

Micromegas

57

Sara Vergari

UN “PAVESE SOLO”
Percorsi di continuità

Tra I dialoghi con Leucò
e la precedente produzione

[ISBN-978-88-3305-322-6]

© 2021, Edizioni Solfanelli
del Gruppo Editoriale Tabula Fati
66100 Chieti - Via Colonna n. 148
Tel. 0871 561806 - 335 6499393
www.edizionisolfanelli.it
edizionisolfanelli@yahoo.it

Solfanelli

*Il vento che nasce e muore
nell'ora che lenta s'annera
suonasse te pure stasera
scordato strumento,
cuore.*

MONTALE, *Corno inglese*

INTRODUZIONE

Negli anni delle prose di Feria d'agosto, che sappiamo essere fucina preparatoria a I dialoghi con Leucò, Pavese¹ afferma una precisa direzione poetica: «Il tuo problema è

¹ Cesare Pavese nasce il 9 settembre 1908 a Santo Stefano Belbo, paese di origine del padre e luogo di vacanza estiva della famiglia. Sei anni dopo nasce la sorella Maria. In seguito alla morte del padre nel 1914 si trasferisce a Torino, dove prosegue gli studi già avviati. Durante gli anni del ginnasio stringe un forte legame di amicizia con Mario Sturani. Nell'ottobre del 1923 fa il suo ingresso al Liceo classico D'Azeglio, dove troverà un'intesa particolare con il professore di latino e italiano Augusto Monti, crociano, amico di Gobetti e ammiratore di Gramsci. In questi anni scrive già componimenti, di cui gli unici che vorrà salvare confluiranno in *Sfoghi*. Nel 1926, dopo la maturità, si iscrive alla Facoltà di Lettere e nello stesso anno viene colpito da un grave avvenimento, il suicidio dell'amico Elico Baraldi. Entra a far parte della cosiddetta "confraternita" di ex allievi del D'Azeglio, voluta da Monti. In questi anni si dedica particolarmente alla scrittura della tesi di laurea sull'*Interpretazione della poesia di Walt Whitman* e inizia qualche lavoro di traduzione di romanzi nordamericani. Nel 1930 scrive *I mari del Sud*, prima poesia che licenzierà per le stampe e che entrerà in *Lavorare stanca*, pubblicato nel 1936. Nel 1935 viene condannato a tre anni di confino a Brancaleone calabro perché membro del partito "Giustizia e libertà", ma vi passerà solo alcuni mesi. Dopo anni di lavori editoriali viene assunto dalla casa editrice Einaudi con importanti mansioni di redattore, consulente, traduttore. Lo vedremo anche in veste di ideatore di una nuova collana, la "collana viola", con Ernesto de Martino. L'uscita di *Paesi tuoi* nel 1941 segna l'esordio come narratore. Dopo la relazione amorosa con Tina Pizzardo, finita al ritorno dal confino, si ricorda quella con la scrittrice Bianca Garufi negli anni '40. Nel 1941 inizia a lavorare a *I dialoghi con Leucò*, che usciranno nel 1947. L'ultimo romanzo, *La luna e i falò*, viene portato a termine nel 1949. Nel giugno dell'anno successivo riceve il premio Strega per *La bella estate* e qualche mese più tardi decide di togliersi la vita in una stanza dell'Hotel Roma di Torino. Lascia inedite alcune poesie che confluiranno in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, principalmente dedicate all'americana Constance Dowling.

valorizzare l'irrazionale. Il tuo problema è valorizzarlo senza smitizzarlo». Considerato il punto di partenza di Pavese in una Torino illuminista e storicista, gramsciana e gobettiana, e sotto la formazione del grande professore Augusto Monti, un pensiero così volto all'irrazionale dovrebbe stupirci se non che fin da subito si nota una precisa tensione a qualcosa che sta al di là. Al di là delle vigne e delle colline c'è quello che Pavese ha sempre cercato, il mistero più profondo dell'esistenza e della natura umana fuori dal tempo e dalla storia. Chiamare Pavese narratore realista, come spesso è stato fatto, non può essere erroneo là dove una geografia reale esiste (quella delle Langhe ad esempio), ma essa costituisce un oggetto-limite non naturalista ma simbolico. Al di là di un oggetto dunque, in una tensione non proustianamente volta al richiamo del ricordo, ma leopardianamente volta a una rivelazione dell'infinito primordiale e archetipico che si cela dietro quella "siepe che da tanta parte il guardo esclude". Cosa permette a Pavese di far sì che un giorno l'albero, la casa, la vite si dischiudano per rivelare tutta la loro potenza mitica – come scrive in una lettera² a Fernanda Pivano nel 1942 – costituisce un cammino necessario per arrivare ai Dialoghi, dove si dispiega la più complessa manifestazione di un percorso iniziato ben più indietro.

Prima di avviarci su questa strada però, si dovranno dire due parole in merito alla ricezione dei Dialoghi con Leucò e alle eterogenee posizioni critiche prese dai precedenti studi. Dopo le prime recensioni immediatamente successive all'uscita dell'opera, di cui parlerò più avanti³ e che sorpresero lo stesso Pavese per la negatività, negli anni Cinquanta e Sessanta⁴ si sviluppa l'idea dei Dialoghi come opera a sé, attraverso studi che seguono o la linea

² Lettere, 27 giugno 1942, p. 425.

³ Cfr. il capitolo di questo testo "Il pantano dell'anima".

⁴ O. Sobrero, *Sui Dialoghi con Leucò*; A. Pellegrini, *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese*; G. Guglielmi, *Mito e "Logos" in Pavese*; E. Corsini, *Orfeo senza Euridice: I dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*.

mitico-etnologica o classicista, finendo in valutazioni sbilanciate da una parte o dall'altra. Accanto a queste, viene seguita una lettura psicanalitica⁵ dell'opera e della figura di Pavese che però avrà poco seguito in Italia. Con gli anni Settanta e Ottanta⁶ si impongono le correnti strutturaliste, che influenzano la lettura dei Dialoghi e portano per la prima volta a considerare i singoli come tasselli di una struttura generale, di un macrotesto unitario. Le letture comparativiste di questi anni inseriscono poi i Dialoghi nel clima culturale novecentesco italiano e nell'atmosfera modernista europea (ad esempio A. Ghezzi), salvandoli dall'essere considerati un caso estraneo dal tempo e dalla storia. Negli anni Novanta⁷ l'ermeneutica sui Dialoghi prende un'impostazione tematica; invece di studiare i singoli, si considerano i grandi temi per identificarne la struttura compositiva. Negli ultimi anni⁸ infine si tende a insistere sulla figura di Pavese modernista e sul classicismo moderno nei Dialoghi con Leucò, nel senso di una ricostruzione del mito e della classicità in ambito modernista (Van den Bossche⁹).

⁵ D. Fernandez, *L'èchec de Pavese*; M. David, *Pavese*, in *La psicanalisi nella cultura italiana*.

⁶ G. Bernabò, *I Dialoghi con Leucò di Pavese tra il mito e il logos*; M. Barsacchi, *Cesare Pavese tra classicismo e etnologia. Una lettura dei Dialoghi con Leucò*; A. Ghezzi, *Life, Destiny and Death in Cesare Pavese's Dialoghi con Leucò*; U. Mariani, *The Sources of Dialogue with Leucò and the Loneliness of the Poet's Calling*.

⁷ A. Catalano, *Fra tradizione classica e decadentismo europeo*; F. Pierangeli, *Pavese e i suoi miti toccati dal destino. Per una lettura di Dialoghi con Leucò*; V. Capasa, *Mito come storia nella genesi dei Dialoghi con Leucò*.

⁸ D. Ferraris, *Lo "sguardo alla finestra" e il "laborioso caos". Sulla modernità narrativa di Pavese*; P. D'Arrigo, *Mito e modernità nei Dialoghi con Leucò*; B. Van den Bossche, *Dialoghi con Leucò. Macrotesto e interpretazione del mito*; A. Comparini, *Pavese, Leucò e il modernismo*, in *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*.

⁹ Tra gli studi di Van den Bossche si veda in particolare *Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese. Un caso di riscrittura del mito classico*, in «Otto-Novecento», XXIV, 1, gennaio-aprile 2000; "Nulla è veramente accaduto". *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*.

Per inserirsi in questa tradizione interpretativa si vorranno definire ora gli ambiti e gli obiettivi di questo lavoro. Quando escono I dialoghi con Leucò nel 1947, Pavese ha alle spalle un ventennio di lavoro tra liriche, racconti, romanzi, saggi e traduzioni. Affiancando la vita alla letteratura, sempre intrecciati in Pavese, si vedrà che alla sconfitta nell'una segue il ripiegamento nell'altra, in un'eclittica parabola poetica che culmina nella via mitica come salvezza dalla realtà: dalle atmosfere decadenti delle poesie giovanili al simbolismo di Lavorare stanca, dall'irrazionale che incombe dietro le colline langarole dell'infanzia al recupero del mito in chiave modernista ne I dialoghi con Leucò. Questo lavoro si propone di delineare dei percorsi per lo più tematici e diacronici all'interno della produzione pavesiana con lo scopo di tracciare l'esistenza di un "Pavese solo", cioè di un'unica poetica in fieri che confluisce poi nei Dialoghi. In una prima sezione si rilevano e analizzano quegli aspetti tematici, biografici, teorici e stilistici di tutta la produzione fino agli anni Quaranta al fine di dimostrare, nella seconda sezione, la continuità e la presenza degli stessi, ora alla luce degli studi etno-antropologici sul mito, ne I dialoghi con Leucò, non dunque un unicun nella produzione dell'autore ma uno degli atti conclusivi insieme a La luna e i falò.

Per tale lavoro saranno in particolar modo utili alcuni strumenti di bibliografia generale¹⁰ (M. Lanzillotta, M. Masoero), di bibliografia inerente a I dialoghi con Leucò¹¹ (S. Givone) e le principali biografie pavesiane¹² (L. Mondo, D. Lajolo), insieme a un interessante docufilm¹³ realizzato da A. Icardi con la Fondazione Pavese. Di recente realiz-

zazione è la digitalizzazione di gran parte dell'archivio pavesiano del Centro studi Gozzano-Pavese di Torino con il progetto Hyperpavese.

Milano, settembre 2020

¹⁰ M. Lanzillotta, *Bibliografia pavesiana*, Centro editoriale e librario, Rende, 1990; M. Masoero, *Bibliografia ragionata*, in C. Pavese, *Poesie*, 1998.

¹¹ S. Givone, *Bibliografia ragionata*, in C. Pavese, *I dialoghi con Leucò*, 1999.

¹² B. Alterocca, *Pavese dopo un quarto di secolo*; R. Gigliucci, *Cesare Pavese*; D. Lajolo, *Il vizio assurdo*; L. Mondo, *Quell'antico ragazzo. Storia di Cesare Pavese*; G. Venturi, *Pavese*.

¹³ A. Icardi, *Cesare Pavese - Ritratto*.

I

IL CAMMINO VERSO *I DIALOGHI CON LEUCÒ*
(1923-1940)

IL PANTANO DELL'ANIMA¹⁴

Non riuscivamo a dirgli che vedevamo bene dove sbagliava: nel non volersi piegare ad amare il corso quotidiano dell'esistenza, che procede uniforme, e apparentemente senza segreti. Gli restava dunque da conquistare la realtà quotidiana; ma questa era proibita e impendibile per lui che aveva, insieme, sete e ribrezzo; e così non poteva che guardarla da sconfinite lontananze.¹⁵

Alla morte di Cesare Pavese, il 27 Agosto 1950 in una stanza d'albergo a Torino, sono molte le reazioni di amici, lettori e giornalisti, ma nessuno come Natalia Ginzburg ha saputo lasciarci un commento con la grazia e l'obiettività di un'amica che aveva compreso l'impossibilità di penetrare dentro il groviglio dell'uomo Pavese, prima ancora che dello scrittore. Partire dal suicidio significa, a differenza di come si potrebbe pensare, tornare all'inizio della storia biografica di Pavese, quando questo tema comincia a tormentarlo insinuandosi nei pensieri e poi nei primi scritti senza più lasciarlo fino al compimento. Basta seguire le lettere dal 1926 (Pavese ha diciotto anni) per scorgere, se pur a tratti alterni, lo sconforto, la difficoltà a vivere, il pensiero della morte. Come scrive la Ginzburg, egli non è mai riuscito a conquistare la realtà quotidiana, chiudendosi nella solitudine e incastrandosi in quel "pantano dell'anima" che ha fatto nascere il Pavese scrittore e morire il Pavese uomo. Quanto alla letteratura prodotta,

¹⁴ Nella lettera ad Augusto Monti del 23 agosto 1928 scrive: *ormai m'accorgo di non saper più uscire dal pantano della mia anima.* (*Lettere*, p. 51).

¹⁵ N. Ginzburg, *Ritratto di un amico*, in *Le piccole virtù*, p. 20.

bisogna interrogarci su cosa essa rappresenti nel panorama psicologico del suo autore: un tentativo di comunicare la solitudine, un'autoanalisi, la salvezza che sbrigliasse il suo groviglio interiore? Sicuramente, come risulta dall'analisi psicologica che fa Fernandez¹⁶, ciò che leggiamo è la punta di un iceberg che nasconde un tessuto fittamente insidioso dal punto di vista ermeneutico, tematico, biografico.

Interpretare un testo di Pavese, insomma, va necessariamente di pari passo con il tentativo di capirne l'uomo e quella morte «che lo accompagna dal mattino alla sera». Egli stesso, d'altra parte, con fare già postumo e rivolgendosi ai futuri critici e lettori, scrive: «Un giorno se qualcuno mai potrà capire perché mi sono ucciso e rivivere la mia vita, questo tale se ne starà un bel po' col fiato mozzato, ansioso, rabbrivito davanti a tanta grandezza buia e titanicamente soffocata»¹⁷. Con questo non si vuole studiare *I dialoghi con Leucò* e, più in generale, i temi dell'opera pavesiana a partire da una prospettiva critica psicologica e biografica, ma tenere sempre presenti le forti connessioni che intercorrono tra letteratura e vita. Ancora una volta è lo stesso Pavese che ci induce a farlo quando, in una lettera¹⁸ a Lajolo, invita l'amico a rileggere *La belva* nei Dialoghi per sapere chi davvero è in quel momento.

Quando nel 1947 escono per Einaudi *I dialoghi con Leucò*, Pavese si trova ormai al termine del suo lavoro artistico (l'ultimo atto sarà *La luna e i falò* del 1949), visto che porrà fine alla sua vita tre anni più tardi. Alle sue spalle l'infanzia nelle geografie collinari delle Langhe, i suicidi di due suoi cari amici, poi Torino e gli ambienti culturali, gli amori non ricambiati, il fascismo, la guerra

¹⁶ D. Fernandez, *L'échec de Pavese*.

¹⁷ Il pensiero è conservato nell'Archivio Pavese presso il Centro studi Gozzano-Pavese in APX 23, c 102r.

¹⁸ Nella lettera si legge: *Se vuoi sapere chi sono adesso, rileggi La belva nei Dialoghi con Leucò: come sempre avevo previsto tutto cinque anni fa. (Lettere, a Davide Lajolo, 25 agosto 1950, p. 771).*

e il confino, tutto sempre affiancato da un costante e instancabile lavoro di studioso. E ancora, il Pavese poeta, lo studioso e traduttore di letteratura americana, l'impegno sulla classicità e su Omero, l'editore, la svolta verso l'antropologia e l'etnologia e il suo isolamento estremo nel mito: ogni passo di questo intenso cammino può aiutarci a spiegare un'opera che, presa da sola, risulta impenetrabile. Il progressivo processo di costruzione e revisione a cui Pavese sottopone i Dialoghi tra il 1946 e il 1947 porta infatti a una struttura macrotestuale unitaria ma estremamente complessa (si pensi alle numerose modifiche agli indici tematici come si legge negli appunti), in cui confluiscono tutti gli studi e le riflessioni fin qui condotte. Un libro «eretico e caro al mio cuore»¹⁹, «destinato a non piacere a nessuno»²⁰, commenta Pavese facendoci capire alcune premesse importanti: la non conformità dei Dialoghi rispetto alla precedente produzione, la difficile ricezione nel contesto italiano e il valore affettivo di un testo che definisce «il mio biglietto da visita per i posteri»²¹. In effetti, le prime recensioni²² su rivista tra il 1947 e il 1954 accolgono negativamente *I dialoghi con Leucò*, principalmente per un'erronea e superficiale lettura che manca totalmente di un'interpretazione allegorica. Il clima post-bellico e neorealista del tempo comportò un'analisi di matrice storica e marxista (Ciaffi, Varese, Cecchi, Moravia)

¹⁹ *Lettere*, a P. Milano, 25 novembre 1947.

²⁰ Ivi, a T. Pinelli e C. Pinelli, 3 dicembre 1947.

²¹ Ivi, a B. Fantini, 20 Luglio 1950, p. 753.

²² I. Calvino, *Pavese tra gli dei*, 10 novembre 1947; M. Untersteiner, *Dialoghi con Leucò*, novembre-dicembre 1947; N. Badano, *Il cuore è una città*, 3 dicembre 1947; M. Mazzocchi, *Dialoghi con Leucò*, 9 dicembre 1947; B. Alterocca, *Nell'editoria torinese*, 10 dicembre 1947; G. De Robertis, *Dialoghi con Leucò*, 7 febbraio 1948; N. Risi, *Gli immortali non hanno sempre buona memoria*, 7-8 febbraio 1948; V. Ciaffi, *Dialoghi con Leucò*, 7 marzo 1948; A. Borlenghi, *Dialoghi con Leucò*, 30 aprile 1948; D. Invrea, *I Dialoghi con Leucò*, agosto-settembre 1949; E. Cecchi, *Cesare Pavese*, agosto 1950; M. Forti, *Dialoghi con Leucò. Una proposta*, 21 aprile 1951; A. Moravia, *Pavese decadente*, 22 dicembre 1954.

e il dialogismo mitologico venne scambiato per un capriccio, un divertissement grazie al quale Pavese poteva far sfoggio della propria cultura di intellettuale. Tra questi primi commentatori alcuni dedicano soltanto una breve segnalazione (Alterocca, Badano) e, al di là delle singole linee interpretative, prevale l'impressione di un tessuto complesso ma anche di un libro diverso, astratto, che «vive per conto proprio, lontano dall'autore»²³. Certamente non mancano delle acute osservazioni apprezzate dallo stesso Pavese, come nel caso della recensione di Mario Untersteiner: «Per dire tutto in una, lei ha trattato questi *Dialoghi* appunto 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 umana»²⁴. Una recensione in particolare ci interessa come punto di partenza per la prospettiva trasversale che seguirà questo studio, *Pavese tra gli dei* di Calvino, comparsa in «Bollettino di informazioni culturali» di Einaudi (n. 10, 10 novembre 1947), ciclostile destinato ai librai e dunque sede di scarso valore scientifico e accademico.²⁵ Si tratta di un Calvino recensore neppure trentenne ma già amico²⁶ di Pavese che scrive il primo commento in assoluto ai *Dialoghi*. Calvino esordisce preannunciando lo stupore e il disorientamento che potrebbe suscitare in qualcuno la lettura (come infatti avverrà in molti dei recensori immediatamente successivi) e afferma invece la riconoscibilità, per quanti lo conoscano, di un *Pavese solo*.

²³ E. Cecchi, *Cesare Pavese*, in «Paragone».

²⁴ *Lettere*, a M. Untersteiner, 12 gennaio 1948, p. 571.

²⁵ Si veda lo studio condotto da E. Cavallini in merito alla recensione di Calvino ai *Dialoghi* in *Pavese tra gli dei. Calvino primo commentatore dei Dialoghi con Leucò*.

²⁶ Calvino, insieme a L. Mondo, opererà una prima organizzazione dell'archivio e della biblioteca di Pavese. Sempre di Calvino si ricordano diverse altre brillanti recensioni sulle opere pavesiane quali *La luna e i falò* (*Pavese e i sacrifici umani*) del 1946, oggi in I. Calvino, *Perché leggere i classici*.

Qualcuno, a leggere i *Dialoghi con Leucò* (Einaudi 1947), ci rimarrà disorientato: questa da Pavese non se l'aspettava. Chi lo conosce, no: sa che questo Pavese dei *Dialoghi* è sempre esistito accanto all'altro, quello dei romanzi; anzi senza questo l'altro non sarebbe possibile: sono un Pavese solo, insomma.

Calvino sa perfettamente che i *Dialoghi* non sono quel «quarto di luna» che Pavese aveva dichiarato per understatement nella presentazione alla prima edizione, ma il risultato di un lungo e eclettico impegno da erudita che qui vi confluisce. E prosegue:

Questo nuovo libro può servire a scoprire quanta fatica, quanta ricerca anche erudita costi la sua tecnica creativa: scopre cioè il Pavese umanista; perché là dove qualcuno crederebbe di trovare uno scrittore il più spregiudicatamente moderno, i cui interessi si fermano a Vittorini e Melville, c'è invece un filologo che si traduce e annota il suo pezzo d'Omero ogni giorno, e uno scienziato che ha sviscerato tutta la più avanzata cultura mondiale in fatto d'interpretazione delle religioni primitive.

Pavese, come giustamente ricorda Calvino, aveva già teorizzato le sue riflessioni sul mito in *Feria d'agosto* (1941-44) e i suoi studi antropologici e etnologici, che risalgono addirittura alla lettura del *Ramo d'oro* di Frazer nel 1933, daranno vita nel 1948 alla *Collana viola*²⁷ con Ernesto de Martino. Alcuni temi dei *Dialoghi* poi, come quello della bestialità primordiale, sono già anticipati da una delle prime poesie, «Il dio caprone» in *Lavorare stanca*, e dai personaggi di *Paesi tuoi* (1939).

²⁷ Sulla nascita e gli sviluppi della *Collana viola* si veda il carteggio tra E. de Martino e C. Pavese, *La collana viola. Lettere 1945-1950*.

Di questo lavoro già erano avvisaglie certi capitoli di FERIA d'agosto in cui Pavese chiariva agli altri e a sé i concetti di simbolo, mito, scoperta, infanzia, memoria ecc. come le ragioni prime della narrativa e della poesia in genere, e della sua in particolare. [...] Così questo libro serve a chiarirci un altro volto di Pavese che a moltissimi sarà passato inosservato: un oscuro culto faunescò e arvale che gli ispirò già liriche come "Il dio caprone" nonché quella specie di saga contadina, carica di miti sanguinari e incestuosi, che è Paesi tuoi.

Quello che ci presenta Calvino nella prima recensione a *I dialoghi con Leucò* è dunque un *Pavese solo* fatto di molti volti, come molti sono gli ambiti di ricerca e di sperimentazione, e da questo punto si vorrà partire per ripercorrere il cammino che lo ha portato alla realizzazione di quest'opera.²⁸ Se è vero che i Dialoghi rappresentano il culmine di quel pantano dell'anima in cui le vicende biografiche lo hanno precipitato e che riflettono tale groviglio nella complessa struttura ermeneutica del testo, dove Pavese ha sapientemente fatto combaciare tutti i tasselli delle sue ricerche da intellettuale, si vorrà mettere in evidenza, attraverso lo studio dei testi, la continuità che esiste con la precedente produzione. Si cercherà cioè in questa prima sezione di procedere diacronicamente e per aree tematiche nell'opera pavesiana al fine di evidenziare quei nuclei che si svilupperanno fino a confluire nei Dialoghi.

