.it/recensione/6202>, (consultato il 18 novembre 2023), recensione a Dino Baldi, *È pericoloso essere felici, L'invidia degli dèi in Grecia*, Quodlibet, Macerata, 2023.

Maririta Guerbo, *Note Sul Problema Della Temporalità in Ernesto De Martino*, «scenari», 16, 2022. <https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/scenari/article/view/1872>. (consultato il 26 settembre 2023).

Massimo Castoldi, *Da Calypso a Matelda. Giovanni Pascoli. Poeta dell'Èra nuova*, Stem Mucchi Editore, Modena 2019.

Nicola D'Ugo, *Introduzione alla polifonia di Michail Bachtin*, «Sulla letteratura (On literature)», <https://sullaletteratura.blogspot.com/2012/11/elementi-di-polifonia-bachtiniana-di.html> (Consultato il 13 dicembre 2023).

Nicola Martellozzo, *Ernesto de Martino, antropologo della contemporaneità. La vita e il pensiero*, prima conferenza organizzata dall'associazione OfficinaMentis all'interno del Seminario permanente sul pensiero critico, Bologna 9 aprile 2018.

Paolo Bertetti, *Opzioni antireferenziali, descrizione, effetto di reale nella semiologia di Roland Barthes. "Surtout il faut tuer le référent!"*, in *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Maltemi editore, Roma 2006.

https://www.studenti.it/poetica_fanciullino.html (consultato il: 22 novembre 2023).

Bibliografia figurativa:

Visnja Bandalo, *Illustrazione e copertine dei libri pavesiani*, diciottesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana, I Quaderni del CE.PA.M, Catania 2018, p. 191.

William Turner, *The Golden Bough*, Tate Britain, Londra, 1834.

RINGRAZIAMENTI

A conclusione di questo elaborato vorrei ringraziare le persone che mi hanno sostenuta e che hanno contribuito alla realizzazione dello stesso.

Innanzitutto, desidero esprimere la mia più sincera gratitudine al mio relatore, il Professore Luca Stefanelli, per la sua costante guida e per il suo supporto durante tutto il percorso di stesura di questa tesi. I suoi preziosi consigli, la sua visione critica e la sua attenzione ai dettagli mi hanno permesso di migliorare il mio lavoro. La sua competenza, pazienza e disponibilità sono state fondamentali per il raggiungimento di tale traguardo.

Desidero, inoltre, ringraziare il mio correlatore, il Professore Federico Francucci, per avere contribuito al completamento della tesi.

Un ringraziamento speciale va ai miei genitori, le guide fondamentali della mia vita, per il loro costante sostegno e per il loro amore incondizionato, che hanno reso possibile il mio cammino accademico e personale.

Desidero dedicare un profondo ringraziamento a mia sorella Sara, che è stata sempre al mio fianco in ogni fase della mia vita. Il suo sostegno e la sua presenza sono stati indispensabili per affrontare le sfide e superare gli ostacoli lungo il mio percorso.

Un sentito ringraziamento va a tutti i miei nonni, che ovunque siano so che mi stanno guardando e vegliano su di me con il loro amore, continuando a illuminare il mio cammino.

Desidero esprimere un sentito ringraziamento ad Agostino per il suo costante supporto e la sua presenza significativa nella mia vita, per essere sempre stato al mio fianco con il suo amore e il suo incoraggiamento, che hanno reso ogni sfida più gestibile e ogni momento più prezioso.

Infine, è doveroso un ringraziamento ad Alessio, mio compagno di avventura in questo viaggio.