²⁸ L'unità della produzione pavesiana è confermata dall'autore stesso in uno scritto del 1946: *Ho la certezza di una fondamentale e duratura unità in tutto quanto ho scritto e scriverò – e non dico unità autobiografica o di gusto, che sono sciocchezze – ma quella dei temi, degli interessi vitali, la caparbia monotona di chi ha la certezza di aver toccato il primo giorno il mondo vero, il mondo eterno, e altro non può fare che aggirarsi intorno al grosso monolito e staccarne dei pezzi e lavorarli e studiarli sotto tutte le luci possibili. (L'influsso degli eventi, in La letteratura americana e altri saggi).*

IL DIALOGISMO PRIMA DEI DIALOGHI: LA COMPRESENZA DEGLI OPPOSTI

In un intervento²⁹ riguardante il binomio città e campagna in Pavese, Monica Lanzillotta fa presente, ribaltando l'opinione critica generale, che la poetica pavesiana non si fonda su coppie oppostive, bensì sulla contaminatio di elementi apparentemente antitetici. Sebbene l'analisi si concentri poi sulle poesie di "Attorno a *Lavorare stanca*"³⁰, la studiosa sottolinea che sin dai primi testi giovanili (1923-30) è già presente questo fare.³¹ Lo spunto è stato poi raccolto da Alberto Comparini per parlare di come questa sintesi dialettica sia la stessa alla base della struttura dialogica de *I dialoghi con Leucò*.³²

Concentrandoci ora sulle primissime poesie giovanili³³, confluite in "Prima di *Lavorare stanca*"³⁴ e pubblicate

²⁹ M. Lanzillotta, *Città in campagna e campagna in città nella poesia di Cesare Pavese*, in Langella G.- Turchetta G. (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*.

³⁰ Si intendono le poesie del periodo 1931-40 raccolte nella sezione omonima in *Poesie*.

³¹ M. Lanzillotta in *Città in campagna e campagna in città nella poesia di Cesare Pavese* scrive: *sin dai testi giovanili composti prima di Lavorare stanca più che all'antitesi di città e campagna punta all'innesco, alla contaminatio, alla compresenza atemporale e aspaziale*.

³² A. Comparini in "Tu consideri la realtà come sempre titanica". *Pavese e il suo doppio*, in *La poetica dei Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese parte dallo spunto della Lanzillotta per poi applicare la teoria del "doppio mostruoso" di R. Girard (in *La violenza e il sacro*) a *I dialoghi con Leucò*.

³³ Per lo studio sulla prima produzione poetica di Pavese si veda L. Mondo, *Fra Gozzano e Whitman. Le origini di Pavese*.

da Davide Lajolo³⁵ insieme alla corrispondenza liceale con l'amico Mario Sturani, si nota innanzitutto un Pavese convinto nel delineare una prima "teoria dell'arte", come lui stesso la definisce. Dalle lettere dichiara di non riuscire più a «costringere un sentimento nella gabbia della rima» e di voler seguire "l'impulso dell'istante", dunque una scrittura poetica che è sentimento, istinto, totalmente immersa nell'autobiografismo più ingenuo. Bisogna tenere presente che Pavese ha a quest'altezza appena diciassette anni e dunque ci interessa non tanto la qualità della lirica quanto alcuni nuclei tematici che già costituiscono la sua poetica. In una lettera a Sturani definisce così la poesia:

Passando intanto alla filosofia tu dici: «Essa (la poesia) è il sentimento della bellezza». Non solo. Essa è il sentimento di tutto, del bello, del brutto, del buono, del cattivo, del giusto, del falso, di quel contrasto tra bene e male che è la vita.³⁶

Se pur espresso in modo molto semplice, Pavese possiede già la consapevolezza di quel mistero che lo porterà a formulare decenni più tardi la poetica del mito: la compresenza di bene e male, di umano e bestiale. Parlo di compresenza, infatti, e non di opposizione, là dove Pavese dice che il contrasto tra bene e male (da intendersi dunque come convivenza non armoniosa) costituisce la natura stessa della vita.

Dalle poesie-sfogo che Pavese manda in lettura all'amico Sturani emerge uno stato febbrile da eroe romantico votato al raggiungimento dello stato di genio, che rimanda talvolta, più che al decadentismo vaticinante d'annunziano, alla grazia decadente della pittura dei Preraffaelliti. "Beata Beatrix", scritta a commento del-

³⁴ Si intendono le poesie del periodo 1923-30 confluite nella sezione omonima di *Poesie*.

³⁵ D. Lajolo, *Il vizio assurdo*.

³⁶ Ivi, p. 61.

l'omonimo dipinto di Dante Gabriele Rossetti che a sua volta trae spunto dalla *Vita Nova* di Dante, lettura appassionata di Pavese, immortalata la donna assorta in un pensiero d'amore con il «volto che protende a un infinito / dolore». La *Beatrix* del quadro e della poesia porta su di sé il sublime romantico, il limine tra la grazia e la paura, tra il piacere e la Passio. Il "delightful horror" pavesiano è qui rappresentato dal "dolore operoso"³⁷, dalla sofferenza gioiosa³⁸ che ingenera la forza creatrice dell'arte. Manca in Pavese ogni forma di superomismo, là dove prevale un animo fragile, continuamente assediato da ansie contrastanti.³⁹ Interessa, in prospettiva dello sviluppo della poetica dell'autore sino ai Dialoghi, che questo stato febbrile e poetico sia caratterizzato dalla continua compresenza di due poli oppositivi declinati poi in varie forme, amore e morte. Queste due grandi forze convivono già nella biografia e nell'opera di Pavese come due volti di una stessa natura, come quel "bene e male che è la vita".

La vita è amore e morte contemporaneamente, desiderio carnale e idealizzato per una donna (altra coppia convivente) e desiderio di morte: «Mi strugge l'anima perdutoamente / il desiderio di una donna viva; / spirito e carne»⁴⁰ e «Nella notte che l'ultima illusione / e i timori m'avranno abbandonato / e me l'appoggerò contro una tempia / per spaccarmi il cervello»⁴¹. E ancora si vedono animarsi queste due forze: «Così vivo / triste nei lunghi

³⁷ In una lettera a Sturani parla di "dolore operoso" per definire il suo momentaneo stato di dolore ma allo stesso tempo di gioia per la forza creatrice dell'arte. (cfr. D. Lajolo, p. 85).

³⁸ In una lettera a Sturani, riprendendo una citazione da Tagore, scrive: *Non mi si confa pienamente? Ne farò una mia legge. E rispondimi: nessuna gioia supera la gioia di soffrire*. (cfr. D. Lajolo, p. 60).

³⁹ D. Fernandez, nella sua analisi psicologica della figura di Pavese, gli attribuisce una forma patologica chiamata "cyclothymie", che si distingue per continui cambiamenti di umore (*L'échec de Pavese*, p. 70).

⁴⁰ *Mi strugge l'anima perdutoamente*, in D. Lajolo, pp. 64-65.

⁴¹ *Sono andato una sera di dicembre*, ivi, pp. 75-76.

giorni... eppure a tratti / mi sento traboccare di una vita / caldissima, potente»⁴², «Mi atterrisce il pensiero che io pure / dovrò un giorno lasciare questa terra / dove i dolori stessi mi son cari / poiché tento di renderli nell'arte.», «Quando più riardo e più deliro, oh, allora / mi si schianti una vena accanto al cuore / e soffochi così, senza rimpianto»⁴³.

Alla gioia per i risultati in materia poetica «manca solo il battesimo dell'amore», di fronte all'impulso poetico c'è sempre l'ombra di essere solo «uno dei tanti»; questo continuo scontro dialogico che Pavese sfoga nelle prime poesie, così come nelle lettere agli amici e poi nel suo diario, è ancora una guerra privata interiore che scoprirà poi essere una guerra primordiale. Dagli sfoghi impulsivi all'articolata trama dei Dialoghi intercorre una distanza ampia ma consequenziale; dal dialogismo puramente autobiografico e confessionale dell'Io scisso dell'autore si passerà al dialogismo come struttura portante di questioni universali. Bisognerà per ora tener fermo il concetto di amore e morte come di due grandi forze connaturate nell'Io pavese e già in dialogo in queste prime poesie, per poi riprendere l'interazione tra i personaggi di Eros e Thanatos in *Il fiore*. Il dialogismo della scissione dell'Io che assume punti di vista diversi è ben presente anche in *Ciau Masino*, novella di questo primo periodo dove i due personaggi, Masin e Masino, rappresentano lo sdoppiamento tra città e campagna vissuto dallo stesso Pavese. Potremmo chiamare questa prima forma di dialogo, servendoci con le dovute attenzioni del discorso teorico di Bachtin⁴⁴ intorno al romanzo, un dialogo monologico frutto della scissione dell'Io pavese, sia nel caso in cui a parlare sia direttamente l'autore in forma confessionale e in prima persona, sia nel caso in cui siano più personaggi, portatori ugualmente del pensiero di Pavese.⁴⁵

⁴² *Logoro, disilluso, disperato*, ivi, p. 65.

⁴³ *Mi atterrisce il pensiero che io pure*, ivi, p. 85.

⁴⁴ M. Bachtin, *Estetica e romanzo*.

La poetica pavese si muove quindi dalla poesia di sfogo alla poesia-racconto de "I mari del Sud" e di tutto *Lavorare stanca*, come si ricava dalle sue stesse riflessioni in *Il mestiere di poeta*⁴⁶ e nel diario. Prima di tutto si assiste, con le parole di Gigliucci⁴⁷, a una «trasposizione formale di una ricerca intima, l'ansia di potere e dovere essere un uomo solido e sobrio, tranquillo e forte», una ricerca cioè di una costruzione e di un'oggettività che rendano giustizia alla forte vocazione poetica e lo inseriscano in una tradizione di uomini forti, quella dei padri in "Antenati" («Ho scoperto che prima di nascere, sono vissuto / sempre in uomini saldi, signori di sé»). Una struttura salda e il complesso labor limae cui sottopone *Lavorare stanca*, riscontrabile dalle carte contenenti gli indici con aggiunte e modifiche conservate nell'archivio del Centro Studi Gozzano-Pavese e che ricorda già quello sugli indici tematici de *I dialoghi con Leucò*, riflettono una sola illusoria poesia muscolosa e concreta, che invece va «sempre più complicandosi e ramificandosi in atmosfere rarefatte»⁴⁸. La scoperta dell'immagine poi, posteriore al racconto de "I mari del Sud", non annulla la narratività ma la avvia dal naturalismo alla dimensione simbolica. Così Pavese riporta che l'immagine costituisce «una situazione suggestiva di nuclei, di sangue, di complesso, ritmici. E dico che ogni nucleo è un'immagine del racconto»⁴⁹. L'associazione tra immagine e suggestioni primitive risulta indubbiamente determinata dalla lettura della *Mythologie Primitive* di Lévy-Bruhl, come riporta nel Diario al 15 settembre 1936, a testimonianza di una già

⁴⁵ Sempre riprendendo le categorie dialogiche teorizzate da Bachtin, a questo dialogo monologico si opporrà il dialogo polifonico de *I dialoghi con Leucò*, in cui farà parlare entità esterne al sé per affrontare tematiche universali. A tale proposito si veda A. Comparini, *Dialogismo simbolico e allegoria nei Dialoghi*, in *La poetica dei Dialoghi con Leucò*.

⁴⁶ In *Poesie*.

⁴⁷ R. Gigliucci, *Cesare Pavese*.

⁴⁸ *Il mestiere di poeta*, in *Poesie*, p. 113.

⁴⁹ *Il mestiere di vivere*, 16 dicembre 1935, p. 23.

avviata direzione negli studi etnologici e antropologici. L'immagine, elemento che ci interessa in questa sede, non è dunque lo sfondo pittorico del nucleo poetico bensì "il racconto stesso", così come la forma dialogica sarà ne *I dialoghi con Leucò*; le colline di "Paesaggio I", la finestra di "Mania di solitudine" non sono insomma elementi decorativi ma il punto esatto dove convergono tutti i "rapporti fantastici" tra soggetto e oggetto e, anche, tra parti scisse del soggetto. L'immagine, allora, rappresenta in *Lavorare stanca* la struttura dialogica del tessuto narrativo.

Ero risalito (o mi pareva) alla fonte prima di ogni attività poetica, che avrei potuto così definire: sforzo di rendere come un tutto sufficiente un complesso di rapporti fantastici nei quali consiste la propria percezione di una realtà. [...] Andavo in quel tempo faticosamente persuadendomi che la loro importanza [immagini] non stava tanto nel significato allegorico di termine di paragone, quanto piuttosto in quel mio significato, ultimamente intraveduto, di parti costitutive d'una totalitaria realtà fantastica, il cui senso consistesse nel loro rapporto.⁵⁰

Questo racconto-immagine risulta essere cioè un racconto dialogico, ora tenuto insieme dalla struttura portante dell'immagine, asservita a un "nucleo primitivo" di parti costitutive. Queste sono proprio gli opposti compresenti, che iniziano ad abitare non solo l'Io pavesiano ma anche gli oggetti, investendoli di un valore simbolico che tende sempre più all'universale. In *Lavorare stanca* il paesaggio collinare, che sarà per eccellenza lo spazio liminare per l'accesso al mito ancestrale, viene già caricato di un senso spirituale sebbene, per ammissione dello stesso Pavese, egli non sia ancora uscito «dalla semplice

⁵⁰ *Il mestiere di poeta*, in *Poesie*, p. 111.

rielaborazione dell'immagine materialmente rappresentata dai luoghi d'origine con l'ambiente»⁵¹. Gli opposti qui convivono e si contaminano nelle immagini di personaggi vagabondi a metà tra uomini e selvaggi, in dialogo con paesaggi immobili e affascinanti, spettatori di fatti di sangue: «L'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente. / Son le bestie che sentono il tempo, e il ragazzo / l'ha sentito all'alba»⁵², «La finestra che guarda il selciato sprofonda / sempre vuota. L'azzurro d'estate, sul capo, / pare invece più fermo e vi spunta una nuvola. / Qui non spunta nessuno. E noi siamo seduti per terra»⁵³, «Pure, in strada le stelle hanno visto del sangue»⁵⁴.

Quando Pavese si affaccia per la prima volta alla scrittura in prosa, siamo negli anni 1935-1936, costruisce la propria teoria su una serie di elementi cardine tra cui la ritmica, la lingua dialettica, ma soprattutto sul dialogo, "la vera musa prosastica"⁵⁵. Quasi tutti i racconti sono intessuti di una trama dialogica grazie alla quale i personaggi sono caratterizzati singolarmente e dunque slegati dall'Io autobiografico dell'autore.⁵⁶ Un altro passo verso la polifonia de *I dialoghi con Leucò*, dove risulterà sempre più difficile scorgere la voce dell'autore, nascosta in figure di alter ego e in una fitta trama simbolica. Contini riassume così il valore del dialogo nei racconti pavesiani:

In esso [il dialogo] Pavese trasferisce l'irrisolta

⁵¹ *Il mestiere di vivere*, 10 ottobre 1935, p. 11.

⁵² "Esterno".

⁵³ "Ritratto d'autore".

⁵⁴ "Rivolta".

⁵⁵ Nel Diario si legge: *La tua vera musa prosastica è il dialogo, perché in esso puoi far dire le assurdo-ingenue-mitiche uscite che interpretano furbescamente la realtà. Il che non potresti fare in poesia.* (*Il mestiere di vivere*, 22 dicembre 1937, p. 67)

⁵⁶ Ivi, si legge: *Finora hai fatto parlare in I persona il protagonista senza preoccuparti di caratterizzarlo persino nel suo modo d'espressione (l'Idolo, l'Intruso, Primo amore) – ora dovrai badare anche alla sua singolarità: crearlo come personaggio, non lasciarlo un neutro te stesso.* (31 dicembre 1937, p. 73).

battaglia tra la sua metà contadina e cittadina, ma anche quando trasloca l'obbiettivo tra popolani meridionali, borghesi oziosi e viziosi, partigiani, politici, si agita sempre, e in quel linguaggio mordente ma non meno sprezzante, il suo problema di vivere, la sua condanna all'incomunicabilità sentimentale e sociale.⁵⁷

Una forma di dialogismo preesistente a *I dialoghi con Leucò*, sia quello autobiografico dell'Io scisso pavese nelle prime poesie, sia quello simbolico raccolto nell'immagine in *Lavorare stanca*, così come la vera e propria forma-dialogo dei racconti, risulta dunque fondarsi sulla compresenza di forze opposte in continuo rapportarsi.

⁵⁷ G. Contini, *Cesare Pavese*, in *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, p. 1160.

GLI OGGETTI LIMINARI PRIMA DELLA RISOLUZIONE MITICA

L'immagine, elaborata con *Lavorare stanca*, si riflette anche nei primi racconti a partire dal 1936, nel medesimo tentativo di "salvarsi dal naturalismo"⁵⁸. Si ritrovano i paesaggi langaroli e la vita di città, gli stessi personaggi vagabondi e reietti, immagini dei nuclei primitivi del racconto pavese. L'esperienza del confino nel 1935, insieme al forte impatto della politica del tempo e alla frequentazione a Torino degli intellettuali di Casa Einaudi, forti oppositori del regime fascista, lo spingono sempre più a riflettere su una dimensione guardata fin qui con timore, la realtà. Scrive Lajolo: «Se in città, nelle discussioni serali, Pavese sentiva mettere l'accento sulle condizioni degli operai, Nuto, in quei giorni di ferie, gli dimostrava come la vita per i contadini fosse ogni giorno resa più difficile»⁵⁹.

Una presa di coscienza in tale direzione si nota già in alcuni racconti e poi nel primo romanzo *Il carcere*, dove si riflette anche la sua sperimentata condizione di recluso. Non siamo in presenza però di una svolta verso il realismo, bensì di una contrastata riflessione teorica che tenta di conciliare insieme, ancora una volta, due opposti, la realtà e il simbolo. Mi sembra interessante notare come, nel momento di massimo avvicinamento alla realtà, che

⁵⁸ Scrive nel Diario: *la prima intuizione dell'immagine motivo del racconto, escogitata per salvarmi dal naturalismo. (Il mestiere di vivere, 19 novembre 1939, p. 163).*

⁵⁹ D. Lajolo, *Il vizio assurdo*, p. 219.

si riflette negli unici lavori di denuncia sociale e politica, Pavese cerchi inizialmente di integrarla con la sua immagine-racconto, per poi entrarvi in crisi⁶⁰ e ripiegare nel mito a partire dagli anni Quaranta. Seguendo ora il Diario agli anni 1938-39, si registra una costante riflessione in merito e il 14 dicembre scrive: «Ci vuole la ricchezza d'esperienze del realismo e la profondità di sensi del simbolismo. Tutta l'arte è un problema di equilibrio fra due opposti»⁶¹.

Il tentativo meglio riuscito in questi anni è sicuramente *Paesi tuoi* del 1939, dove convergono la denuncia sociale della miseria contadina e delle lotte operaie in città, la sua controversia al fascismo e l'astrazione simbolica delle immagini⁶². Più che integrazione tra realtà e simbolo però, strada soltanto accennata, si dovrà parlare per Pavese di progressivo distacco dalla realtà. Questo va poi seguito nel percorso di avvicinamento al mito fino al traguardo della definitiva risoluzione mitica. Tra questa e l'immagine-racconto intercorre il filo di continuità della dimensione simbolica. Un esempio lo si trova proprio in *Paesi tuoi* ed è la mammella-collina, «vero epiteto, che esprime la realtà sensuale di quella campagna»⁶³. Quello di Pavese è dunque un «simbolo immaginoso» e nasce dal dato reale dell'immagine, a cui è già connessa intimamente una «realtà segreta». Racconti dentro il racconto, «quello che in un mito sono gli attributi statici di un dio o di un eroe»⁶⁴, così Pavese definisce il simbolo, il fermo immagine che crea una trama fantastica sotto il discorso. E

⁶⁰ D. Fernandez in *L'échec de Pavese* parla di «crise du sens de la réalité» per il periodo 1927-36, facendo quindi coincidere il suo apice proprio con il rientro dal confino a Brancaleone calabro e la delusione d'amore con Tina Pizzardo.

⁶¹ *Il mestiere di vivere*, 14 dicembre 1939, p. 166.

⁶² Scrive M. Guglielminetti in merito a *Paesi tuoi: Se di linguaggio simbolico si tratta, Pavese non ha certo privato il lettore di una dimostrazione della sua efficacia, ricorrendo ad immagini-racconto costanti. (Cesare Pavese romanziere, in Tutti i romanzi).*

⁶³ *Il mestiere di vivere*, 10 dicembre 1939, p. 165.

⁶⁴ Ivi, 6 novembre 1938, p. 134.

proprio tramite il simbolo compie il primo vero distacco dalla realtà reale verso quella «realtà segreta» che scaverà sempre più nel profondo, ponendola come uno schermo tra sé e il quotidiano.⁶⁵ Vedremo più avanti come, negli scritti teorici degli anni Quaranta pubblicati in *Feria d'agosto*, queste intuizioni confluiranno in una vera e propria teoria del mito grazie alle approfondite letture di Vico, Kerényi, Lévy-Bruhl e altri.

Il simbolo pavesiano, come già accennato, si cattura all'interno del racconto sia lirico che prosastico proprio come un fermo immagine. L'atmosfera suggestiva dagli echi decadenti non basta cioè da sola a evocare la dimensione simbolica e a mettere in connessione la realtà con una dimensione altra. Si frappongono invece dei veri e propri oggetti liminari, che segnano il punto al di là del quale si accede a quella realtà segreta. Fermandoci sulle immagini costruite da Pavese, si vede come il paesaggio langarolo – un elemento su tutta la collina – non rappresenti affatto la natura simbolica riflettente lo spleen baudelairiano. Di fronte alla collina, oggetto liminare e fermo immagine dei racconti scorrazzanti dei personaggi pavesiani, si guarda come a un confine verso cui si sente già, all'altezza delle poesie di *Lavorare stanca*, la tensione a una dimensione altra: «Vedo solo colline e mi riempiono il cielo e la terra / con le linee sicure dei fianchi, lontane e vicine.»⁶⁶, «Le colline insensibili che riempiono il cielo / sono vive nell'alba, poi restano immobili / come fossero secoli»⁶⁷. In altre parole, la percezione di questi oggetti come soglie, avvertita fin dagli anni giovanili, costituisce il primo passo verso la rivelazione mitica, momento in cui gli si dischiuderanno definitivamente. Come nota Van

⁶⁵ Scrive D. Fernandez a proposito del simbolo: *Le poète ne découvre pas le symbole, il constate son incapacité d'établir des contacts avec le monde extérieur sans la médiation de symboles, qui lui apportent, apaisée, tolérable, cette terrifiante réalité des êtres humains et des choses. (L'échec de Pavese, p. 142).*

⁶⁶ «Gente spaesata».

⁶⁷ «Paesaggio V».

den Bossche⁶⁸, in questa descrizione del paesaggio collinare Pavese opera una «dilatazione spaziotemporale volta a proiettare in una prospettiva temporale ancestrale», dunque ancora una volta in una dimensione altra. In una confessione vergata a lapis su un taccuino dell'estate del 1926 riporta:

Le prime idee e i primi sentimenti mi si manifestarono là. Tra quei bei vigneti verdi stesi nella terra bruna, disseccata al sole e sui declivi languidi di prati d'erba verde e vellutata. [...] Di là il mondo cominciava a svelarmi immenso e nei pomeriggi afosi tra i giochi talvolta già mi prendeva quell'aspirazione, che mi lanciava colla fantasia al di là di quelle colline lontane dietro un nome, una descrizione di paesi che scoprivo nelle prime letture.⁶⁹

Al di là di quelle colline Pavese non sa ancora cosa c'è ma un sentimento fantastico lo spinge già ad immaginare qualcosa che va oltre la realtà vissuta. Come scrive Gioanola⁷⁰, gli oggetti liminari assumono la funzione di ostacolo che, proprio nel loro impedire la vista dell'oltre, propiziano leopardianamente⁷¹ l'infinito. La collina in Pavese e la siepe in Leopardi svolgono infatti la stessa funzione di accesso immaginoso a "interminati spazi", a

⁶⁸ B. Van den Bossche, *Nulla è veramente accaduto. Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*.

⁶⁹ L'autografo si trova conservato presso l'archivio del Centro Studi Gozzano-Pavese, APX 77-3, cc. 150-180.

⁷⁰ In *La strada del salto nel vuoto* si legge: *Perché il vuoto si apra è necessaria la frapposizione di un oggetto-ostacolo che sia sull'orlo delle due dimensioni, uno stelo di granturco, una vite, una fila di alberi, un profilo di collina. Ci vuole una presenza sull'estrema soglia per propiziare un passaggio di là.* (E. Gioanola, *La strada del salto nel vuoto*, in *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*).

⁷¹ Per gli studi sul leopardismo in Pavese si veda A. Dolfi, *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*; D. Thompson, *The "colloquio tra il divino e l'umano" in Pavese e Leopardi*; M. Rusi, *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*.

“sovrumani silenzi” e “profondissima quiete” grazie allo stupore bambino che i luoghi dell'infanzia sempre gli susciteranno. La stessa cosa dirà in *Del mito, del simbolo e d'altro* quando però il simbolo e il mito avranno già preso una connotazione universale: «Così a ciascuno i luoghi dell'infanzia ritornano alla memoria; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico».

Un altro oggetto liminare con cui Pavese mostra un rapporto contrastato è il mare, presente fin da “I mari del Sud”, centrale nello studio sul *Moby Dick* di Melville così come nell'esperienza del confino a Brancaleone calabro, per poi tornare ne *I dialoghi con Leucò*. «Al di là delle gialle colline c'è il mare» recita il primo verso di *Luna d'agosto*, una delle poesie scritte durante l'esilio, e sarà ripetuto nel racconto “Il mare” del 1942 («Di là dalle colline, è questione di tempo, c'è il mare»), preannunciando ciò che questo rappresenterà dopo la poetica del mito, il simbolo per eccellenza dell'infinito. Con il confino in terra calabra a Brancaleone⁷² il mare diviene l'elemento imprescindibile, il paesaggio naturale primo cui Pavese si abituerà con non poche difficoltà. Inizialmente infatti, come riporta nel Diario⁷³ al 10 ottobre 1935, la lontananza dai riferimenti collinari e langaroli e l'indifferenza per la nuova realtà circostante gli impediscono di vedere il mare come spunto lirico per la creazione di immagini. Successivamente il mare entrerà prepotentemente nelle tredici poesie⁷⁴, nei racconti e nel romanzo *Il carcere* scritti nel

⁷² Sul periodo di confino a Brancaleone si veda: G. Neri, *Cesare Pavese in Calabria*; G. Carteri, *Al confino del mito. Cesare Pavese e la Calabria*; E. Romeo, *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone 1935-1936*. Si veda inoltre il taccuino contenente le lettere dal confino: C. Pavese, *I quaderni dal confino*, a cura di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

⁷³ In *Il mestiere di vivere*, 10 dicembre 1935, p. 10, si legge: *Perché non posso trattare io delle rosse rocce lunari? Ma perché esse non riflettono nulla di mio, tranne uno scarno turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia.*

⁷⁴ Nelle tredici poesie scritte dal confino si nota che ben sette

periodo di confino. Il rapporto conflittuale con il mare, come dicevo, deriva proprio dal contatto con il paesaggio calabro, che ora sente come estraneo e indifferente, ora come richiamo della Magna Grecia e della dimensione classica. Come ha colto Lorenzo Mondo⁷⁵, in Calabria Pavese presagisce, proprio attraverso il tema del mare, quell'attrazione per la Grecia e per i suoi miti che non lascerà più dopo il suo ritorno a Torino.

Nelle pagine del Diario si legge che «i colori della campagna sono greci» e che il mare è «quello di Ulisse», a testimonianza di tale inevitabile associazione. Bisogna ricordare però che a quest'altezza il simbolo non vale ancora il mito, ma si colgono qui i primi indizi di ciò che Pavese inquadrerà più chiaramente dagli anni Quaranta e che si vedrà più avanti. L'ormai usuale convivenza di sentimenti contrastanti in Pavese non fa sorprendere se, nelle lettere spedite agli amici e alla sorella Maria, si trovano espressioni quali “mare carogna”⁷⁶ e “mare gran vaccata”⁷⁷, che mostrano una forte ostilità da affiancarsi all'estraneità e alle suggestioni della Grecia classica. Il mare rappresenta per Pavese un oggetto ostacolo che, con le parole di Gianni Venturi, «per ora esclude la seconda volta, ovvero la conoscenza mitica»⁷⁸, cioè sembra inizialmente escludere la possibilità dell'al di là invece di propiziarla. La compresenza di un mare dalle suggestioni classiche che guarda già al mito e di un ostacolo infecundo

contengono la parola mare: “Luna d'agosto”, “Terre bruciate”, “Tolleranza”, “Parole del politico”, “Mito”, “Paternità”, “Lo steddazzu”.

⁷⁵ L. Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*.

⁷⁶ In una lettera ad Augusto Monti del 29 ottobre 1935 si legge: *Del mare ho fatto la mia sputacchiera. Lo costeggio e mi ci spurgo, provocandolo a drizzare le corna e inabissare tutto il continente. Ma lui, carogna, mi lecca i piedi.* (*Lettere*, p. 294).

⁷⁷ In una lettera alla sorella Maria del 19 agosto 1935 si legge: *Indifferente mi lasciano invece i piroscafi all'orizzonte e la luna sul mare, che con tutti i suoi chiarori mi fa pensare solo al pesce fritto. Infine il mare è una gran vaccata.* (*Lettere*, p. 276).

⁷⁸ G. Venturi, *I racconti del confino*, in *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*.

che preclude ogni svolta lirica si risolve nella scrittura, quando Pavese introduce l'elemento marino nei suoi testi facendone un oggetto liminare al pari delle sue colline. Si nota anche da qui come Pavese abbia sempre cercato di sciogliere nella letteratura i propri dissidi interiori, di spiegarli, di salvarsi con essa. Si può parlare, insomma, per i sette mesi trascorsi a Brancaleone di un percorso di accettazione del mare, che da estraneo diventa più familiare e che, grazie al valore simbolico già riconosciuto nelle letture omeriche e di Melville, può aprire quel varco all'assoluto, all'infinito.

Se infatti la collina rappresentava leopardianamente la siepe che escludeva la vista proprio del mare («Al di là delle gialle colline c'è il mare»), questo diventa oggetto liminare in quanto luogo di contemplazione dell'infinito stesso, ancora vago e nebuloso. Nelle liriche già menzionate di *Lavorare stanca* i personaggi, per lo più soli, contemplanò il mare senza mai avvicinarsi, senza bagnarsi, non tanto come segno di sterilità⁷⁹ quanto come avvertenza di un limite di cui ancora non si possiede la chiave per accedervi: «Stanno tutte accosciate, serrando il lenzuolo / alle gambe, e contemplanò il mare disteso / come un prato al crepuscolo»⁸⁰, «Uomo solo dinnanzi all'inutile mare / attendendo la sera, attendendo il mattino»⁸¹, «L'uomo solo si leva che il mare è ancor buio»⁸². Allo stesso modo in *Terra d'esilio*, racconto scritto nel luglio del 1936 sul tema del confino, si legge: «Di notte mi facevo venir sonno, sedendo sulla spiaggia e ascoltando lo sciacquio del mare nel buio».

La collina e il mare rappresentano dunque già a

⁷⁹ La sterilità del mare in Pavese è un tema più volte sottolineato dagli studiosi (D. Fernandez, E. Gioanola, G. Venturi). Mi sembra però che qui il senso del non avvicinamento al mare risieda più nella solitudine percepita di fronte a un infinito ancora muto. L'immobilità di fronte al mare è segno che ancora Pavese non ha la chiave mitica per oltrepassare il limite.

⁸⁰ “Donne appassionate”.

⁸¹ “Paternità”.

⁸² “Lo steddazzu”.

quest'altezza i due oggetti liminari che segnano i confini dell'oltranza, sfociando poi l'uno nel mito dell'infanzia, l'altro nel mito classico.

3.

LA PRESENZA DEL MITO PRIMA DEI DIALOGHI CON LEUCÒ

Non si può parlare veramente di trattazione della materia mitica prima degli anni Quaranta, ossia prima della elaborazione di una teoria ben precisa che confluirà nella produzione da lì in poi. Tuttavia, a dimostrazione della tesi che questo lavoro si propone di sostenere e corroborare – l'esistenza di un "Pavese solo" che evolve una poetica in fieri dagli esordi fino ai Dialoghi –, tracce di una mitologia ancestrale e contadina anticipano la materia mitologica classica che verrà trattata in seguito. Si tratta per ora di un sentimento mitico che traspare attraverso alcuni dispositivi di cui Pavese si serve per rievocare un tempo lontano, ancestrale appunto, e di un paesaggio dagli epiteti mitologici.

Come ripercorso nei capitoli precedenti, negli anni di *Lavorare stanca* e dei racconti coevi, Pavese con l'immagine-racconto e con gli oggetti-liminari caricati simbolicamente sta già preparando il terreno di accesso al mito, che si rivelerà proprio da quel paesaggio dell'infanzia che già si avverte come una presenza propiziatoria. «Il mito è sempre simbolico» dirà in *Del mito, del simbolo e d'altro*, ossia il mito è una diretta conseguenza del simbolo, il passaggio successivo di una poetica in continua costruzione. Vedendo più da vicino alcuni testi di *Lavorare stanca*, ma si potrebbero rilevare tracce nella quasi totalità dei componimenti della raccolta, si potrà comprendere meglio in cosa consiste questa proto-mitologia antecedente alla vera e propria teorizzazione. Ne "I mari del Sud", poesia che apre la prima vera stagione poetica di Pavese,

Van den Bossche⁸³ riconosce delle «strategie di dilatazione spazio-temporale dei personaggi e della vicenda personale» che permettono di proiettarli in una dimensione ancestrale. Il cugino è “un gigante vestito di bianco” che si muove nell’“ombra del tardo crepuscolo”, dal carattere taciturno, tornato dalla guerra, tornato da molto lontano, per richiamare racconti di un passato che appartiene allo stesso poeta. La figura del cugino è connotata poi da veri e propri epiteti che si ripetono nel testo: «Mio cugino è tornato, finita la guerra / gigantesco», «Mio cugino ha una faccia recisa», «Vestito di bianco, / con le mani sulla schiena e il volto abbronzato». D’altra parte, si insiste sull’uso del dimostrativo “quello” per indicare la lontananza dalle terre e dai ricordi rievocati dal cugino: «Dice asciutto che è stato in quel luogo e in quell’altro». Il cugino de “I mari del Sud” è solo uno dei personaggi connotati in prospettiva mitologica, cui si affiancano “l’uomo bianco” eremita di “Paesaggio III”, l’uomo solo di “Lavorare stanca” e altri ancora.

Con l’elaborazione della poesia “Il dio-caprone”, al mito ancestrale si affianca il tema del selvaggio e della realtà contadina, entrambi connotati mitologicamente («Balzo dai *Mari del Sud* al *Dio-Caprone*» scrive il 12 novembre 1935 nel diario). Il ragazzo protagonista percepisce la campagna come «un paese di verdi misteri» dove «al crepuscolo ognuno comincia a guardarsi alle spalle». I versi procedono con immagini vaghe – la realtà sfuma vertiginosamente nella leggenda contadina – dove capre e ragazze, bestialità e umanità, vengono associate per una comune insistenza sul tema della sessualità. Il nesso uomo-belva qui espresso si riverserà direttamente nei Dialoghi attraverso il binomio classico di apollineo e dionisiaco. La stessa leggenda del caprone, la cui apparizione notturna ubriaca donne e animali, richiama direttamente i culti dionisiaci e estatici («Ragazze in calore /

⁸³ B. Van den Bossche, *Nulla è veramente accaduto. Strategie discorsive del mito nell’opera di Cesare Pavese*.

dentro i boschi ci vengono sole, di notte, / e il caprone, se belano stese nell’erba, le corre a trovare»). Nella terza e ultima strofa si fa invece riferimento a una mitologia popolare e contadina che richiama i ritmi lenti, ripetitivi e anch’essi ancestrali di una vita che procede ciclicamente tra feste, lavoro e fatica: «Si va alla vendemmia / e si mangia e si canta; si va a spannocchiare / e si balla e si beve. Si sente ragazze che ridono, / ché qualcuno ricorda il caprone».

La figura forse più controversa e misteriosa che attraversa tutta l’opera di Pavese è la presenza femminile, che a mio avviso meglio incarna il tema del selvaggio. Abbiamo già visto come, fin dalle prime poesie giovanili, il desiderio di una donna, non ancora materializzata in figure concrete, sia un composto di carnalità e spiritualità, di sofferenza e di piacere. Sicuramente l’universo femminile viene avvertito da Pavese come sconosciuto, lontano, inavvicinabile e proprio questa distanza primordiale tra uomo e donna, che non si colmerà mai veramente neppure nella biografia dell’autore, propizia la trasfigurazione mitica. Quando queste due realtà così inconciliabili per Pavese si incontrano, allora è qui che si manifesta il selvaggio. Il selvaggio è il mistero che si crea nell’incontro di due contrasti – città e campagna, uomo e donna. Alcuni passi da “La selva” e dal Diario chiariscono questa posizione:

Il selvatico che c’interessa non è la natura il mare la selva ma l’imprevisto nel cuore dei nostri compagni uomini.⁸⁴

Qui è il selvatico vero. La solitudine in un bosco, in un campo di grano, può essere paurosa, può uccidere ma non ci spaventa né uccide come uomini, come volontà appassionate. Solamente gli altri sanno farci questo – gli altri, il prossimo, le donne, i compagni, i nostri figli.⁸⁵

⁸⁴ “La selva”, p. 321.

⁸⁵ Ivi, p. 322.

La tua poetica è forzatamente drammatica perché il suo messaggio è l'incontro di due persone – il mistero e il fascino e l'avventura di questi incontri – con la confessione della tua anima. Hai sinora preferito i contrasti d'ambiente (nord contro sud; città contro campagna) perché questi vestono vistosamente quelli delle due persone.⁸⁶

L'incontro con l'altro, in particolare quello con la donna, è espressione di una bestialità che non si concilia ma finisce con il ritorno alla solitudine di partenza. Una simile concezione del femminile deriva sicuramente dalle ripetute esperienze negative vissute da Pavese, una su tutte quella con Tina Pizzardo, che compare con l'epiteto di "donna dalla voce roca" e che diventerà "dea dalla voce roca" nel dialogo *La belva*. Quando infatti l'universo femminile misterioso e portatore del selvaggio viene trasposto nelle poesie di *Lavorare stanca* in figure ben precise, ne risulta un misto di repulsione e attrazione in una raffigurazione complessivamente degradante (quasi tutte le donne sono o madri o prostitute). Nella creazione di questi personaggi si nota una precisa volontà di trasfigurazione mitica attraverso due strategie: l'assimilazione donna-natura e donna-selvaggio attraverso la descrizione di rapporti di coppia. Al primo caso appartengono poesie come "Dopo" o "Grappa a settembre", dove la donna, osservata da lontano dall'Io poetante, sembra essere un elemento della natura, talvolta addirittura metamorfizzata. In "Grappa a settembre" viene descritta l'immobilità della donna al sole paragonata a un frutto⁸⁷, immagine decisamente più mitica che reale: «Non si vede

⁸⁶ *Il mestiere di vivere*, 21 giugno 1940.

⁸⁷ L'immagine della donna-frutto ricorre più volte nelle poesie in quanto il frutto è nell'opera pavesiana un vero e proprio simbolo della fertilità, del corpo dolce della donna, del mistero dell'universo femminile, del desiderio del poeta. A tal proposito si veda A. Saccà, *Miti pavesiani: dalla distanza della parola "frutto" e la frutta per raccontare lei*, in *I quaderni del CE.P.A.M., Ritorno all'uomo*.

a quest'ora che donne. Le donne non fumano / e non bevono, sanno soltanto fermarsi nel sole / e riceverlo tiepido addosso, come fossero frutta». In "Dopo" invece si assiste a un'immagine che richiama la metamorfosi panica dannunziana con la pioggia: «Il suo corpo segreto cammina a quest'ora per strada / col suo passo, ma il ritmo è più molle; la pioggia / scende come quel passo, leggera e spossata.» D'altra parte, l'apparizione di queste donne avviene come un incontro con un universo sconosciuto, di cui se ne percepisce il fascino misterioso ma verso cui si ha anche diffidenza. Attorno a questa figura femminile che mai sembra del tutto umana riecheggia l'oscurità del selvaggio. In "Incontro" il contatto con la donna avviene solo nella memoria, come se questa appunto fosse una figura mitologica, «un ricordo remoto / dell'infanzia vissuta tra queste colline», rievocata da una natura sfumata e misteriosa: «L'ho incontrata, una sera una macchia più chiara / sotto le stelle ambigue, nella foschia d'estate. / Era intorno il sentore di quelle colline / più profondo dell'ombra, e d'un tratto suonò / come uscisse da queste colline, una voce più netta / e aspra insieme, una voce di tempi perduti.» Nei *Dialoghi con Leucò* vedremo non solo tornare le figure di queste donne – ora trasformate in divinità – con le stesse caratteristiche, ma troveremo lo stesso raffronto tra donna e selvaggio.

Anche nei racconti scritti tra il 1936 e il 1940, dopo il confino a Brancaleone calabro, si possono riscontrare delle strategie di inserimento del mito nella trama narrativa. Ancora Van den Bossche scrive a tal proposito:

Nei racconti si coglie così una scenografia letteraria improntata all'analisi introspettiva, in cui il narratore extradiegetico riconosce ed esamina da un punto di vista retrospettivo gli eventi, gli ambienti ed i comportamenti durante un periodo del passato considerato come rivelatore del proprio carattere.⁸⁸

⁸⁸ B. Van den Bossche, *Nulla è veramente accaduto*, pp. 167-68.

Nei racconti si nota cioè la ricorrenza di uno schema che prevede la ricostruzione retrospettiva di un evento appartenuto al passato del narratore, che appare come un'ossessione o un senso di colpa. Quindi l'azione retrospettiva – ottenuta mediante una narrazione diaristica e introspettiva – non risulta un'operazione razionale ma una rievocazione drammatica del passato che sfocia in una rivelazione. In “Terra d'esilio” il narratore racconta degli episodi avvenuti durante il periodo trascorso a lavorare al Sud, e dal ricordo di alcune conversazioni con Otino e Ciccio traspare il senso di colpa per la sua ostinazione alla solitudine. Caratteristico dei racconti di questo periodo è anche che la rievocazione del passato avvenga da una posizione fisicamente distante (il narratore ricorda di quando era al Sud, ora che non lo è più). La lontananza e la rivelazione fanno sì che questo ricordare assuma le sembianze di un ricordo-mito.⁸⁹ D'altra parte, non si può non tener conto, ai fini di rilevare la presenza di strategie mitiche, la narrazione simbolica che Pavese costruisce come trama di secondo grado a partire da *Lavorare stanca*, poi nei racconti degli stessi anni e nei primi romanzi *Il carcere*, *Paesi tuoi*, *La spiaggia*, *La bella estate*. In “Notte di festa”, alle vicende accadute in un paese di campagna durante la festa di San Rocco si sovrappongono una serie di immagini (le immagini-racconto di *Lavorare stanca*) che attraverso gli odori, le atmosfere della notte e la natura selvaggia e affascinante contribuiscono a inserire il racconto in una narrazione simbolica.

Nei racconti domina, ancora una volta, il tema del rapporto con l'universo femminile, anch'esso funzionale alla rivelazione mitico-simbolica di un tratto del carattere del personaggio. Scrive Maria Muñiz Muñiz:

Dunque l'intrecciarsi di poesia e di prosa pare avvenga in questi anni sulla base di un tema

⁸⁹ A tal proposito si veda anche M. Muñiz Muñiz, *Introduzione a Pavese*, p. 60.

comune: quello del rapporto conflittivo o sfuggente con la donna (anzi, con la realtà di cui la donna è simbolo), indissolubilmente legato alla scoperta infantile del sesso che riaffiora nel ricordo come un mito-rivelazione.⁹⁰

In molte donne di questi racconti Pavese immette tratti della “donna dalla voce roca”, o meglio della vendetta per il suo abbandono, da che ne deriva una caratterizzazione piuttosto misogina. Quello che qui interessa però è come la figura della donna venga utilizzata come dispositivo simbolico e come si predisponga il mito-rivelazione. Di nuovo in “Terra d'esilio” vediamo che tutte le donne richiamate alla memoria del narratore sono infedeli: una ha lasciato Ciccio, l'altra tradisce Otino. Ciò serve da rivelazione per spiegare l'atteggiamento del narratore verso le donne; ecco perché egli è così devoto alla solitudine, perché ritiene impossibile il rapporto con l'altro.

Dunque, prima di arrivare a una personale teoria sul mito e di servirsi di un linguaggio mitico vero e proprio, quello classico, Pavese sperimenta delle strategie tecniche e simboliche tramite le quali il mito entra nella narrazione sotto forma di ricordo, di richiamo ancestrale e di rivelazione di un passato individuale.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 59-60.

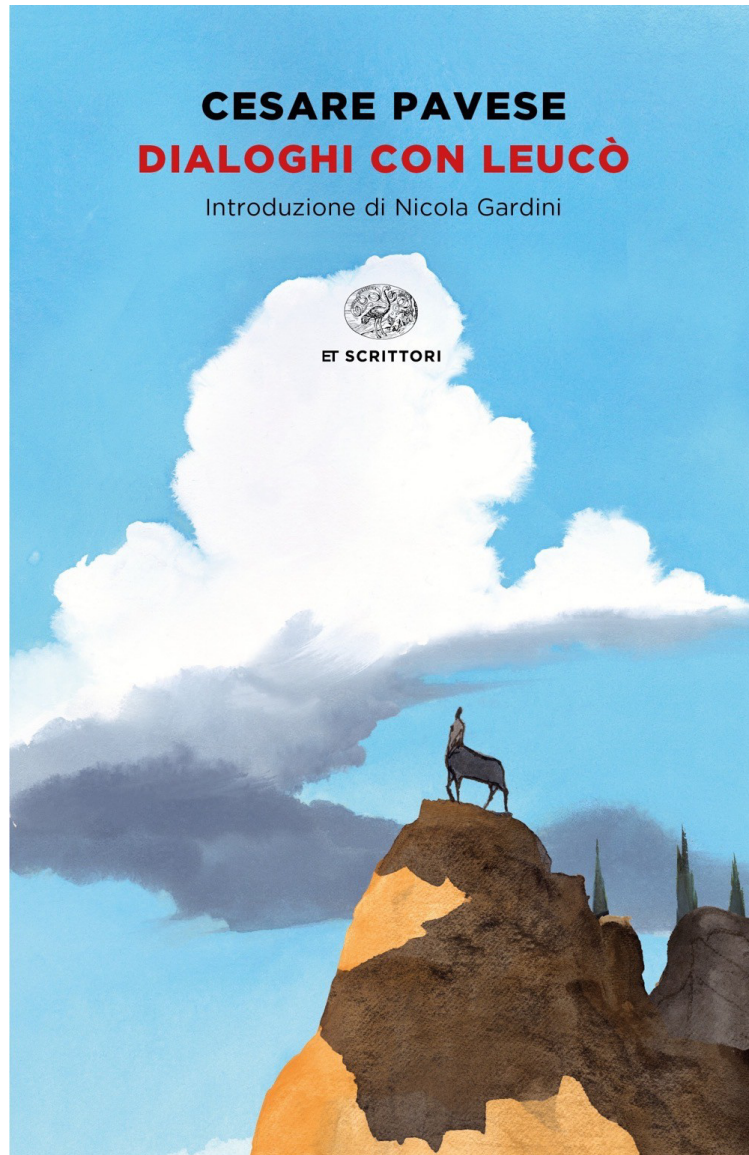
II

I DIALOGHI CON LEUCÒ (1941-1947)

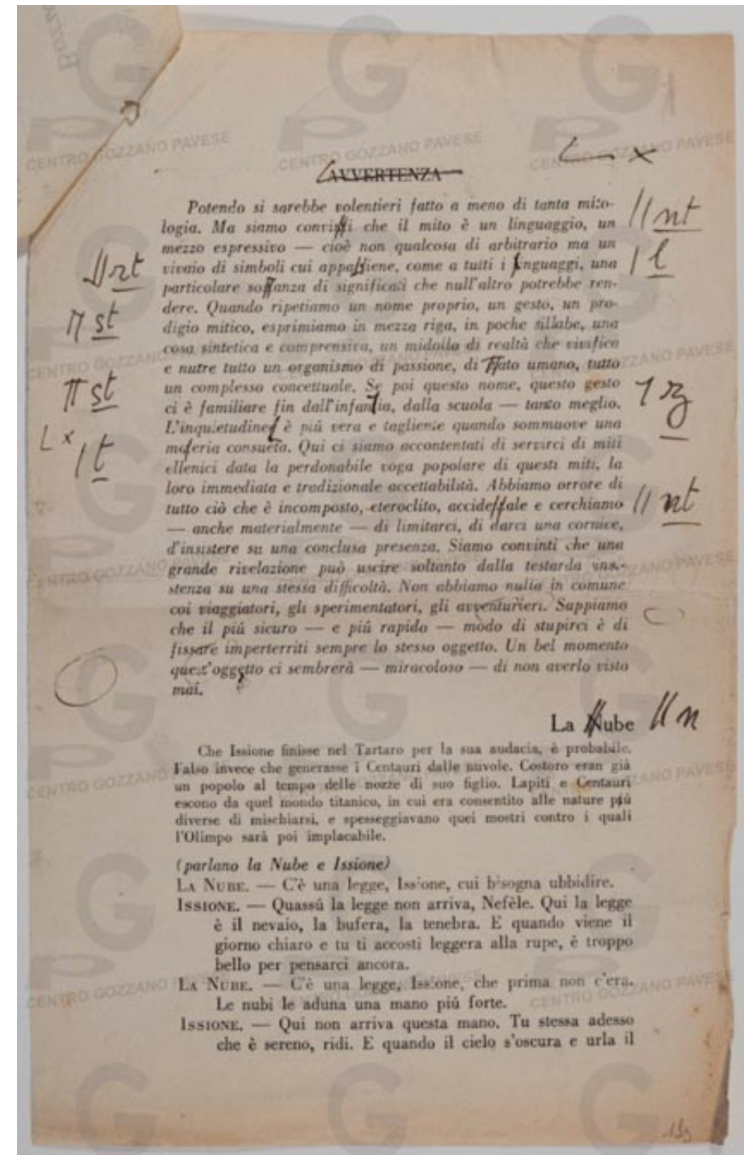


*Torino, Einaudi 1947 (Saggi 58), prima edizione,
sopracoperta di Franco Francese*

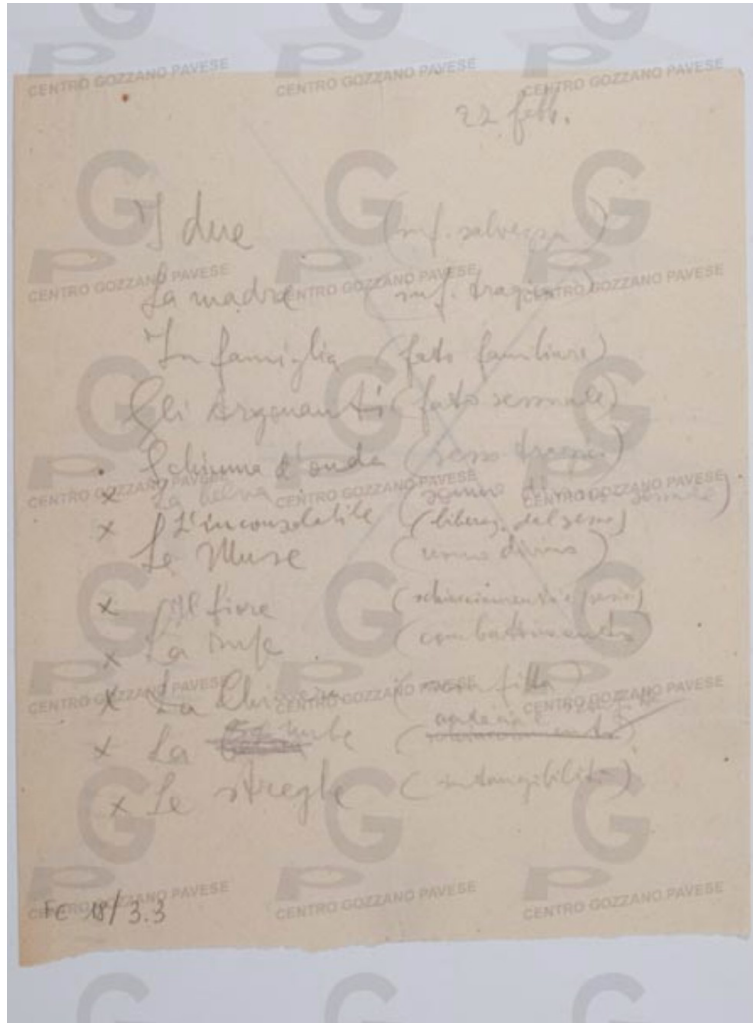
Il disegno di Franco Francese rappresenta un uomo e una donna intenti in un colloquio. I protagonisti, raffigurati con lineamenti deformati e linee espressioniste, mettono in evidenza la dimensione dialogica del titolo (l'uomo allunga la mano verso la donna quasi a rivelarle una verità nascosta).



Torino, Einaudi, 2020 (ET tascabili), nuova edizione in occasione della ricorrenza dei 70 anni dalla morte di Pavese



Autografo, 1945-12-01, Avvertenza, I dialoghi con Leucò, Archivio Centro studi Gozzano Pavese, AGP. FE. 28.1



Primo indice tematico dei Dialoghi, Archivio Centro studi Gozzano Pavese, AGP. FE. 18.3, c.3r

Il primo indice tematico, su un foglietto non datato, riporta in ordine i seguenti titoli: *I due*, *La madre*, *In famiglia*, *Gli Argonauti*, *Schiuma d'onda*, *Le Muse*, *La rupe*, *La Chimera*, *La belva*.

I DIALOGHI CON LEUCÒ: LA DEVOZIONE AL MITO E ALLA MORTE

Bacco: Non sai che farti della morte, Orfeo, e il tuo pensiero è solo morte. Ci fu un tempo che la festa ci rendeva immortali.

Orfeo: E voi godetela la festa. Tutto è lecito a chi non sa ancora. È necessario che ciascuno scenda una volta nel suo inferno. L'orgia del mio destino è finita nell'Ade, finita cantando secondo i miei modi la vita e la morte.⁹¹

I dialoghi con Leucò, composti tra il 1945 e il 1947, escono in quest'ultimo anno per la collana *Saggi* di Einaudi. L'opera risulta articolata in ventisette dialoghi, ciascuno preceduto da delle indicazioni didascaliche che offrono al lettore un accesso facilitato circa il contenuto classico, antropologico-etnologico e storico-religioso del testo. Gli interlocutori sono personaggi mitici tranne alcune eccezioni come Saffo o Esiodo, comunque esponenti della letteratura della Grecia antica. Il complesso processo di revisione cui sottopose il testo, testimoniato dai diversi indici tematici redatti, ci permette di confermare i nuclei fondativi dell'opera, grandi poli oppositivi che cercano di entrare in dialogo: razionale e irrazionale, umano e divino, ordine e caos. L'uscita dei Dialoghi nel panorama italiano neorealista, saturo di Realismo e Idealismo a cui solo pochi autori quali Landolfi sembravano sfuggire, discorda non poco rispetto alle tendenze dell'epoca. Pavese aveva infatti scoperto autori e discipline, quali l'etnologia e l'antropologia, ancora pressoché sconosciute nel nostro paese. Uno dei motivi del grande succes-

⁹¹ *L'inconsolabile*, in *I dialoghi con Leucò*, p. 79.

so riscosso dalla Collana viola, lavoro condotto con Ernesto de Martino, sta proprio nella proposta di testi nuovi. Dalla primavera del 1943, data del primo incontro tra i due, lavorano alla realizzazione di un catalogo che vedrà pubblicati, oltre allo stesso de Martino, Jung, Kerényi, Propp, Eliade, Pettazzoni. Una certa preoccupazione da parte della critica socialista per tale apertura all'irrazionale, al folclore e al primitivo è espressa tra gli altri da Fortini⁹³, a cui Pavese risponde così:

Vorremmo assicurare Fortini che il pericolo da lui prospettato non sussiste. [...] Ci sarà invece, se mai, da temere che del mito, della magia, della partecipazione mistica, lo studio scientifico dimentichi il carattere più importante, l'assoluto valore conoscitivo⁹⁴.

Tornando ai Dialoghi, essi rappresentano il culmine dell'itinerario intellettuale e culturale di Pavese, costruito su tre principali fonti: l'età classica, la filosofia di Vico e la letteratura moderna da Leopardi agli americani, tutto mediato dallo studio scientifico del mito di cui arriva a formulare una personale teoria.

La svolta definitiva degli anni Quaranta verso il mito ha il sapore però, prima ancora che di una maturità intellettuale, di una sconfitta inferta dalla vita e di un ripiegamento inevitabile il più lontano possibile dalla realtà quotidiana, quella che, come scrive la Ginzburg, per Pavese rimase «proibita e impenetrabile».⁹⁵ Una delle

⁹³ Per la ricostruzione del dibattito critico tra Pavese e Fortini si veda M. Palumbo, *Del mito, del simbolo e d'altro: Fortini, Pavese e il mestiere di scrivere*, in *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*.

⁹⁴ *Discussioni etnologiche*, in *La letteratura americana e altri saggi*.

⁹⁵ A questo proposito scrive Fernandez: *Mythe: ce mot, à partir de 1945, introduit une espérance de salut dans un monde qui a pris le visage de l'enfer. Pavese décide que la seule réalité qui soit importante pour l'esprit et compte dans la vie d'un homme, c'est une réalité qui précède la réalité.* (D. Fernandez, *La vie mitique*, in *L'échec de Pavese*).

principali motivazioni va sicuramente cercata nel difficile rapporto con le donne e, in particolare, nella fine della relazione con Tina Pizzardo, che durante il periodo in cui Pavese si trova al confino si sposa con un altro uomo. Il dolore per la "donna dalla voce roca" è solo l'ultima ferita di una vita che fin da subito si dimostra votata alla morte. Così anche la scelta del mito prende il senso in Pavese di una devozione alla morte, nel momento in cui si accorge che lo sforzo poetico di «ridurlo a chiarezza» significa già smettere di far vivere la realtà mitica, che risiede solo nell'attimo estatico.⁹⁶ Come scrive Jesi, «se il mito, a opera conclusa, non è più accessibile, sola accessibile resta la morte, unica depositaria dei miti»⁹⁷ là dove penetrare il mito, che «vive di fede», comporta inevitabilmente la sua distruzione. Il poeta però avrebbe il compito, a detta di Pavese, di rendere il mito accessibile al prossimo ed è quanto ha cercato di fare in tutta l'ultima produzione. Egli dovrebbe cioè, nel più completo isolamento dalla realtà e con il solo aiuto della cultura di letterato necessaria in questo processo, scavare nel groviglio della propria interiorità fino a risalire all'infanzia, là dove giacciono gli archetipi della mitologia personale di ciascuno. A questo punto compito del poeta non è solo contemplarli ma sacchegiarli per portare il mito nel mondo del logos, ossia nella parola che lo trasforma in immagine, figura fissa sulla carta.⁹⁸ A metà tra una razionalizzazione illuminista e un'intuizione aurorale, l'atto poetico comporta in ogni caso un inevitabile violenza nei confronti del mito:

⁹⁶ Un discorso simile è affrontato da Furio Jesi in *Pavese, il mito e la scienza del mito*, dove l'estasi del mito pavesiano viene comparata alla poetica dell'espressionismo tedesco, che vede nell'autodistruzione e dunque nella morte l'unica via d'accesso all'esperienza metafisica. Jesi considera poi la teoria pavesiana del mito fortemente influenzata dal pensiero nichilista tedesco, tesi che risulta un po' forzata.

⁹⁷ F. Jesi, *Il mito e la scienza del mito*, in Pavese, *Letteratura e mito*.

⁹⁸ Il processo è spiegato da Pavese in *Poesia e libertà*, in *La letteratura americana e altri saggi*.

Il poeta che altro fa se non travagliarsi intorno a questi suoi miti per risolverli in chiara immagine e discorso accessibile al prossimo? Giacché la loro natura denuncia che questi miti, che vogliono essere creduti, inquietano la coscienza come un'importante parola ricordata solo a metà, e impegnano tutte le energie dello spirito per rischiararli, definirli, possederli fino in fondo. Ma possedere vuol dire distruggere, si sa. [...] Il mito che si fa poesia perde il suo alone religioso. Quando si faccia anche conoscenza teorica il processo è finito.⁹⁹

Da quanto si legge in questa riflessione del 1950 Pavese sembra ormai rassegnato all'idea che l'invenzione poetica non possa rappresentare l'intensità del mito, il suo momento religioso. Anche la letteratura cui si era sempre appellato come «difesa contro le offese della vita» non può più supportarlo fino in fondo e sta qui, forse, uno dei motivi principali per i quali, nello stesso anno, deciderà di togliersi la vita. Allo stesso modo Saffo, nel dialogo con Britomarti in *Schiuma d'onda*, esprimerà il senso di impossibilità di fare chiarezza con il canto poetico e pronuncerà la propria devozione alla morte con il suicidio.¹⁰⁰ L'enorme compito che si era attribuito in quanto poeta, quello di riportare il mito alla sua condizione verginale in poesia, ha affondato ancora più l'uomo Pavese in quel pantano dell'anima da cui non poteva più liberarsi. In realtà non si è accorto fino in fondo di quanto sia assurdo a un compito poetico di massimo valore etico nei *Dialoghi con Leucò*, quello di utilizzare il mito come veicolo dell'universale per parlare dell'uomo tout court e di tentare di conferire una struttura discorsiva a qualcosa che non è mai veramente accaduta o, meglio, che proprio nel suo accadere sfugge via.¹⁰¹ Dico non fino in fondo

⁹⁹ *Il mito*, in *La letteratura americana e altri saggi*.

¹⁰⁰ In *Schiuma d'onda* Saffo rivolge queste parole a Britomarti: *la mia fuga era guardare nelle cose e nel tumulto e farne un canto, una parola. Ma il destino è ben altro*.

perché, come dimostra lo scritto di presentazione ai *Dialoghi* del 20 febbraio 1946¹⁰², Pavese sa che il mito è anche un linguaggio espressivo portatore di significati universali. Nei *Dialoghi con Leucò* la devozione al mito¹⁰³ si manifesta nel modo più esplicito possibile, ossia prendendo un corpus di racconti mitologici e asservendoli al proprio discorso narrativo. Prima di entrare dentro il concetto di mito in Pavese e attraversare questo terzo passaggio consequenziale dopo immagine e simbolo, si dovrà allora considerare la funzione mitopoietica che agisce nei *Dialoghi*, grazie alla quale mito e letteratura vengono a trovarsi in rapporto intertestuale. La scelta del mito classico, il più conosciuto e familiare, risulta innanzi tutto coerente con la finalità portatrice di un messaggio universale di una linea mitopoietica che da Leopardi a Pascoli arriva fin qui. Bisognerà d'altra parte collocare la ripresa del mito classico nel contesto culturale novecentesco per vedere come la mitopoiesi pavesiana stia a metà tra tradizione e modernismo.

¹⁰¹ È quanto spiega in *La vigna: Forse quest'attimo era fatto di nulla, ma stava proprio in questo il suo avvenire. Un semplice e profondo nulla, non ricordato perché non ne valeva la pena, disteso nei giorni e poi perduto, riaffiora davanti al sentiero, alla vigna, e si scopre infantile, di là dalle cose e dal tempo, com'era allora che il tempo per il ragazzo non esisteva. E allora qualcosa è davvero accaduta. È accaduto un istante fa, è l'istante stesso: l'uomo e il ragazzo s'incontrano e stanno e si dicono che il tempo è sfumato*.

¹⁰² Nel Diario è riportata uno scritto di presentazione alla prima edizione de *I dialoghi con Leucò*: *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. (Il mestiere di vivere, 20 febbraio 1946, p. 308)*.

¹⁰³ La centralità del mito nell'opera di Pavese, non solo nei *Dialoghi* dove si fa più esplicita, è testimoniata anche dalla forte attenzione che la ricezione critica ha dedicato a questo tema. La poetica del mito viene generalmente considerata il fulcro del pensiero pavesiano. Il mito viene poi utilizzato come chiave di lettura per singole opere (De Matteis 1975, Guglielmi 1965) o per spiegare le evoluzioni della lingua e dello stile (Guidotti 1981, Mutterle 1973).

Alla base di questa linea mitopoietica otto-novecentesca vi è la ripresa dell'intuizione vichiana dell'infanzia come fanciullezza del genere umano (nella *Scienza nova* la storia del genere umano procede con l'identificazione tra filogenesi e ortogenesi), modello sia per le *Operette morali* di Leopardi¹⁰⁴ che per *I dialoghi con Leucò* di Pavese e, se pur in modo meno diretto, anche per il discorso di Pascoli sul classico e sul fanciullino. Nel *Mestiere di vivere*, al 15 giugno 1943, troviamo l'esatta significazione che Pavese dà all'infanzia nella sua poetica:

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 poetare.¹⁰⁵

L'ingenuità e la spontaneità dell'infanzia – così nel fanciullino di Pascoli e in Leopardi – diviene un modo di vedere le cose “maravigliosamente”, di battezzarle e cioè di vederle come fosse la prima volta. In tal senso si nota ancora l'influenza di Vico, secondo cui la prima fase dell'uomo coincide con quella della creazione dei miti, universo attraverso il quale l'essere umano, incapace ancora del raziocinio, poté dare una spiegazione alla realtà. L'infanzia è infatti per Pavese il momento privile-

¹⁰⁴ In particolare per l'accostamento tra le *Operette morali* e *I dialoghi con Leucò* si veda A. Andreoli, *Il mestiere della letteratura*; M. Rusi, *Dialogo e ritmo: il modello leopardiano nei Dialoghi con Leucò*. Si ricorda inoltre che Contini in *Letteratura dell'Italia Unita* definisce *I dialoghi con Leucò* “le *Operette morali* del Neorealismo”.

¹⁰⁵ *Il mestiere di vivere*, 15 giugno 1942, p. 255.

giato per vivere il mito come “conoscenza oggettiva”, senza cioè che si abbia la consapevolezza di starlo vivendo (qualora se ne abbia la consapevolezza l'infanzia e il mito sono perduti).

D'altra parte, quel “battezzare le cose”, oltre a significare il vederle per la prima volta, assume il senso di dare un nome alle cose, e dunque fondare una realtà mitica. Così anche il fanciullino di Pascoli nomina con estrema precisione tutto ciò che vede, non naturalisticamente, ma per rivelare una realtà nascosta (si pensi al dizionario botanico che si ricava da *Myrica*, dove la natura, nominata con estrema precisione, viene colta simbolicamente dal fanciullino come portatrice di verità universali). L'associazione tra infanzia e classicità adottata dai tre, quella che trova nel mito classico il terreno ontologico del fanciullo e della condizione di ingenuità, risponde alla consapevolezza di voler portare con l'arte un messaggio universale. Di qui il primo elemento caratterizzante della linea mitopoietica presa in questione. Se però nelle *Operette morali* prevale il recupero mitopoietico del mito classico con la finalità moralistica di un confronto e una condanna al moderno, e se con i *Poemi conviviali* Pascoli si serve esplicitamente dei racconti mitici per ricongiungersi alla poesia rapsodica e fare una poesia del passato che sia nuova e antica nello stesso tempo come la voce del fanciullino, in Pavese il mito classico prende ancora un altro valore.

Per Pavese il *mythos* è sempre recupero del mito personale, un percorso se vogliamo psicanalitico (influenzato dalla psicoanalisi junghiana) che prevede il ritorno alle origini, là dove risiedono le immagini archetipiche. E conseguentemente manca il recupero nostalgico di una dimensione perduta (come in Leopardi e Pascoli) perché, ancora in chiave psicanalitica, l'infanzia non è un tempo passato ma un tempo fuori dal tempo che continua ad agire sul presente.¹⁰⁶ Dunque l'infanzia è l'immersione

¹⁰⁶ In *L'adolescenza* si legge a tal proposito: *la nostra fanciullezza è non ciò che fummo ma ciò che siamo da tempo*.

nelle origini e viene a identificarsi con il mito, non con la poesia. L'immagine del fanciullino di Pascoli che conduce per mano Omero, vecchio e cieco, dichiarava invece l'identificazione dell'infanzia con la poesia (il fanciullino è esso stesso il sentimento poetico). In Pavese la poesia è finzione che deve cercare di portare a chiarezza con la parola la sacralità del mito che vive nell'infanzia (operazione che come abbiamo detto risulta impossibile). Da questo differente valore attribuito alla poesia ne scaturisce anche una diversa funzione mitopoietica per cui, certamente l'operazione artistica svolge un compito conoscitivo sul presente grazie all'antico, ma l'uso del mito classico risulta espressione di quello individuale.

Come scrive Annalisa Saccà «i miti greci non sono che una griglia lessematica fondante su cui Pavese stende la propria mitologia, quella dei ricordi e degli incontri»¹⁰⁷, e lo stesso Pavese d'altronde parlava nella prefazione ai *Dialoghi di mito* come linguaggio. Il recupero delle favole greche cioè non è un'operazione puramente classicista ma uno strumento espressivo per parlare del proprio mito. Non per niente si parla di "classicismo rustico"¹⁰⁸ per Pavese, là dove le geografie campagnole dell'infanzia individuale e la tradizione classica si mescolano perfettamente per rievocare il mito nella letteratura.¹⁰⁹ Un'esemplificazione concreta del mito classico asservito al mito individuale viene dagli alter ego di Pavese nei *Dialoghi con Leucò*, facilmente individuabili dietro alcune figure del mito. In *Schiuma d'onda* Pavese si cela dietro a Saffo, poetessa che incarna la devozione alla morte e l'impossibilità di eludere il destino con il proprio canto. Qui si

¹⁰⁷ A. Saccà, *Senza il velo di Leucotea: discorso su Pavese classico*, in *Cesare Pavese: il mito, la donna e le due Americhe*, in *I quaderni del CE.P.A.M.*

¹⁰⁸ Si veda A.M. Mutterle, *Preliminari al classicismo rustico*, in *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*.

¹⁰⁹ A tal proposito in *L'adolescenza* si legge: *l'infanzia di Zacinto s'illumina di cultura greca che s'è arricchita e rinsanguata a quegli incontri infantili*.

ritrova la scelta del suicidio di Pavese, così come l'incapacità di accettare il quotidiano. Inoltre, la poesia di Saffo, come per Pavese a partire dagli anni Quaranta, non è concepita come rifugio ma come uno strumento che penetra le profondità della realtà – l'amore, il destino, la morte – fino a spiegarla.

In *L'inconsolabile* Pavese riporta una variante meno nota del mito di Orfeo secondo cui egli si sarebbe voltato consapevolmente, scegliendo di perdere Euridice. In risposta a Kerényi, che in *Gli dei e gli eroi della Grecia* si chiede perché Orfeo si sia voltato, Pavese suggerisce che la sua discesa nell'Ade non fu per riprendere Euridice ma per cercare se stesso. In tal senso Orfeo rappresenta la poesia, mentre Euridice il mito. Come suggerisce giustamente Patrizia D'Arrigo¹¹⁰, «Orfeo è la poesia che cerca di razionalizzare il mito» e in questo si trova l'alter ego di Pavese.

Dunque la mitopoiesi in Pavese si lega a una tradizione ottocentesca (Leopardi e Pascoli) nelle comuni radici vichiane e nella rilettura e ripresa del patrimonio mitico classico come sinonimo di universale, ma si serve della poesia non come rifugio, bensì come strumento di penetrazione del mito. Il primo elemento novecentesco della mitopoiesi di Pavese è proprio questo farsi esegeta del mito attraverso un'ermeneutica che sovrappone il recupero del racconto classico al recupero del proprio *mythos* individuale. Abbiamo già visto come la trattazione della materia classica non segua infatti un approccio da classicista nel senso tradizionale del termine. Accanto a ciò emerge nei *Dialoghi con Leucò* una lettura del mito che non attinge solo a fonti classiche quali Esiodo o Omero, ma che è fortemente filtrata dalla scoperta delle nuove scienze sociali, l'etnologia e l'antropologia su tutte. Questo ha permesso di leggere giustamente da parte della critica una riscrittura modernista e attualizzante del mito nei *Dialoghi con Leucò*, che riguarda anche la funzio-

¹¹⁰ P. D'Arrigo, *Mito e modernità nei Dialoghi con Leucò*.

ne mitopoietica. Seguendo il discorso di Van den Bossche, principale esponente della teoria del classicismo modernista in Pavese, si legge:

Pavese puntualizza in più di un'occasione l'attualità del mito classico e di quello primitivo. L'attualità del mito non si situerebbe tanto a livello dei contenuti, bensì nel fatto che i miti veicolano un modo peculiare di capire, una matrice interpretativa del mondo ravvisabile anche – ad onta del predominio della ragione – nell'esperienza contemporanea. Pavese riscontra tale approccio attualizzante del mito ad esempio in *Töchter der Sonne* di Károly Kerényi: un libro che presenta la mentalità mitica non come conoscenza del passato, come cronaca, ma come facoltà creatrice che è anche nostra, presente, storia.¹¹¹

Con *I dialoghi con Leucò* Pavese riesce a trattare i grandi temi dell'uomo contemporaneo – tratto tipico dello scrittore modernista – cogliendo analogie tra presente e passato e interrogando il mito come un linguaggio transtorico che si può adattare a qualsiasi epoca.¹¹² D'altra parte, tale rilettura del mito non sarebbe stata possibile senza la mediazione delle categorie sul mito introdotte da studi antropologici e etnologici come quelli di Kerényi. La possibilità di una rielaborazione artistica del mito per parlare dell'uomo contemporaneo diviene allora un tratto essenziale della mitopoiesi dei *Dialoghi con Leucò* e una precisa indicazione di come si dovranno leggere i rapporti che Pavese mette in scena tra umani e divinità. Nei miti di Pavese si dovrà leggere un linguaggio primordiale e universale di storie conosciute atte a spiegare l'uomo tout court.

¹¹¹ B. Van den Bossche, *Nulla è veramente accaduto. Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*.

¹¹² Non diversamente fa Joyce nell'*Ulisse* che, da scrittore modernista, utilizza il mito per creare continui parallelismi tra contemporaneità e antichità.

1.

UOMINI E DEI. IL DIALOGISMO POLIFONICO NEI *DIALOGHI CON LEUCÒ*

Nei dialoghetti gli uomini vorrebbero le qualità divine; gli dei le umane. Non conta la molteplicità degli dei – è un colloquio tra il divino e l'umano.¹¹³

Come sappiamo il titolo originario era *Uomini e dei*, poi modificato in *I dialoghi con Leucò*. Quest'ultimo rende sicuramente meglio l'idea di un testo complesso, che rimanda a una tradizione – l'uso del dialogo per la trattatistica da Luciano a Leopardi – e che si infittisce di un tessuto simbolico dove la figura di Leucò assume molteplici significati. Tuttavia non cambia la struttura binaria in cui uomini e dei si confrontano, scontrano, ma soprattutto si intersecano. Ritroviamo cioè lo stesso meccanismo di compresenza degli opposti che abbiamo visto nella produzione precedente e che è resa possibile dalla tecnica del dialogo (cfr. cap. I.1). Vedremo però come qui si tratta di una tipologia diversa di dialogo, non più quello monologico dell'Io scisso dell'autore ma quello polifonico. Già nel *Mestiere di vivere*, a partire dal 1946, si registrano varie riflessioni sui comportamenti di uomini e dei, insistendo sulla loro opposta natura.¹¹⁴ Sempre nel diario e nelle lettere Pavese è solito attribuire nomi o aggettivi del

¹¹³ *Il mestiere di vivere*, 31 ottobre 1946, p. 322.

¹¹⁴ *Gli dei non hanno sentimenti. Sanno quello che deve succedere e come deve: lo fanno – sono utilitari (Il mestiere di vivere, 9 marzo 1946, p. 311). Gli uomini non si lagnano del soffrire, ma dell'autorità che li supera e tiene e fa soffrire (14 marzo 1946, p. 312).*

mondo mitico a persone o situazioni reali.¹¹⁵ Ciò è indice di un processo di sperimentazione che confluisce poi nei Dialoghi e che mira a un'intersezione in primo luogo linguistica delle due dimensioni umana e divina.

Innanzitutto, per entrare nei *Dialoghi* è importante definire l'universo mitico cui Pavese fa riferimento e quali le fonti da cui riprende i racconti.

L'età titanica (mostruosa e aurea) è quella di uomini-mostri-dèi indifferenziati. Tu consideri la realtà come sempre titanica, cioè come un caos umano-divino (= mostruoso), ch'è la forma perenne della vita. Presenti gli dei olimpici, superiori, felici, staccati, come i guastafeste di questa umanità, cui pure gli olimpici usano favori nati da nostalgia titanica, da capriccio, da pietà radicata in quel tempo. (Per i Dialoghi).¹¹⁶

La realtà cui si fa riferimento in queste righe è quella del "caos umano-divino", ossia la fase ancestrale del mito, preolimpica, dove dominano la natura e il caos. Ciò implica inevitabilmente che non possa essere Omero la fonte principale dei Dialoghi, in quanto Iliade e Odissea rappresentano una fase più tarda dove gli dei sono antropomorfizzati e vivono all'interno di un ordine ben gerarchizzato con a capo Zeus. Come ha intuito Eleonora Cavallini in un interessante studio¹¹⁷ in cui si occupa dei rapporti tra *Dialoghi con Leucò* e i poemi omerici, risiede qui il vero motivo per cui Omero, se pur molto amato da Pavese, ricorre pochissime volte nei Dialoghi. La *Teogonia* esiodea, tra la mitografia classica, sembra invece rispon-

¹¹⁵ Si vedano come esempi da *Il mestiere di vivere* "Dorme Astarte-Afrodite-Melita" e "Afrodite è venuta dal mare" per indicare una donna, probabilmente Bianca Garufi (17 novembre 1945, p. 303). Nelle *Lettere* si definisce "solo come Bellerofonte nel campo Aleio" (22 agosto 1948, p. 608).

¹¹⁶ *Il mestiere di vivere*, 24 febbraio 1947, p. 326.

¹¹⁷ E Cavallini, *Cesare Pavese e la ricerca di Omero perduto. (Dai Dialoghi con Leucò alla traduzione dell'Iliade)*.

dere meglio al mondo dei Dialoghi proprio perché, partendo dal Caos, segue la progressiva nascita della Terra fino all'ordine di Zeus. Di fatti, Esiodo è protagonista del dialogo *Le Muse*, dove in quanto poeta ha il compito di provare a dare un nome alle cose, cioè di rivelare il mito con la parola. Neppure il mondo dei Dialoghi si ferma al Caos ma, come ha notato per primo Mario Untersteiner nella sua recensione¹¹⁸, descrive una parabola diacronica di sviluppo del mito che passa dalla fase ancestrale allo stadio olimpico. Nella prima fase troviamo infatti entità mostruose dominate dal selvaggio e gli dei sono violenti, pronti a sacrifici umani per capriccio. Ne è un esempio il dialogo *La nube*, dove La nube spiega a Issione la cattività degli dei: «E se tu li disgusti – se per errore li disturbi nel loro Olimpo – ti piombano addosso, e ti danno la morte»¹¹⁹. Con la seconda fase subentrano la ragione e l'ordine, lo scontro tra dei e titani, i ribellati a Zeus, e contemporaneamente la vita per gli immortali diventa noiosa e prevedibile. Ecco perché gli dei iniziano a interessarsi agli uomini e a entrare in contatto con loro, ecco perché cominciano a sentire il bisogno di guardare indietro a quella dimensione selvaggia e caotica. Ora, se nei *Dialoghi con Leucò* gli immortali possono sembrare i protagonisti, in realtà questi sono usati da Pavese come una proiezione degli uomini, delle loro paure, dei loro sentimenti. Si legge nella recensione di Untersteiner:

Ma chi sono questi dei, della ragione, che hanno organizzato il mondo? Sono creazione degli uomini: la loro esistenza è legata al perdurare della paura verso di essi negli uomini: sono creazione delle cose nella loro perenne contingenza: gli dei sono il luogo, sono la solitudine, sono il tempo che passa... Gli dei durano finché durano le cose che li fanno.¹²⁰

¹¹⁸ M. Untersteiner, *I dialoghi con Leucò*, in «L'educazione politica».

¹¹⁹ *La nube*, p. 10.

¹²⁰ M. Untersteiner, *I dialoghi con Leucò*.

Come sappiamo, la struttura binaria dei Dialoghi esiste proprio nel continuo rapportarsi tra uomini e dei e nello scontro tra il mondo della vita finita degli uni e quello dell'immortalità degli altri. Ma qui entra la morale di Pavese, che alla staticità dell'esistenza divina fa preferire la sofferenza vitale umana: ne è un esempio Odisseo che rifiuterà nel dialogo *L'isola* l'immortalità offertagli da Calipso. L'uomo dei Dialoghi si ribella al destino – in questo sembra avvicinarsi alla dimensione umana dei tragici – pur sapendo che esso sta sopra tutte le cose (si veda il caso di Orfeo in *L'immortale* o di Edipo in *La strada*). Alla *ubris*¹²¹ umana non sempre Pavese fa seguire la *némesis*, ossia la vendetta divina, come la legge olimpica prevedrebbe, a dimostrazione che la teogonia e la teologia espresse dai Dialoghi sono il risultato di molteplici contaminazioni culturali e di una personale interpretazione del divino. Come abbiamo già detto non si tratta infatti di una semplice riscrittura del mito classico, ma di una rielaborazione in chiave attualizzante. Nell'ultimo dialogo, *Gli dei*, unico scritto in corsivo e dove a dialogare sono due uomini, Pavese sembra voler dare il senso della continua ricerca del divino da parte dell'uomo e quindi dei dialoghi stessi, che hanno messo in relazione due mondi lontani e portato il mito nel logos. «Che altro potevano cercarci quella gente se non l'incontro con gli dei?», domanda uno dei due interlocutori all'altro riferendosi al monte incolto dove un tempo il mito si rivelò. E ancora si chiede scettico: «Mi domando se è vero che li hanno veduti». Il dialogo procede in modo dialettico tra due posizioni opposte, quella che crede che un tempo lì accadde il mito e quella che pensa sia solo finzione degli uomini, senza che Pavese possa sciogliere il dubbio alla fine. Ciò che resta però è che gli uomini sempre andarono sul monte incolto in cerca di qualcosa, «quei loro incontri» con il divino. Finita la stagione delle rivelazioni e della

¹²¹ Pavese definisce così la *ubris*: *L'ubris è conoscere un oracolo e non tenerne conto (Il mestiere di vivere, 18 ottobre 1942, p. 246).*

vicinanza tra uomini e dei, ora resta la parola che può richiamare in vita ciò che è stato, il solo patrimonio ancestrale e comunitario dell'uomo.

Tutto questo non sarebbe possibile senza la struttura dialogica che lega e tiene insieme tutti i racconti e che permette il contatto tra umano e divino, centro del mondo mitico dei Dialoghi. Ma soprattutto permette la trasposizione del mito in logos, dunque la struttura dialogica è il racconto stesso. Al 28 dicembre 1947 nel Diario troviamo riportate le seguenti parole:

Il mito greco ci insegna che si combatte sempre contro una parte di sé, quella che si è superata, Zeus contro Tifone, Apollo contro il Pitone. Inversamente, ciò contro cui si combatte è sempre una parte di sé, un antico se stesso. Si combatte soprattutto per non essere qualcosa, per liberarsi. Chi non ha grandi ripugnanze non combatte.¹²²

Abbiamo già visto come i racconti e le poesie del periodo antecedente agli anni Quaranta siano impregnati di forme di dialogismo monologico in cui a dialogare sono entità sdoppiate riconducibili all'Io dell'autore, in continua lotta tra loro. Pavese aveva infatti opposto il suo Io di campagna al suo Io di città, il suo Io desideroso di vita e di amore al suo Io devoto al suicidio, facendoli combattere come forze antitetiche ma appartenenti alla stessa entità. Quindi il dialogismo monologico serviva a esprimere la compresenza di forze opposte costitutive dell'uomo Pavese. Sarebbe riduttivo trasportare questo stesso procedimento nei *Dialoghi con Leucò* e ricondurre la sua prosa a puro lirismo autobiografico, come pure è stato fatto da parte della critica¹²³ che si è interrogata in merito.

¹²² *Il mestiere di vivere, 28 dicembre 1947, p. 341.*

¹²³ Ci si riferisce agli studi condotti da Alberto Bianchi e Filippo Secchieri. Bianchi scrive: *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 sor-*

Si ritiene invece più preciso notare uno sviluppo e un passaggio a una diversa forma di dialogo atta alle nuove esigenze universali, non più unicamente individuali, dei Dialoghi. Comparini ha giustamente sottolineato come «i protagonisti dei Dialoghi non siano banali figurazioni di Pavese, bensì entità universali dotati di una propria identità ontologico-testuale»¹²⁴, e questo è reso possibile dall'utilizzo del dialogo polifonico. Una posizione intermedia è invece assunta da Claudia Zavaglini¹²⁵, che riconosce nei Dialoghi la presenza sia del monologismo che del dialogo polifonico. Non si può dimenticare infatti la forte componente autobiografica che Pavese mette in tutta la sua opera, e così pure la presenza stessa di alter ego dell'autore e di grandi temi oppositivi che lo riguardano nei Dialoghi.

Secondo Bachtin¹²⁶ il romanzo polifonico si caratterizza per il fatto che ogni personaggio è dotato di una propria individualità, e dunque la sua voce esprime direttamente a livello linguistico una intenzionalità e un'autonomia. La polifonia si esprime proprio all'interno del processo dialogico, nell'interazione che permette di creare una rete di punti di vista di cui ciascun personaggio è responsabile

prendentemente simile, ancorché spesso mantenuto in forma narrativa monologante, a quello dei Dialoghi con Leucò (Il dialogo oscuro). Secchieri scrive: 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 (Il monologismo essenziale del dialogo letterario).

¹²⁴ A. Comparini, *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, p. 129.

¹²⁵ C. Zavaglini scrive: *L'intuizione del dialogo come "nuova forma che sintetizza molti filoni", consente a Pavese di riscrivere il mito fondandolo su brevi scene dialogiche, in cui i due interlocutori restano se stessi e insieme riflettono l'io scisso, i sé di chi scrive in dialogo costante (Forme del dialogo in Cesare Pavese, in «Romanica Olomucensia»).*

¹²⁶ Si fa qui riferimento a *Estetica e romanzo e Dostoevskij. Poetica e stilistica*.

per se stesso. Esattamente come teorizza Bachtin, nei *Dialoghi con Leucò* Pavese fa scontrare punti di vista opposti e li tiene insieme grazie all'espedito retorico del dialogo, facendosi sì che, ancora una volta, le categorie antitetiche siano parte di un unico sistema. Questa volta però gli opposti non vivono dentro il subconscio dell'autore, ma sono affidati a tanti personaggi autonomi conviventi dentro la struttura unitaria dialogica del testo. Alcuni di questi, evidentemente, vengono a coincidere con il punto di vista di Pavese, altri no. Eroi e dei dunque sono caratterizzati in modo tale da essere figure autonome dall'autore e per questo possono essere portatrici di un messaggio universale. Accanto a ciò Comparini sottolinea la dimensione tragica della vicenda umano-divina che, insieme al dialogo, contribuisce alla polifonia dei Dialoghi. Essa si realizza grazie al processo di teatralizzazione del dialogo che riprende le strutture della tragedia greca. Si legge:

Il corpo della tragedia sarebbe quindi costituito da due agonisti: da una parte c'è il coro, ricettore e giudice delle vicende teatrali; dall'altra, due attori, che agiscono dialetticamente sulla scena. Questo schema costituisce la base dialogica dei Dialoghi con Leucò, nei quali il lettore è il coro, mentre gli attori mantengono il proprio statuto testuale di personaggi.¹²⁷

La dimensione tragica della vicenda è data dall'ineluttabilità del destino umano, cui i personaggi tentano di ribellarsi e salvarsi proprio grazie e all'interno dell'agone dialogico.¹²⁸

¹²⁷ A. Comparini, *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, p. 137.

¹²⁸ A tal proposito scrive Mutterle: *Il libro del tragico è costituito dai Dialoghi con Leucò, documento della scoperta e della lotta-accettazione con il destino. [...] Tragico è per Pavese lo sforzo di comporre in sintesi i contrari, di organizzarli secondo uno schema coerente. (Il*

Riprendiamo ora uno dei principali nuclei oppositivi già presenti nelle opere precedenti, amore e morte, che prima Pavese faceva dialogare monologicamente come parti scisse di un unico soggetto, mentre ora assume le forme di due personaggi che esprimono un preciso punto di vista sulla vicenda di Apollo e Giacinto in *Il fiore*. Il mito, raccontato nelle *Metamorfosi* di Ovidio, vuole che Apollo, innamoratosi di un giovane ragazzo di nome Giacinto, abbia fatto di tutto per trattenerlo con sé finché un giorno, mentre giocavano insieme con il disco, egli finì per ucciderlo. Nel mito la morte di Giacinto fu una disgrazia non voluta da Apollo e la colpa viene attribuita a Eolo, che per gelosia fece soffiare il vento, responsabile del cambiamento della traiettoria del disco. La tradizione riporta inoltre del dolore e delle lacrime di Apollo per Giacinto. Addirittura, secondo Ovidio furono proprio le lacrime divine a colorare il fiore in cui il ragazzo venne trasformato. Mediante la creazione di personaggi autonomi e dialoganti Pavese può reinterpretare il mito aprendo a una prospettiva diversa. Eros e Tànatòs puntano il dito contro la cattiveria del dio, dubitando che sia stato un incidente. Lo si vede dalla scelta linguistica di alcune parole o espressioni, qui da me rese in corsivo, e dal tono velatamente ironico:

EROS: *Per fortuna*, i mortali la chiameranno una disgrazia.

TÀNATOS: Non è la prima e non sarà l'ultima volta.

EROS: E intanto Iacinto è morto. Le sorelle già lo piangono. *L'inutile* fiore spruzzato del suo sangue, costella ormai tutte le valli dell'Europa. È primavera, Tànatòs, e il ragazzo non la vedrà.

TÀNATOS: Dov'è passato un immortale sempre spuntano di questi fiori. *Ma le altre volte, almeno, c'era una fuga, un pretesto, un'offesa. Riluttavano*

tragico, in *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*).

al dio o commettevano empietà. [...] Iacinto invece non fu che un ragazzo.

EROS: *Già i mortali si dicono che fu una disgrazia.*

*Nessuno pensa che il Radioso non è uso fallire i suoi colpi.*¹²⁹

Inoltre, tipico della caratterizzazione degli dei nei Dialoghi, Apollo non sembra provare alcun dolore per la morte di Giacinto e Eros dirà: «Che cosa sia piangere il Radioso non sa». Si parla infatti di “capriccio” da parte di Apollo, parola ripetuta più volte durante il dialogo. Nella parte finale il pensiero dei due interlocutori si discosta; se Tànatòs sembra non giustificare il capriccio di Apollo, Eros insiste sul valore formativo e conoscitivo dell'esperienza di Giacinto vicino a un dio. L'opposizione mette in luce il carattere “dolce-atroce” del fatto, sottolineando ancora una volta l'impossibilità di distinguere veramente tra bene e male, di separare le forze opposte che abitano sia uomini che dei.

Come si è visto, il mondo mitico dei Dialoghi non risponde direttamente a nessuna tradizione ma è il frutto di una sapiente articolazione che Pavese costruisce al fine di comunicare un preciso messaggio universale. Così i personaggi vengono dotati di una loro autonomia e attraverso le loro vicende possono esprimere l'ineluttabilità del destino e la costante ricerca della dimensione ancestrale – il divino per gli uomini, il caos per gli dei. Il dialogo viene usato come struttura portante di un sistema estremamente complesso, dà forma alla materia narrativa in un preciso genere letterario e ne diviene il racconto stesso.

¹²⁹ *Il fiore*, p. 33.

LA COLLINA E IL MARE:
I LUOGHI UNICI DEL MITO

Sempre, ma più che mai questa volta, ritrovarmi davanti e in mezzo alle mie colline mi sommuove nel profondo. Deve pensare che immagini primordiali come a dire l'albero, la casa, la vite, il sentiero, la sera, il pane, la frutta ecc. mi si sono dischiuse in questi luoghi [...] e rivedere perciò questi alberi, viti, sentieri, ecc. mi dà un senso di straordinaria potenza fantastica, come se mi nascesse ora, dentro, l'immagine assoluta di queste cose, come se fossi un bambino, ma un bambino che porta, in questa sua scoperta, una ricchezza di echi, di stati, di parole, di ritorni, di fantasia insomma, che è davvero smisurata!¹³⁰

La collina e il mare, se pur in modo diverso, rappresentano in tutta la produzione antecedente a *Feria d'agosto* dei luoghi di confine con una dimensione altra di cui ancora non si conoscono bene le coordinate. Solo con i racconti di questa raccolta si capisce che quell'altrove è il mondo dell'infanzia. Il processo di rivelazione di "immagini primordiali" dietro al paesaggio dell'infanzia, spiegato nella lettera a Fernanda Pivano sopra riportata, avviene mediante una regressione e uno sforzo mnemonico che crea un'unità tra mito e infanzia. La memoria e il ricordo¹³¹ non sono infatti un procedimento storico o naturali-

¹³⁰ *Lettere*, a Fernanda Pivano, 27 giugno 1942, p. 425.

¹³¹ Per il ricordo si veda *Stato di grazia*, in *Feria d'agosto*.

stico di richiamo a un preciso tempo passato, ma, con le parole di Van den Bossche, «un'operazione di scavo e di messa a fuoco di un passato inconsapevole a partire da esperienze estatiche non di rado imprecise e elusive»¹³². Tale operazione mnemonica permette di strappare alla casualità un luogo o un oggetto e di investirlo di un valore assoluto e simbolico. L'unicità che accomuna sia il mito che l'infanzia viene colta grazie al paesaggio, l'elemento che tiene in sé queste due dimensioni aspatiali e atemporali. Il mare, la collina e tutti gli oggetti a essi collegati e affettivamente connotati permettono di attingere alla mitologia personale che ognuno possiede e quindi a quegli "stampi" archetipici che sono le "immagini assolute". Si viene dunque a creare uno stretto legame tra mito-infanzia e paesaggio, che da luogo liminare diviene ora "luogo unico". L'assolutizzare una vigna o un albero significa entrare nella dimensione dell'infanzia e dunque nel mito. Con i *Dialoghi con Leucò* questo mito-infanzia sarà poi vestito del mito classico.

Come scrive Gioanola il passaggio alla nuova stagione poetica, quella del mito, avviene quando la campagna assume un valore assoluto, ossia di luogo unico.

La nuova stagione poetica di Pavese nasce quando la campagna diventa un valore assoluto. Pur sempre presente nell'opera anteriore, soprattutto in *Lavorare stanca*, la campagna era stata solo un *démi-monde* [...] La poetica del mito attribuisce alla campagna il valore di essenza, individuandola come il luogo in cui sono nate e hanno preso forma le strutture costitutive della coscienza, come il vivaio immaginativo capace di simboleggiare la sostanza autentica della persona¹³³.

Feria d'agosto, divisa nelle sezioni *Il mare*, *La città e*

¹³² B. Van den Bossche, *Nulla è veramente accaduto*, p. 221.

¹³³ E. Gioanola, *La poetica dell'essere*, p. 240.

La vigna (metonimia per la campagna), utilizza questi paesaggi per inserire nella narrazione immagini che rimandano a un'atmosfera propiziatoria, liminare, archetipica. In particolare, *La vigna*, ossia la campagna, contiene i racconti-saggio in cui si dispiega la teoria del mito. Non a caso viene scelta questa e non le altre sezioni, perché è proprio la campagna a essere, su tutti, il paesaggio naturale dell'infanzia di Pavese. Il tema della campagna entra poi nei *Dialoghi con Leucò*, ora avvolta nel mito greco. Uno dei dialoghi prende proprio il nome di *La vigna*, dove Leucotea annuncia ad Ariadne, appena abbandonata da Teseo, l'arrivo di Dioniso che la prenderà con sé. È interessante seguire la descrizione paesaggistica in cui Leucotea immerge Dioniso e la sua manifestazione.

LEUCOTEA: Chi può dirlo. Tu sei mai stata in un vigneto in costa a un colle lungo il mare, nell'ora lenta che la terra dà il suo odore? Un odore rasposo e tenace, tra di fico e di pino?

Quando l'uva matura, e l'aria pesa di mosto? O hai mai guardato un melograno, frutto e fiore? Qui regna Dioniso, e nel fresco dell'edera, nei pineti e sulle aie.¹³⁴

E ancora il dialogo si chiude con l'immagine suggestiva delle vigne di notte sotto le stelle.

LEUCOTEA: Sulle vigne, di notte, ci sono anche le stelle. È un dio notturno che ti aspetta. Non temere.¹³⁵

Dioniso, dio della festa e dio potente che uccide ridendo, si manifesta in un contesto paesaggistico descritto da Pavese in modo eccezionalmente espressioni-

¹³⁴ *La vigna*, pp. 140-141.

¹³⁵ Ivi, p. 142.

stico. Anche qui si segue lo stesso procedimento per cui viene ripreso il mito greco (in questo caso la storia di Dioniso e Arianna) come tessuto narrativo di primo livello, cui si accede attraverso la descrizione suggestiva di un paesaggio-infanzia ora asservito all'universale. Quelle vigne infatti non sono più solo le vigne della campagna pavese, quella dei racconti, di dove è cresciuto, di dove ha scoperto il mondo, ma sono ora dei luoghi unici dove il mito si manifesta e li rende assoluti.

Nel dialogo *La belva* si ritrova la stessa descrizione espressionistica del paesaggio, ora volta a introdurre il tema del selvaggio. Qui viene riformulato il mito di Endimione, giovane visitato dalla Luna-Selene-Artemide nel sonno. Endimione racconta a uno straniero che la dea innominabile, la belva terribile, è venuta a trovarlo in forma di ragazza selvaggia, con occhi di fiera.

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 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?¹³⁶

Endimione descrive allo straniero l'apparizione della dea belva attraverso un paesaggio connotato con atmosfere paurose, selvatiche, metamorfiche. Il paesaggio risulta qui funzionare da epiteto per descrivere la malvagità degli dei, tema centrale nei *Dialoghi con Leucò*. Pavese riesce ad immergere totalmente la campagna nel mito, là

¹³⁶ *La belva*, p. 40.

dove prima veniva presentata come accesso ad un altrove. Questo perché le colline e le vigne sono precisamente – a differenza di ciò che vedremo per il mare – gli stampi infantili dove mito e infanzia confluiscono.

Infine, in *Gli dei*, la campagna viene esplicitamente connotata come il luogo dove il mito si manifesta, dove gli uomini hanno sempre cercato il divino. I due interlocutori si recano infatti sul monte incolto per ricercare quel contatto liminare con la natura.

– Il monte è incolto, amico. Sull'erba rossa dell'ultimo inverno ci son chiazze di neve. Sembra il mantello del centauro. Queste alture sono tutte così. Basta un nonnulla, e la campagna ritorna la stessa di quando queste cose accadevano.¹³⁷

Abbiamo già parlato del rapporto controverso tra Pavese e il mare (cfr. cap. I.2). Cresciuto tra le Langhe e la città di Torino, il mare non può certamente costituire come la campagna uno di quegli stampi infantili, per cui l'accesso al mito dovrà seguire un altro procedimento. Sappiamo che l'esperienza di confino a Brancaleone, un paese marittimo, segna il punto di svolta che gli permette di iniziare a vedere il mare non solo come elemento estraneo, ma anche simbolo di una classicità e di un infinito che saranno ripresi con la teoria del mito e poi nei *Dialoghi*. Una sezione di *Feria d'agosto* prende proprio il titolo *Il mare*, sebbene poi il paesaggio che caratterizza i racconti sia la campagna (a dimostrazione ancora una volta del rapporto conflittuale e antitetico). Interessa però notare che il mare compare sempre come un "altrove"; nei racconti infatti non è mai qui ma sempre là, qualcosa di soltanto immaginato. Il racconto *Il mare*, che chiude la sezione omonima e scritto nel 1942, presenta la ricostruzione di un episodio dell'infanzia dove il mare rappresenta il sogno di evasione e l'immaginazione del

¹³⁷ *Gli dei*, p. 169.

protagonista. Van den Bossche ha notato come il sogno del mare serve per dare al paesaggio una connotazione misteriosa.¹³⁸ Non a caso Pavese ha collocato il racconto in chiusura della raccolta proprio a indicare la progressiva evoluzione della sua scrittura e delle scoperte relative al mito. Con questo racconto infatti il mare si avvicina al mito, divenendo anch'esso un dispositivo paesaggistico che permette l'accesso a una dimensione altra. Se la campagna richiama direttamente al mito-infanzia e nei Dialoghi a un'ancestralità universale, il mare rappresenta quell'immaginazione necessaria per accedere alla via mitica.

Nei *Dialoghi con Leucò* anche il mare viene rivestito del mito classico ma non perde quell'ambigua connotazione che già si era riscontrata nella produzione precedente. In *Schiuma d'onda* si dice che il mare ha accolto amori e sventure di numerose donne del mito greco. Le stesse Saffo e Britomarti, protagoniste del dialogo, hanno un rapporto particolare con questo elemento, luogo di vita e di morte. Il mito di Britomarti racconta che questa, per sfuggire a Minosse che la stava inseguendo nei boschi, si gettò dall'alto nel mare e venne salvata cadendo nella rete di alcuni pescatori. Nel dialogo si legge:

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.¹³⁹

Il mare risulta qui il luogo della salvezza ma anche

¹³⁸ *Il sogno del mare al di là delle colline è un modo per ingigantire il paesaggio, disseminarlo di ammicchi misteriosi e esotici che evocano possibili scoperte e avventure* (B. Van den Bossche, *Nulla è veramente accaduto*, p. 267).

¹³⁹ *Schiuma d'onda*, p. 47.

che dà la morte, che toglie la vita ma che dà l'immortalità. «Tutto muore nel mare, e rivive» dice Britomarti. La stessa Saffo, secondo la tradizione riportata da Ovidio nelle *Eroidi* e qui ripresa da Pavese, scelse di togliersi la vita gettandosi nel mare. «Il mare inghiotte, il mare annienta, mi dicevo», così la poetessa di Lesbo che associa il mare direttamente alla morte. D'altronde Pavese, nella presentazione al dialogo, non manca di dare una propria spiegazione al perché di tutte queste donne del mito che trovarono la morte nel mare: «Viene da pensare che sia tutto intriso di sperma e di lacrime», scrive, attribuendogli una connotazione che rientra perfettamente nella propria ricerca sul mito, tra selvaggio, mistero e primitivo.

Il personaggio di Leucotea, la Leucò del titolo, è divenuta una divinità marina in seguito al suo suicidio in mare. Secondo la tradizione più comune, Ino, donna mortale, dopo una serie di crimini commessi contro i figli, si gettò in mare trasformandosi nella dea Leucotea. Secondo Diodoro Siculo invece, Alia si gettò nel mare divenendo Leucotea in seguito alla tracotanza e alle violenze commesse dai figli avuti con Poseidone. Nel dialogo *La vigna* si dice che un tempo si chiamava Ino e che viene dal mare, dunque sappiamo a quale tradizione fa riferimento Pavese. Nell'altro dialogo in cui compare Leucotea, *Le streghe*, Circe la chiama "Leucò" e "Leucotina" in quello che risulta essere un interagire confidenziale tra le due divinità.

In tutti i personaggi legati al mare Pavese esalta l'ambiguità insita in questo elemento che nel suo scorrere in eterno rappresenta la vita, ma che è anche luogo privilegiato dove tanti si diedero la morte.

Nel dialogo *L'isola* invece, Pavese riprende la concezione omerica del mare infecondo. Calipso vive su un'isola deserta in mezzo al mare; divina e immortale, la sua vita appare come un lungo sonno senza traccia alcuna di fertilità. Solo fermare Odisseo con sé potrebbe salvarla e ridestarla da questa condizione, ma l'eroe preferirà rimanere mortale e proseguire il suo viaggio di ritorno.

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?¹⁴⁰

Il mare è qui l'elemento che fisicamente circonda l'isola di Circe e che la culla nella sua infeconda immortalità. Il mare si fa dunque paesaggio che riflette e incarna la rappresentazione che Pavese traccia degli dei, rafforzando la condizione di tedio percepita da Calipso, così come da molti altri immortali protagonisti dei Dialoghi. Rispetto ai mortali invece, esso li inghiotte e accoglie la loro richiesta di morte, talvolta ridandogli la vita sotto forma di divinità.

Come si è visto, la collina e il mare, sempre presenti nella scrittura di Pavese se pur in modo diverso, ritornano nei *Dialoghi con Leucò* inseriti nel mito greco, ora elevati a luoghi unici grazie alla teoria del mito e dunque utilizzabili in senso universale.

¹⁴⁰ *L'isola*, pp. 101-102.

STRATEGIE DI RIELABORAZIONE DEL MATERIALE MITICO

Come dimostrano i molteplici indici tematici redatti da Pavese, il lavoro di organizzazione e disposizione dei dialoghi segue una precisa evoluzione tematica. In base a un indice dattiloscritto del 12 settembre 1946 si possono organizzare secondo i seguenti raggruppamenti: "Mondo titanico, x dei, nequizie divine" (primi sette dialoghi), "Tragedia di uomini schiacciati dal destino" (dall'ottavo al decimo), "Salvezze umane e dei in imbarazzo" (dall'undicesimo al ventitreesimo), "Dei buoni" (ultimi quattro), in un percorso che va dal caos agli dei attraverso le vicende del destino umano là dove "x" sta per versus. Eugenio Corsini¹⁴¹ suddivide i dialoghi in tre gruppi: un primo gruppo che tratta il mito della terra (fertilità, sacrifici umani, fuoco), un secondo che affronta il contrasto tra il caos e l'ordine, ossia il mondo olimpico, e un terzo che comprende tematiche esistenziali più vicine a Pavese, dunque più personali. Al di là delle schematizzazioni, mai del tutto efficaci, si nota un racconto che procede e si sviluppa nei dialoghi in modo consequenziale. Nei primi si parla del caos e della progressiva affermazione della legge divina (ad esempio il dialogo di apertura, *La nube*), poi si procede con la centralità del tragico destino dell'uomo e la crudeltà degli dei (*L'inconsolabile*, *La strada*).

Più avanti iniziano i tentativi di ribellione e emanci-

¹⁴¹ E. Corsini, *Orfeo senza Euridice: I dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*.

pazione dell'uomo, così come si avverte il sentimento di staticità infeconda in cui vivono gli immortali (*L'isola, Le streghe*). *Le Muse*, che vede l'apparizione di Esiodo, segna il passaggio dal mito alla poesia, che avrà il compito di fare chiarezza. Infine con *Gli dei*, ultimo dialogo, si fa un salto nella contemporaneità, dove gli umani non hanno più alcun rapporto con il mito e tornano in quei luoghi dove un tempo si era avvertito il divino. Questa è precisamente la storia che Pavese vuole raccontare nei Dialoghi, una storia esistenziale comune a tutti gli uomini. Un nucleo apparentemente semplice e di prima accessibilità è stato però inserito in una complessa struttura formata dal dialogo e dal mito, insieme a un'accurata scelta linguistica e stilistica. Ci siamo già occupati del dialogo; prendiamo ora in considerazione le strategie di rielaborazione della materia mitica, dentro e dietro cui si cela il messaggio della scrittura pavesiana. Precedenti strategie mitiche si sono già viste applicate quando ancora la teoria del mito non era stata teorizzata. Si trattava di dispositivi che creavano atmosfere mitiche e simboliche senza l'utilizzo concreto di episodi mitologici.

Ogni dialogo qui ha al centro un racconto del mito greco che risulta estremamente accessibile e di facile lettura perché la maggioranza dei personaggi sono parte del patrimonio culturale collettivo (Edipo, Odisseo, Orfeo, Circe). Quasi tutti conoscono la storia di Edipo e l'oracolo, la scena di Orfeo che va negli inferi a cercare Euridice o il nostos di Odisseo, e ciò è volutamente cercato da Pavese. In effetti, una prima lettura del testo potrebbe fermarsi qui, a un dialogo tra due personaggi su un episodio della mitologia. Proseguendo l'analisi si noterà innanzi tutto che i dialoghi presentano delle costanti. I personaggi interlocutori si trovano a parlare di un fatto (l'episodio mitico) in cui sono più o meno coinvolti ma niente accade nel momento del dialogo. Ne danno un'opinione, giudicano, prendono una posizione che risulta andare al di là del singolo fatto. In tal modo Pavese crea una distanza dal singolo episodio di cui si sta parlando, avvertendoci che l'utilizzo del mito greco si colloca su un

piano simbolico e metaforico. La distanza è accentuata da altre strategie che Pavese mette in atto; spesso gli interlocutori esordiscono con frasi come «Tutti sanno che»¹⁴², riferendo delle convinzioni generali quasi come non fossero personaggi del mito ma esegeti di quello stesso. Altre volte, nella presentazione al dialogo Pavese enuncia in modo esplicito le sue posizioni, quasi come fosse un interlocutore del dibattito.¹⁴³ Ciò vuol dire che chi parla – Pavese e gli interlocutori dei dialoghi – sta già compiendo una rielaborazione o un'interpretazione della storia mitica data.

La strategia che Pavese adotta è dunque quella di prendere il materiale mitico e utilizzarlo in senso metaforico. Vediamo attraverso quali sistemi riesce a compiere questo spostamento del mito su un piano metaforico. In alcuni dialoghi si focalizza l'attenzione su un preciso episodio, insistendo sul fatto e ripetendolo più volte quasi a farlo diventare un epiteto. In tal modo esso diventa lo spunto per una riflessione più ampia e generale. La vicenda letterale dunque permette ai personaggi di pronunciare delle sentenze che risultano valide non solo nel contesto in questione, ma in senso universale. Nel dialogo *Le streghe* si insiste sull'episodio specifico della trasformazione dei compagni di Odisseo in animali da parte di Circe all'interno della più generale storia dell'incontro tra la maga e l'eroe. Non se ne parla però come una magia di Circe, bensì ci si serve della trasformazione per dispiegare nel dialogo il tema del confronto tra la condizione umana, bestiale e divina.

LEUCOTEA: Perché allora non volle diventare un maiale?

¹⁴² Si veda ad esempio: *Tutti sanno che Edipo, vinta da sfinge e sposata Iocasta, scoperse chi era interrogando il pastore che l'aveva salvato sul Citerone (La strada); Tutti sanno della fuga di Zeus e dei suoi molti casi (Gli uomini)*.

¹⁴³ Si veda ad esempio: *Noi siamo convinti che gli amori di Artemide con Endimione non furono cosa carnale (La belva)*.

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.

[...]

CIRCE: Una volta credetti di avergli spiegato perché la bestia è più vicina a noialtri immortali che non l'uomo intelligente e coraggioso. La bestia che mangia, che monta, e non ha memoria.

[...]

LEUCOTEA: Nessun uomo capisce noialtre, e la bestia. Li ho veduti i tuoi uomini. Fatti lupi o maiali, ruggiscono ancora come uomini interi. È uno strazio. Nella loro intelligenza sono ben rozzi. Tu hai molto giocato con loro?¹⁴⁴

L'episodio mitico viene dunque usato metaforicamente per affrontare uno dei temi cari a Pavese, che fa preferire la condizione umana, per quanto esposta a sofferenze e all'ineluttabile destino, a quella degli immortali, qui paragonati alle bestie. Nel dialogo *La madre* il processo di astrazione dell'episodio mitico è compiuto direttamente da uno dei due interlocutori. Mentre Meleagro parla della propria condizione come un unicum, una sventura privata, Ermete gli ricorda che tutti gli uomini vivono quella stessa dinamica. La leggenda di Meleagro vuole che alla sua nascita, Atropo, una delle Moire, predisse alla madre Altea che il figlio sarebbe vissuto finché il tizzone acceso nel fuoco non si fosse consumato. Dunque Meleagro si lamenta che la sua vita sia legata alla volontà della madre, che avrebbe potuto spegnere il tizzone in qualunque momento. Ma Ermete eleva la sua condizione a quella dell'uomo tout court.

MELEAGRO: Ma io Meleagro fui soltanto cacciato-

¹⁴⁴ *Le streghe*, pp. 114-115.

re e figlio di cacciatori, non uscii mai dalle mie selve, vissi davanti a un focolare, e quando nacqui il mio destino era già chiuso nel tizzone che mia madre rubò. Non conobbi che qualche compagno, le belve, e mia madre.

ERMETE: Tu credi che l'uomo, qualunque uomo, abbia mai conosciuto altro?

[...]

ERMETE: Avevano tutti una madre, Meleagro. E fatiche da compiere. E una morte li attendeva per la passione di qualcuno. Nessuno fu signore di sé né conobbe mai altro.

[...]

ERMETE: Sempre la vostra vita è nel tizzone, e la madre vi ha strappati dal fuoco, e voi vivete mezzo riarsi. E la passione che vi finisce è ancora quella della madre. Che altro siete se non carne e sangue suoi?¹⁴⁵

Nel dialogo *La rupe*, la rupe è il simbolo del mito di Prometeo, ma diviene anche immagine metaforica per parlare, ancora una volta, di una condizione umana. Qui la strategia utilizzata non coinvolge un episodio ma un oggetto mitico, che viene investito di molteplici livelli di interpretazione. Eracle va sulla rupe dove Prometeo è stato confinato per liberarlo dalla sua sofferenza. In tutto il dialogo la parola "rupe", che ritorna insistentemente, viene utilizzata in senso metaforico e mai a indicare il luogo dove si trovano.

ERACLE: Non vuoi lasciare la tua rupe?

PROMETEO: Devo lasciarla, Eracle – ti dico che ti aspettavo. Ma, come a uomo, l'istante mi pesa. Tu sai che qui si soffre molto.

[...]

PROMETEO: Si soffre a tal punto che si vuole

¹⁴⁵ *La madre*, pp. 53-54.

morire. Un giorno anche tu saprai questo, e salirai sopra una rupe. Ma io, Eracle, morire non posso. Nemmeno tu, del resto, morirai.

[...]

ERACLE: Era un mondo di rupi.

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

[...]

PROMETEO: Certamente. Come un tempo io sapevo che il furto del fuoco sarebbe stato la mia rupe.¹⁴⁶

Espressioni come «tutti avete una rupe» o «il furto del fuoco sarebbe stato la mia rupe» chiariscono come la parola rupe stia a indicare la condizione di sofferenza dell'uomo. Tuttavia questa metafora non sarebbe stata possibile fuori dal mito, ossia se noi non associassimo la rupe alla sofferenza e alla punizione di Prometeo per aver rubato il fuoco. Ugualmente, in *La strada* la montagna di Edipo diviene un oggetto mitologico che metaforicamente interpreta l'infanzia a cui tutti, prima o poi, cercano di tornare. «Abbiamo tutti una montagna dell'infanzia. E per lontano che si vagabondi, ci si ritrova sul suo sentiero. Là fummo fatti quel che siamo», dice il mendicante a Edipo, ripetendo lo stesso schema di astrazione operato da uno dei due interlocutori e che trasla il discorso dal mito in questione al mito dell'uomo tout court.

Come abbiamo detto i dialoghi sono consequenziali e se ne può percepire l'evoluzione. Nei primi si assiste al passaggio tra il Caos e la fase olimpica, anche questo inserito nella cornice di alcuni racconti mitici. In *Le cavalle*, che infatti si colloca tra i primi dialoghi, Ermete e Chirone parlano della morte di Coròtide attribuendola alla necessità di non far prevalere il Caos. I due fanno più volte riferimento a un tempo precedente, quello bestiale,

¹⁴⁶ *La rupe*, pp. 71-73.

e al tempo presente, totalmente diverso; lo dimostrano espressioni come «È lontano quel tempo», «Altri tempi davvero», «A quel tempo», disseminate in tutto il dialogo.

CHIRONE: A quel tempo la bestia e il pantano eran terra d'incontro di uomini e dei. La montagna il cavallo la nube il torrente – tutto eravamo sotto il sole. Chi poteva morire a quel tempo? Che cos'era bestiale se la bestia era in noi come il dio?

ERMETE: [...] Non ti pare che il ondo sia meglio tenuto dai nuovi padroni?

[...]

ERMETE: Ora so perché è morta [...] Ma puoi dire che lei, Coròtide, abbia lasciato dietro a sé nel pantano la voglia bestiale, l'informe furore sanguigno che l'aveva generata?

CHIRONE: Certo che no. E con questo?

ERMETE: [...] Ogni volta che il caos trabocca alla luce, alla loro luce, devon trafiggere e distruggere e rifare. Per questo Coròtide è morta.¹⁴⁷

Coròtide è stata uccisa perché in lei traboccava ancora il bestiale, il Caos, e il nuovo ordine divino non avrebbe potuto permetterlo. Pindaro racconta della punizione di Coròtide, che non seppe resistere a Ischys nonostante portasse in grembo il seme di Apollo. Fu Artemide a uccidere Coròtide, mentre il figlio Asclepio fu salvato da Apollo dalla pancia della madre che stava bruciando. La bestialità sessuale di Coròtide che non sa resistere e tradisce il dio Apollo viene qui usata da Pavese per introdurre la legge divina, che non può più permettere il trionfo del Caos. D'altra parte Asclepio, affidato a Chirone, crescerà sotto la luce olimpica del padre Apollo.¹⁴⁸

Nella prefazione ai Dialoghi, riportata in *Il mestiere*

¹⁴⁷ *Le cavalle*, pp. 28-29.

¹⁴⁸ Nella presentazione a *Le cavalle* Pavese chiarisce qual è l'interesse del dialogo: *Ma che cosa significhi che il buon medico Asclepio esca da un mondo di divine metamorfosi bestiali, vale invece*

di vivere al 20 febbraio 1946, Pavese aveva già chiarito che per lui «il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo» e che se ne sarebbe servito come “vivaio di simboli” attraverso cui insistere sui medesimi temi. Fissare lo stesso oggetto fino a guardarlo come fosse la prima volta e stupirsi, era questo il processo immaginativo del mito. La popolarità e la familiarità del mito ellenico poi aiutano la leggibilità delle molteplici interpretazioni. Dunque Pavese utilizza il linguaggio mitico – nomi, episodi, oggetti – e il suo potenziale simbolico come dispositivo di oggettivizzazione delle esperienze narrate, e attraverso un processo metaforico fa sì che questo diventi espressione di contenuti universalmente validi.

Come ha riassunto Van den Bossche, che meglio di tutti ha studiato il dispositivo mitico nei *Dialoghi con Leucò*, questo costituisce un repertorio sconfinato di racconti mediante i quali i personaggi traggono spunti per corroborare le loro interpretazioni. L'uso metaforico del mito poi complica la solo apparente leggibilità dei dialoghi, che richiedono invece uno sforzo cognitivo importante da parte del lettore. I diversi piani di lettura dunque si confondono continuamente, rendendo pressoché impossibile un'allegoresi coerente del mito.

Mediante una simile rete intertestuale, il mito greco viene presentato come un tessuto pressoché sterminato di racconti, come un repertorio aggrovigliato di destini, che si ripetono, si richiamano o si scontrano. [...] In altre parole, le immagini metaforiche nei singoli dialoghi richiedono sempre un notevole lavoro cognitivo, sia da parte dei personaggi mitologici che da parte del lettore (il quale è quindi spesso interprete di secondo piano) e non presentano mai la trasparenza o la sistematicità caratteristiche di una vera e propria allegoresi del mito.¹⁴⁹

la pena di dirlo. Interessa cioè proprio il passaggio dal Caos alla fase olimpica.

¹⁴⁹ B. Van den Bossche, *Nulla è veramente accaduto*, p. 328.

LA RICERCA DELL'AUTONOMIA UMANA NEI *DIALOGHI CON LEUCÒ*

Certamente il senso di questo groviglio che sono anche per me i *Dialoghi* sta nella ricerca dell'autonomia umana.¹⁵⁰

In una lettera di risposta al prezioso commento di Mario Untersteiner sul libro appena uscito, Pavese parla così del senso definitivo dei *Dialoghi con Leucò*. Ci si deve dunque chiedere cosa intenda l'autore per “ricerca dell'autonomia umana”, espressione che racchiude anche il messaggio conclusivo del testo.

Come abbiamo detto, i *Dialoghi* mettono tutti gli interlocutori di fronte al destino e le loro stesse vicende sono rappresentate da Pavese sempre in prospettiva di questa ineluttabilità. Il rapporto degli umani di fronte al destino si caratterizza per due possibilità: il rifiuto e l'accettazione. Sappiamo invece che gli dei, in quanto immortali, non ne sono più soggetti. I personaggi dei dialoghi sono dunque sempre in relazione con un altro interlocutore e di fronte a questo tentano di definire i limiti dell'autonomia umana.

L'accettazione del destino può avvenire in diversi modi, come consapevolezza acquisita con la maturità (Achille in *I due*) o perché se ne è schiacciati (Meleagro in *La madre*). Diverso il caso di Odisseo, che sceglie consapevolmente il proprio destino perché esserne soggetto è

¹⁵⁰ *Lettere*, a M. Untersteiner, 12 gennaio 1948, p. 571.

condizione necessaria per definirsi uomo. Nel dialogo *I due* Achille rappresenta la consapevolezza di chi sa di sottostare a un destino inevitabile, mentre Patroclo, ancora ragazzo – addirittura viene definito “bambino” – sfida la sorte, ci gioca senza paura. Come gli ricorda Achille «non è buon guerriero chi non teme la morte». Il dialogo si colloca infatti temporalmente il giorno prima che Patroclo, sceso in campo con l’armatura dell’amico, venga ucciso da Ettore. Il figlio di Peleo lo aveva avvertito che non era ancora il momento di tornare a combattere e che avrebbero dovuto aspettare di vedere le navi in fiamme, ma il suo sprezzo della sorte – il suo andare contro il destino – gli si rivelerà fatale.

ACHILLE: Torneremo, sta’ certo. Un destino ti aspetta. Quando vedrai le navi in fiamme, sarà l’ora.

[...]

PATROCLO: Scendi in campo e la vedrai degna di te. Tanti nemici, tanti ceppi.

ACHILLE: Le navi non ardono ancora.

PATROCLO: Prenderò i tuoi schinieri e il tuo scudo. Sarai tu nel mio braccio. Nulla potrà sfiorarmi. Mi parrà di giocare.

ACHILLE: Solamente gli dei sanno il destino e vivono. Ma tu giochi al destino.¹⁵¹

Nel dialogo *La Madre* la figura del personaggio della madre rappresenta il destino che pesa su Meleagro e che lo priva di ogni forma di libertà. La sua vita è infatti legata a un tizzone che ella cavò dal fuoco al momento della sua nascita. Meleagro insiste sul fatto che sono esistiti uomini liberi dal destino ma Ermete, il suo interlocutore, gli ricorda che non è così.

MELEAGRO: Non so. Ma ho sentito parlare di

¹⁵¹ *I due*, pp. 60-62.

libere vite di là dai monti e dai fiumi, di traversate, di arcipelaghi, di incontri con mostri e con dei. Di uomini più forti anche di me, più giovani, segnati da strani destini.

[...]

MELEAGRO: Qualche altro ha avuto il mio destino, Ermete?

ERMETE: Tutti, Meleagro, tutti. Tutti attende una morte, per la passione di qualcuno. Nella carne e nel sangue di ognuno rugge la madre. Vero è che molti sono vili, più di te.

[...]

MELEAGRO: O Ermete. Tutto ciò è il mio destino. Ma son pure esistiti mortali che vissero a sazietà senza che nessuno avesse in pugno i loro giorni...

ERMETE: Tu ne conosci, Meleagro? Sarebbero dei.¹⁵²

Dalle parabole dei personaggi presi in questione si nota il continuo interrogarsi sulla possibilità della libertà dal destino e dalla morte, cui segue l’accettazione. Nel caso di *I due* Pavese lascia intendere che si è liberi dal destino da ragazzi, quando non si pensa alla morte perché non se ne ha coscienza, relegando ancora una volta all’infanzia l’unica forma di salvezza.

Altri personaggi invece scelgono di andare contro al destino più o meno consapevolmente. Paradigma di tale atteggiamento è Edipo, cui vengono dedicati due dialoghi. Edipo è l’eroe che agisce inconsapevolmente e che non sceglie volutamente di sfidare il destino, come nel caso di Patroclo. Il suo andargli contro è però anch’esso destino, come viene detto dal mendicante nel dialogo *La strada*.

EDIPO: Vorrei cadere anche più in basso, vorrei perdere tutto – è la sorte comune. Ma non essere Edipo, non essere l’uomo che senza saperlo doveva

¹⁵² *La Madre*, pp. 53-55.

regnare.

[...]

EDIPO: Non questo, ti dico. Mi duole di prima, di quando non ero ancora nulla e avrei potuto essere un uomo come gli altri. E invece no, c'era il destino. Dovevo andare e capitare proprio a Tebe. Dovevo uccidere quel vecchio. Generare quei figli. Val la pena di fare una cosa ch'era già come fatta quando ancora non c'eri?

MENDICANTE: Vale la pena, Edipo. A noi tocca e ci basta. Lascia il resto agli dei.

[...]

MENDICANTE: Sto per dire che anche il tuo destino di scampare al destino, è destino esso stesso.¹⁵³

Se tutto è destino, anche il suo andarci contro, allora la ricerca dell'autonomia umana non può consistere nell'inutile lotta contro un mostro invincibile, sembra voler dire Pavese. L'essere mortale, in quanto tale, è soggetto a questa forza da cui non può liberarsi ma, come insegna il personaggio di Odisseo, si può scegliere di essere uomini con tutto ciò che comporta. La raffigurazione prevalentemente negativa della vita degli dei che emerge dai Dialoghi, immobile e immutabile perché tutto conoscono, fa propendere proprio per la scelta della mortalità.

D'altra parte, Pavese sembra delegare una possibilità di autonomia umana a un altro elemento, il ricordo. Ulteriore tema centrale dei Dialoghi, esso costituisce, come abbiamo già visto, un meccanismo scatenante della poetica del mito-infanzia. Come dice Circe a Leucò in *Le streghe*, «L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo di immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia. Nomi e parole sono questo. Davanti al ricordo sorridono anche loro, rassegnati»¹⁵⁴. Una situazione simile si viene a creare nel dialogo *Il lago*, dove Diana strappa Ippolito

¹⁵³ *La strada*, pp. 65-67.

¹⁵⁴ *Le streghe*, pp. 116-117.

alla morte e lo adibisce al suo culto portandolo con sé in Italia e dandogli il nome di Virbio. L'immortalità concessagli non è per lui fonte di felicità, perché lo attanaglia il ricordo della sua vita precedente a cui inevitabilmente vorrebbe tornare. Sebbene Ippolito, a differenza di Odisseo, abbia accettato la proposta di Diana, alla fine dirà «chiedo di vivere, non di essere felice», scegliendo l'umanità. I ricordi infatti sono l'unica cosa mortale che gli è rimasta laggiù nel mondo della dea.

DIANA: Ippolito, nemmeno morendo voi mortali scordate la vita?

[...]

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?

[...]

DIANA: Tu sei felice, Ippolito. Se all'uomo è dato esser felice, tu lo sei.

IPPOLITO: 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? Oggi aggiunge qualcosa al suo ieri?¹⁵⁵

Ancora intorno a questo tema si svolge il dialogo tra Demetra e Dioniso in *Il mistero*. «Non sarebbero uomini se non fossero tristi. Tutta la loro ricchezza è la morte che li costringe a industriarsi, a ricordare e a prevedere» ribadisce Dioniso. Questo industriarsi e ricordare viene spiegato bene da Demetra, la quale comprende che si tratta di un'illusione fabulatoria ma salvifica per gli uomini perché così «tutto quello che toccano diventa tempo. Diventa azione. Attesa e speranza. Anche il loro

¹⁵⁵ *Il lago*, pp. 107-109.

morire è qualcosa». «Hanno un modo di nominare se stessi e le cose e noialtri che arricchisce la vita», risponde Dioniso. Il racconto che gli uomini fanno di ciò che li circonda – nominare le cose appunto – dà senso alla loro stessa vita. Più che l'accettazione consapevole del destino e più del ricordo, che non basterebbe se fosse solo memoria del passato, è il racconto la vera possibilità di ricerca dell'autonomia. E quest'ultimo non è che il mito, che può strappare tutto al tempo e dunque al destino, investendo la realtà di un significato unico e eterno.

DEMETRA: E le storie che fanno 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.

[...]

DEMETRA: Chi direbbe che nella loro miseria hanno tanta ricchezza? Per loro io sono un monte selvoso e feroce, sono nuvola e grotta, sono signora dei leoni, delle biade e dei tori, delle rocche murate, la culla e la tomba, la madre di Core. Tutto devo a loro.¹⁵⁶

Il racconto degli uomini vivifica perfino gli dei, che altrimenti sarebbero solo entità statiche, fuori dal tempo. Demetra propone allora di dare agli uomini un racconto, ossia un mito, che possa insegnare loro a dare un senso alla morte.

DEMETRA: Insegnargli che ci possono eguagliare di là dal dolore e dalla morte. Ma dirglielo no. Come il grano e la vite discendono dall'Ade per rinascere, così insegnargli che la morte anche per loro è nuova vita. Dargli questo racconto. Condurli per questo

¹⁵⁶ *Il mistero*, p. 151.

racconto. Insegnargli un destino che si intrecci col nostro.

[...]

DEMETRA: Moriranno e avran vinta la morte.¹⁵⁷

Così come emerge da questi personaggi, Pavese ha visto nel racconto mitico l'unica possibilità di sfuggire al tempo e dunque alla morte, e propone qui un messaggio ancora di speranza e di positività verso la vita umana. L'ultimo forse prima di rinunciarvi. Non a caso Pavese chiuderà i Dialoghi augurando un nuovo incontro tra uomini e dei (in *Gli uomini*) e ponendo proprio qui l'essenza di questo groviglio e della ricerca dell'autonomia umana, nella regressione all'ancestrale, al selvaggio, al mito.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 153.

CONCLUSIONI

Con il 2020 ricorrono i settant'anni dalla morte di Cesare Pavese, uno dei pilastri del canone italiano novecentesco. L'ecletticità di questo autore, che si è speso dalla prosa alla poesia, dal lavoro editoriale a quello di traduzione e così via, ci rende per sempre debitori come lettori, come studiosi di letteratura, ma soprattutto come uomini. Si tratta di un debito non solo nei confronti dell'opera di Pavese, che come tutti i più grandi scrittori ha cercato di rispondere alle questioni fondamentali dell'esistenza in nome e a servizio della collettività, ma anche del suo fondamentale apporto al panorama culturale italiano. Gian Carlo Ferretti nel suo profilo del Pavese editore (*L'editore Cesare Pavese*, 2017) ha tracciato un quadro sulla sua figura di intellettuale tuttotfare al servizio di una casa editrice e del fervente panorama culturale italiano dell'epoca, completando le biografie che si sono concentrate soprattutto sulla vita e sulle opere. Senza i suoi sforzi e la sua passione avremmo scoperto molto più tardi la distinzione tra letteratura inglese e americana e, conseguentemente, gli autori del nuovo continente non avrebbero cominciato a circolare e a influenzare i nostri scrittori. Allo stesso modo il lavoro con Ernesto de Martino ha permesso, grazie alla Collana viola, di far entrare in Italia discipline e autori fin prima sconosciuti o volutamente ignorati perché in disaccordo con le tendenze dell'epoca. Lo stesso Ferretti però affianca l'instancabile operosità di Pavese alla sua vocazione al suicidio, da cui riuscì a distogliersi solo grazie al suo lavoro e solo fino a quel fatidico 27 agosto 1950. Omaggiare, ricordare e studiare la figura di quest'autore implica inevitabilmente che ci si imbatta nel suo costante pensiero alla morte. Farlo in questo anno di ricorrenza speciale ci ricorda però

che l'intensità e l'amore con cui Pavese ha vissuto la sua vita sono rimasti qui, nelle sue pagine, più forti della morte. Il mio lavoro viene a coincidere casualmente con i settant'anni dalla sua scomparsa ed è, a prescindere da ogni anniversario, un ringraziamento per il mio personale debito nei confronti di Pavese, che ha accompagnato e sostenuto anni di formazione individuale e intellettuale, tappe felici e dolorose, insegnandomi a cercare costantemente, con passione e devozione, il mio "mestiere di vivere".

Con questo lavoro ho cercato di seguire quella traccia indicata da Italo Calvino nella prima recensione immediatamente successiva all'uscita dei *Dialoghi con Leucò* e che è stata decisamente trascurata dalla critica fino ai decenni più recenti. Calvino con efficace semplicità aveva parlato di un "Pavese solo", espressione che, se si prova a spiegarla come in parte ho tentato, conduce inevitabilmente alla ricostruzione del percorso poetico di Pavese fino ai Dialoghi. Se quello di *Lavorare stanca* e dei racconti è lo stesso Pavese dei *Dialoghi con Leucò*, – evidentemente a stadi diversi di una personale poetica e maturità intellettuale e biografica – trovarne una continuità significa individuare soluzioni stilistiche e tematiche che da forme prototipiche si evolvono e sviluppano mantenendo una stessa radice. Le linee di continuità che si potevano analizzare erano molte; ne ho seguite alcune che mi sembravano più efficaci, non considerandone altre importanti quali l'aspetto linguistico e prediligendo la produzione poetica a quella prosastica.¹⁵⁸ Accanto all'opera ho voluto tenere sempre presente il filo biografico, determinante in ogni scritto dell'autore. Di fondamentale

¹⁵⁸ Per quello che riguarda lo studio della lingua in Pavese si veda ad esempio A.M. Mutterle, *L'immagina arguta: lingua, stile, retorica di Pavese*. La scelta di mettere maggiormente in relazione la produzione poetica con *I dialoghi con Leucò*, più che romanzi e racconti, deriva dal fatto che teorie quali quella dell'immagine vengono elaborate per la prima volta in *Lavorare stanca*. Allo stesso modo il valore simbolico delle geografie langarole è già evidente in questa raccolta poetica.

importanza sono state le preziose biografie scritte da personaggi vicini a Pavese, quali Lorenzo Mondo e Davide Lajolo. A completare il profilo l'opera di Fernandez¹⁵⁹, che ne ha dato un quadro psicologico a volte eccessivo ma che sicuramente chiarisce in modo scientifico le ossessioni, le psicosi e il valore dell'infanzia in un autore difficile da interpretare.

La prima sezione ha tentato di mettere in luce alcuni punti della prima produzione paveseana antecedente agli anni Quaranta, che hanno poi avuto un seguito e che si ritrovano nei *Dialoghi con Leucò*. In particolare, ho affrontato la questione del dialogo. Le forme di dialogismo in Pavese sono state poco studiate e richiederebbero ancora approfondimenti, specie sull'evoluzione subita nelle diverse opere. Per quanto mi riguarda ho messo in evidenza come nella prima produzione (poesie giovanili, *Lavorare stanca* e racconti) esista un dialogismo monologico delle parti scisse dell'autore per cui si mettono in interazione forze oppositrici e conviventi (amore e morte) o personaggi complementari (*Ciau Masino*). Nei Dialoghi questa forma si trasforma nel dialogo polifonico, mantenendo la componente biografica dell'autore ma facendosi più complessa fino a rappresentare voci di personaggi del tutto indipendenti per parlare di tematiche universali. Ho seguito poi il percorso di elaborazione e evoluzione della teoria dell'immagine-racconto e del suo valore simbolico fino alla tappa finale del mito, ponendo l'attenzione su due oggetti-liminari su cui Pavese insiste in tutta l'opera, il mare e la collina. L'alterità che propiziavano e a cui alludevano solo nella prima produzione diverrà con la teoria del mito vero e proprio sbocco al mito dell'infanzia. Nella seconda sezione un capitolo è infatti dedicato alla presenza della collina e del mare nei *Dialoghi con Leucò*, qui nella funzione di luoghi unici del mito. A questo è dedicato l'ultima parte della prima

¹⁵⁹ Si segnala che l'opera di Fernandez, *L'échec de Pavese*, per quanto molto interessante, non risulta tutt'ora tradotta in italiano.

sezione, dove ho ricostruito alcune forme di trattazione del mito antecedenti ai *Dialoghi*. Tracce di una mitologia ancestrale e contadina anticipano infatti la materia mitologica classica che verrà trattata in seguito.

La seconda sezione, oltre a seguire i fili della prima nei *Dialoghi con Leucò*, si occupa di analizzare come è stato utilizzato il mito in quest'opera. Innanzi tutto, Pavese tratta il mito classico anche alla luce delle interpretazioni di Frazer e degli etnologi. Per questo motivo, di particolare utilità al fine di ricavare le fonti e le versioni dei miti scelti da Pavese sono stati utili *Gli dei e gli eroi della Grecia* di Kerényi e *Dizionario del mito* di Eliade. Per quanto riguarda la mitopoiesi e il rapporto tra mito e letteratura, oltre ad aver identificato una linea di continuità e discontinuità tra Leopardi, Pascoli e Pavese nel comune modello di Vico, si fa riferimento ai determinanti studi di Furio Jesi, che ha dedicato alcuni capitoli proprio all'autore in questione. Infine, una speciale attenzione è stata riservata alle strategie di utilizzo del mito nei *Dialoghi con Leucò*. Uno dei principali punti di appoggio per il mio studio è stato Van den Bossche, che nel modo più completo si è occupato di questo tema. Pavese ha infatti utilizzato il mito classico reinterpreandolo e collocandolo sostanzialmente su un piano metaforico, così da andare oltre l'immediata storia dei personaggi in questione.

Senza alcuna pretesa di esaustività e all'interno di una produzione molto vasta, lo studio ha voluto dimostrare la continuità che sussiste nell'opera di Pavese anche là dove, come nel caso dei *Dialoghi con Leucò*, una lettura immediata potrebbe far dire il contrario.

Riporto infine qui di seguito una breve antologia della critica comparsa nel giorno della ricorrenza dei 70 anni dalla scomparsa di Pavese, il 27 agosto scorso, e in quelli immediatamente successivi.

Il perdono di Pavese

Leggendo l'autografo dell'ultimo biglietto scritto da Cesare Pavese prima di uccidersi il 27 agosto di 70 anni fa nella camera 346 dell'Hotel Roma di Torino, mi è appena venuto un dubbio stupido, che però cambierebbe tutto, o molto, e mi è venuta voglia di dividerlo pur sapendo che è stupido. Il biglietto dice: "Perdono tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi. Cesare Pavese".

Il mio dubbio stupido nasce dal fatto che nel testo non ci siano accenti. So bene che sarebbe stato affettato, per quanto molto einaudiano, scriverli in un biglietto di commiato, ma il testo si presta comunque alla possibilità di un gioco di parole e di un'ambiguità, che potrebbe essere perfino inconscia (nel *Mestiere di vivere* Pavese rimprovera alla psicanalisi di avere sostituito la colpa con la malattia, ma si domanda se l'inconscio non sia dio).

La parola ambigua è «perdono», parola ambigua di suo. Il dubbio stupido è che, spostando un accento, la parola potrebbe non essere «perdóno», ma «pèrdono». Il biglietto non sarebbe quindi un gesto di riconciliazione, per quanto concesso dall'alto, dall'imminenza della morte e dall'aver avuto la forza di sceglierla (chi «perdóna» ha subito un torto, quindi per definizione è innocente), ma un messaggio che scivola nella maledizione.

«Pèrdono tutti»: ognuno è destinato alla sconfitta. Mi rendo conto che la frase successiva – «E a tutti chiedo pèrdono» – è meno ambigua e che questo indebolisce molto l'ipotesi, ma mi piace continuare a seguire il pensiero. «E a tutti chiedo pèrdono»: e a tutti chiedo se lo sanno che «pèrdono». Lo sapete che alla fine di tutta questa storia piena di grida e disturbi emotivi senza significato, che alla fine di tutto il «mestiere di vivere», c'è questa cosa qui? La

sconfitta? Niente di niente? Non è mia intenzione deprimere, lo giuro. Anche perché la lettura comune, quella del «perdóno» non è che mi abbia mai consolato, anzi mi ha sempre depresso, perché attutisce la radicalità del gesto, cioè fa riprecipitare Pavese nelle ganasce del cattolicesimo, lo rende in qualche misura consolante come un personaggio romantico qualsiasi, per quanto tragico e sofferente. L'idea stessa del «perdóno», per quanto concesso in punto di morte, mi è sempre sembrata un atto di arroganza e una manifestazione di superiorità auto-proclamata. Come ha detto papa Francesco, «chi siamo noi per giudicare?»

Insomma, la verità è che so benissimo che la lezione giusta è «perdóno», ma preferirei che fosse «pèrdono». Nel primo caso il culto di Pavese, il primo scrittore italiano del dopoguerra a essere diventato in morte un eroe letterario, sarebbe dovuto alla sua capacità di scrivere sul crinale tra cattolicesimo ed esistenzialismo, con il primo che in punto di morte prevale. È la soluzione che indicherebbe anche l'ultima frase – «Non fate troppi pettegolezzi» – in cui l'avverbio «troppi» sembra un'altra concessione all'idea di peccato e di perdono. Nella seconda ipotesi – ripeto, improbabile – avrebbe vinto l'esistenzialismo.

Il 10 marzo 1990 Edoardo Sanguineti pubblicò su *Repubblica* un breve articolo intitolato (non da Sanguineti, presumibilmente) *Era cattolico senza saperlo* che parlava di *Il mestiere di vivere* e delle ragioni del suo successo. Sanguineti inizia dicendo che il libro non è il capolavoro di Pavese, ma che trasformò il suo autore in una specie di star perché era un diario.

«Il fatto è che *Il Mestiere di vivere*, pur rimanendo opera di uno scrittore, rendeva possibile leggere lo scrittore come un personaggio. Credo che qualcosa di simile sia successa con Pier Paolo Pasolini una generazione dopo».

Sanguineti continua chiedendosi, senza giudicare, quanto il cattolicesimo sia stato – e aggiungo io: sia – importante per la fortuna di Pavese e di Pasolini, e risponde in modo chiarissimo:

«Il cattolicesimo è stato per ambedue un tramite forte del consenso».

«In Pavese mi ha sempre impressionato quel bisogno di confessarsi a se stesso, bisogno che pone il problema del peccato e della colpa. Sono parole, peccato e colpa, non frequenti nel diario, ma io credo che una delle ragioni del successo sia nella problematica cattolica occulta». Scrive cioè – oppure lo scrivo io – che la religione cattolica è ancora all'origine dei processi psicologici e sociali che presiedono alla glorificazione di alcuni individui tra i molti, e al loro successo. Che continuiamo a cercare di santi, ma non ci diciamo che questo bisogno nasce da una «problematica cattolica occulta». Ed è grazie a questo meccanismo di rimozione che i santi possono trasformarsi in personaggi e in star, o viceversa.

GIACOMO PAPI
Il post, 28 agosto 2020

Cesare Pavese: 70 anni dopo

Come succede per ogni grande scrittore, Cesare Pavese contiene moltitudini e presenta numerose vie di accesso per chi vuole conoscerlo o continuare a frequentarlo. Si può provare a esplorare la sua poetica anche partendo dalla fine. *Tra donne sole*, ad esempio, fu scritto nella primavera del 1949, venne pubblicato l'anno dopo nel trittico de *La bella estate*, e a rileggerlo fa impressione per quanto era avanti sui tempi allora e per come parla, nel XXI secolo, alla nostra parte più riposta e preziosa. In questo breve romanzo viene raccontata la storia

di Clelia, una modista torinese che lavora da tempo a Roma, e che (“sotto l’ultima neve di gennaio”) torna nella sua città natale per aprire una boutique in via Po. Per quanto la guerra sia finita da poco e la città ne porti i segni, c’è pochissimo tra queste pagine del neorealismo intorno a cui la letteratura e il cinema italiano gravitavano in quegli anni. La Torino di Pavese sembra la Costa Azzurra di *Tenera e la notte*. Non a caso Francis Scott Fitzgerald fu molto amato dallo scrittore di Santo Stefano Belbo, ma non c’è nulla di epigonale in questa suggestione: la scelta di raccontare non solo la Ricostruzione, come facevano tutti, ma una dissoluzione emotiva, a cui tanti non riuscivano a dare un nome, appartiene a Pavese nel profondo. Non la possibilità di un riscatto tra molte contraddizioni – il tema culturale dell’Italia non solo di allora – ma un male di vivere forse irredimibile: questo trova Clelia a Torino mentre passa da un party a un vernissage a un veglione a una gita notturna in macchina sportiva. Sembra di stare ne *La dolce vita* (più chiassosa e cialtrona Roma, più sinistra e pettegola Torino) se non fosse che Pavese vede il lato oscuro di un boom non ancora esplosivo, e lo fa (nel paese del delitto d’onore) con un racconto tutto al femminile, lui, che con le donne aveva avuto un rapporto tormentato, ai limiti della misoginia. Clelia e le sue amiche sono disinibite, emancipate, autonome, sfrontate, si muovono con coraggio in un mondo di uomini e – meglio dei maschi – di quell’ambiente percepiscono violenza e brutalità, la tendenza a distruggere i più fragili, chi ancora cerca un rapporto autentico coi propri simili.

Fu questa poetica che convinse Michelangelo Antonioni a tradurre il romanzo per il cinema. Soprattutto è il motivo per cui Cesare Pavese (*Tra donne sole* comincia con un tentativo di suicidio in una camera d’albergo; così come un suicidio è tra i perni narrativi del successivo *La luna e i falò*),

continua a parlare ai lettori di oggi, molti dei quali giovani.

È appunto l’approccio – un esistenzialismo profondo, viscerale, l’inseguimento di un ideale quasi impossibile, la violenta ricerca della propria dignità di uomo – che si ritrova in tutta la produzione dello scrittore, da *Lavorare stanca* ai romanzi e le poesie degli ultimi anni, per non parlare di quella prodigiosa e urticante scatola nera in progress che sono i diari de *Il mestiere di vivere*.

Cosa fare di sé? Con quale materiale (e con che coraggio, e a quale prezzo) costruire la propria “persona spirituale”? Come stare nel mondo senza che il proprio nucleo irriducibile (ciò che ci conferisce statura morale, e ci restituisce senso) venga violentato, banalizzato, distrutto?

È questa la partita di Cesare Pavese con la vita, una lotta che vede noi umani del 2020 ancora in mezzo al guado. Perché, se si tratta di guardarci allo specchio e fare i conti con ciò che conta, che cosa ci è successo nei settant’anni che ci separano dalla morte di Pavese? Le ideologie non ci hanno salvato. La vita affettiva usa l’autoinganno e la continua distrazione per non crollare su se stessa. Il rapporto con la natura è disastroso. Il lavoro è ridotto a istinto di prevaricazione. Le relazioni sociali si ammantano di ipocrisia, se non diventano ultraviolenza on line. Gli psicofarmaci tengono a galla una marea crescente di viventi, e in un contesto dove la parola “serotonina” acquista dignità letteraria ecco che Cesare Pavese lotta dove Michel Houellebecq, con altrettanto valore, si dichiara sconfitto in partenza. Accosto questi scrittori in apparenza diversi perché, prendendosi il lusso entrambi – ciascuno per il proprio tempo – dell’inattualità, sono più contemporanei che mai. È uno dei motivi per cui Italo Calvino è il vero contraltare di Pavese. La ragione opposta allo spirito. Un cauto ottimismo (o pessimismo, è lo

stesso) opposto alla disperazione. “Enoch, Babilonia, Brave New World...”, gli incubi provenienti dal futuro che Calvino “vede” nella pagina finale de *Le città invisibili*, e a cui ritiene di poterci sottrarre dando spazio a “ciò che inferno non è”, Pavese se li portava dentro. Ma è solo una profonda coscienza del dolore (proprio e del mondo) a offrire una speranza ragionevole a chi del mondo vuole prendersi cura.

Pavese e Calvino: spiriti complementari più che avversari? In un periodo complicatissimo come quello che stiamo vivendo, è nostro compito rispettare e far fruttare l'eredità di entrambi.

NICOLA LAGIOIA
Minima&Moralia, 27 agosto 2020

Pavese: Walt Whitman primo amore

I.

Il 20 giugno 1930, ancora ventunenne, Cesare Pavese si laureò in lettere all'Università di Torino con una tesi intitolata *Interpretazione della poesia di Walt Whitman. L'incontro con le Leaves of Grass* risaliva agli ultimi anni del liceo, come dimostrano alcune lettere a Tullio Pinelli. In una missiva del 1° agosto 1926, leggiamo per esempio: «Io, in questi boschi, mi esalto di Walt Whitman», mentre un'altra, del 19 settembre successivo, recita: «Ora io, non so se sia l'influenza di Walt Whitman, ma darei 27 campagne per una città come Torino» (*Lettere 1924-1944*, Einaudi, Torino 1966). Ciò spiega perché, sebbene il giovane studioso restasse profondamente colpito dal corso biennale di letterature e lingue classiche comparate tenuto da Augusto Rostagni, le sue preferenze si volsero ben presto verso quello di letteratura inglese. La discussione della tesi, tuttavia, risultò piuttosto problematica,

dato che all'ultimo momento il professore di tale materia, Federico Olivero, non si presentò alla seduta di laurea. A subentrargli, su sollecitazione di Leone Ginzburg, fu uno fra i più valenti francesisti italiani, Ferdinando Neri.

Secondo alcuni critici (a cominciare da Davide Lajolo, in *Il vizio assurdo*), Olivero non avrebbe accettato il tono polemico nei riguardi del Regime e la stessa impostazione crociana della tesi.

Umberto Mariani (*La seduta di Laurea di Cesare Pavese*, in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, vol. II, Salerno, 1985) ha però ridimensionato queste accuse, in un saggio che ricostruisce dettagliatamente la tormentata vicenda a partire dal fatto che Olivero fosse in realtà «tra i professori meno fascisti in quegli anni». Muovendosi con grande discrezione, Neri e Ginzburg evitarono ogni scalpore, al punto che nulla del delicato *affaire* trapelò fra gli amici di Pavese. Anche l'andamento della discussione rispecchiò la necessità di soffocare ogni polemica. La commissione, ha osservato Mariani, si limitò a soffermarsi su semplici dettagli espositivi, come l'uso di aggettivi desueti («spallata» per “sbagliata”, secondo la lezione di Papini) o di sostantivi dialettali («migliarola» per “quantità”).

Come che sia, Pavese finì per ottenere il punteggio di 108 su 110 (diversamente da quanto indicò Lajolo), voto corrispondente al 28 più tre lodi della sua media. Da un lato il risultato fu piuttosto soddisfacente, vista la scarsa accuratezza nella redazione finale di una tesi costellata da errori di battitura; dall'altro si finì per penalizzare una ricerca degna, a dir poco, di un dottorato attuale. Pavese, evidentemente, aveva fretta, e giunse a superare ben quattro esami, tutti biennali, nel brevissimo tempo intercorso tra la fine dell'anno accademico e la seduta di laurea. Concluso il perio-

do universitario, la tesi, come un rito di passaggio, gli consentiva l'ingresso nel mondo del lavoro, nella dimensione, così a lungo anelata, di quell'età adulta cui allude la dedica shakespeariana de *La luna e i falò*: «Ripeness is all» (*La luna e i falò*).

Non per niente, i mesi successivi si riveleranno densi di avvenimenti: l'ammirata rilettura del poema whitmaniano durante l'estate (come confermano alcune lettere a Pinelli e Augusto Monti); la proposta di tradurre Sherwood Anderson e Hermann Melville per la rivista «La Cultura»; la stesura di quella che Pavese giudicherà la sua prima prova poetica riuscita, ossia *I mari del Sud*; infine la morte della madre, il 4 di novembre. Il mondo dell'insegnamento, comunque, non venne dimenticato, se è vero che, ancora nel 1932, Pavese tenterà di diventare professore d'inglese. Lo scritto e la lezione si svolsero con successo, ma la cattiva pronuncia pregiudicò l'esito dell'esame orale.

Siamo comunque nell'arco di quegli anni, intercorsi tra il 1930 e il 1936, che molti giudicheranno fra i più sereni nell'esistenza dell'autore, e che egli stesso, in una pagina datata 5 febbraio 1946, ricostruirà in termini entusiastici:

Il decennio dal 1930 al 1940, che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, [...] è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo.

Lo stesso spirito informa un articolo apparso sull'«Unità» il 2 agosto 1947, in cui si legge:

Verso il 1930, quando il fascismo cominciava

a essere “la speranza del mondo”, accadde ad alcuni giovani italiani di scoprire nei libri l'America, un'America pensosa e barbarica, felice e rissosa, dissoluta, feconda, greve di tutto il passato del mondo, e insieme giovane e innocente. Per qualche anno questi giovani lessero, tradussero e scrissero con una gioia di scoperta e di rivolta che indignò la cultura ufficiale (“L'influsso degli eventi”, in *Saggi letterari*, Einaudi, 1968).

In tale prospettiva appare inevitabile che, fra i maestri più amati, spiccasse appunto Whitman, su cui Pavese tornerà più tardi, in un articolo pubblicato da «La Cultura» nel luglio-settembre 1933, per affermare: «Walt Whitman canta la gioia di scoprire pensieri». La sua «poesia della scoperta», insomma, doveva costituire il migliore dei viatici per una generazione votata alla scoperta politica, oltre che letteraria, del Nuovo Mondo. Naturalmente molto andrebbe detto intorno all'influenza di Whitman sullo scrittore italiano, tanto più che, solo pochi anni fa, Antonio Sichera osservava come non fosse stato ancora esaustivamente studiato «il contributo complessivo [...] delle [...] *Leaves of Grass* al mondo poetico di Pavese» (*Introduzione*, in Giuseppe Savoca, Antonino Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese. Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, Olschki, Firenze 1997). Tuttavia, nell'impossibilità di affrontare un argomento tanto impegnativo e vasto, limitiamoci a uno sguardo sulla tesi di laurea.

II.

Ventun'anni. Bisogna ricordare questo dato, per valutare appieno la tesi di Pavese e insieme, forse, lo sconcerto di Olivero. Dalle sue pagine, infatti, emerge un brio, una sicurezza, una sicumera, che sconfinano apertamente nell'arroganza, per ricor-

rere a un'espressione già usata dalla critica. Dice bene Mariani: il tono dello scritto si sarebbe potuto accettare dalla penna di autori famosi («certe pagine polemiche di Carducci, certi pezzi d'occasione [...] più urbani, di un Croce, di un Russo»), non però da quella di un laureando. Eppure proprio in questo risiede il fascino di un lavoro appassionato, acuminato, acerbo.

La tesi si articola in sette capitoli, il primo dei quali (intitolato *Il mito della scoperta*) imposta il discorso critico e avanza la proposta di una nuova interpretazione, mentre gli altri forniscono una lettura analitica del poema whitmaniano. A sorprendere il lettore è innanzitutto l'impiego disinvolto della prima persona singolare. La scelta sembrerebbe solo stilistica, ma bastano due pagine per tradire quella iattanza in cui Mariani ha scorto l'eco delle lezioni liceali di Monti. Infatti, a una citazione di Whitman, segue la chiosa: «Nessuno mi pare l'ha mai notato» (p. 21), e poche righe dopo, per dissipare ogni dubbio: «Nessuno l'ha mai notato, ripeto» (p. 22), con una ripresa ulteriore che precisa come Pavese stia guardando al poeta americano «secondo un angolo mai applicato a lui da nessuno» (p. 28). Questo concetto tornerà più volte, riassunto in un passo di bella presunzione: «Tutto il mio sforzo è sempre soltanto di chiarire e isolare al possibile dalla scoria congenita e dalla nebbia altrui la vera natura della creazione poetica whitmaniana» (p. 61). Né l'attacco si ferma alla «nebbia altrui», dato che altrove avrà per obbiettivo il «nebbione» (p. 102), con la variante «nuvole» (p. 122). Tanta foga nel difendere Whitman dai suoi interpreti costituisce il filo conduttore dell'intera ricerca: «Tutti han sempre sezionato le sue opere cogli strumenti più disadatti» (p. 142). Insomma, la tesi di laurea si trasforma in un autentico *pamphlet*: «Ma mi accorgo di andar oltre. Tante sono le quisquiglie e i pettegolezzi di questa

minuta e inutilissima [...] critica whitmaniana, che, al solo parlarne, si diventa piccini e chiacchieroni al di là dell'onesto» (p. 123).

Eppure, ecco il punto, questa veemenza ha sempre lo scopo di riportare l'attenzione sulla specifica natura dell'oggetto letterario, misconosciuta da tanti, troppi esegeti: «Tutti discutono di metrica e di democrazia e alla poesia ci pensi il lettore. Che, fra parentesi, non sarebbe una cattiva soluzione, ma si bruciassero allora anche le opere suddette» (p. 78). Lo «sbroffoncello» (per restare a un termine di Mariani) avanza insomma osservazioni di prim'ordine, come quando suggerisce la prospettiva di un «Walt Whitman *arcade*» (p. 24), ossia non un poeta primitivo, bensì un poeta del sentirsi primitivo, e pertanto capace di creare il mito modernista della primitività. Da qui la clausola: «Che poi questo voler essere primitivo sia la cosa più letteraria del mondo è un altro affare» (p. 58). Per diretta ammissione del laureando, l'essenza dello studio si trova nel primo capitolo, dove si afferma che Whitman

non fece il poema primitivo che sognava, ma il poema di questo suo sogno [...] creò un suo libro dove il sogno pratico si risolve nella poesia di questo sogno, nella lirica del mondo veduto attraverso questo sogno [...] passando la vita a ripetere in vario modo questo disegno, egli fece la poesia di questo disegno, la poesia di scoprire un mondo nuovo e di cantarlo. Se non paresse un gioco di parole, direi che Walt Whitman fece poesia di far poesia. Ed è questo che, in altra forma, io chiamo in lui il mito della scoperta. (pp. 25-26)

Tale nozione di una «poesia del far poesia» (destinata a diventare il sottotitolo del già menzionato saggio su Whitman pubblicato nel 1933 da «La

Cultura») si può spiegare anche sulla base di una forte affinità fra l'autore e il suo interprete. Infatti, in un colloquio con Guido Davico Bonino, Italo Calvino volle rivendicare la compattezza e la sistematicità della tematica nel Pavese narratore e poeta, concludendo: «Bisogna ammettere che il suo sforzo di autocostruzione è stato immenso» (*Alfabeto Einaudi. Scrittori e libri*, Garzanti, 2003). Il giovane universitario dovette dunque individuare con gioia, nel capolavoro del maestro americano, il prototipo di quell'atteggiamento volontaristico a cui avrebbe votato il proprio futuro di scrittore.

III.

Ma torniamo alla tesi. Fissato il punto di mira da cui trarre le *Leaves of Grass*, tenuto fermo il tono fortemente assertivo («Dico subito che in questo poem c'è una parte fallita», p. 36), Pavese procede a un sistematico smantellamento della bibliografia whitmaniana, con pagine brillanti ed efficaci contro falsi pudori o biografismi («L'“autentico” potrà aumentare il valore di una barzioletta ma non entra per nulla in un apprezzamento estetico. Di solito anzi guasta», pp. 118-119). Di fatto, sebbene rifiuti di dedicarsi a una «critica della critica» (p. 28), i passi polemici si moltiplicano fino a invadere la trattazione, con grande godimento del lettore, chiamato ad affrontare un *sottisier* di chiara ascendenza flaubertiana. Tra tanto incrociare di lame («Lo Jannaccone conclude cosette», p. 122; «Non si scherza col Kennedy», p. 140), seguiamo per esempio questo affondo: «Nulla, al mio parere, è più simpatico di un critico che sappia deporre a tempo l'agghiacciante maschera del suo mestiere» (p. 77). La concessione, in realtà, è solo apparente, poiché, irritato da un'ennesima castroneria, Pavese esclama: «Allora me la tolgo io la maschera e [...] mi compiaccio che, per male che vada il mio studio, su W.W. ne saran

sempre state dette di più carine» (p. 77).

Nella battaglia ingaggiata contro lo stupidario composto dalla letteratura whitmaniana («la colpa è, sinora, soltanto dei critici», p. 90), Pavese intende ribattere colpo su colpo. Certo, la sua pazienza è messa a dura prova: «Che cosa debbo fare? Rimettermi a spiegare tutta la mia teoria dello stile? L'ho già fatto anche troppo» (p. 90). Grande è l'insofferenza del nostro candidato:

«Come ho già scritto dieci volte» (p. 40), esclama, oppure: «Tutto questo è pacifico» (p. 42), e ancora: «Conosco la questione» (p. 46), come anche «Non sto a soffermarmi più oltre a litigare e passo al mio commento» (p. 83), su su fino a indicare «un critico di cui non faccio più il nome per non logorarglielo» (p. 84). Il culmine, però, si tocca nel terzo capitolo, dove, dopo un appunto vergato di sfuggita («Che esagerazione!») (p. 52), lo studioso, parlando di sé, evoca «la mia modesta persona» (p. 52). Se non bastasse, poi, valga come sigillo il passo in cui, a un giudizio sui versi di *I Sing the Body Electric*, segue immediata la precisazione: «Come lo vedo io» (p. 59). No, un io del genere non si dimentica davvero. Ma che piglio attraversa le pagine sul cinematografo (pp. 92 e 114), che autorevolezza trapela dalla segnalazione di Whitman e Melville come campioni dell'America letteraria (pp. 91-92), e che baldanza si dispiega nell'attacco alla retorica del Regime (pp. 99-100). Ha notato al riguardo Michele Tondo: «Una risentita coscienza civile ispira alcune pagine in cui si ironizza la prosopopea fascista della sana civiltà latina, opposta alla decadenza spirituale del popolo americano» (*La tesi di laurea. L'incontro di Pavese con Whitman*, cit.). Pavese, d'altra parte, non esita a condannare alcuni fra i testi più celebri di *Leaves of Grass*, come nel caso di *O Captain, My Captain!* (destinata a finire, non per nulla, proprio in un film di successo), affermando sprezzante che la situazione descritta nella lirica «è davvero degna

di esser tanto piaciuta al gran pubblico» (p. 115). Certo, il suo crocianesimo si fa talvolta ingombrante, come quando si scaglia contro le tecniche di analisi del verso: «Intendiamoci: io non combatto qui la scienza metrica [...]. Voglio però ch'essa sia davvero uno studio storico e non còpiti di vedersela tra i piedi quando si discorre di uno scrittore, in campo estetico» (p. 121). Un presupposto, questo, che lo porta a vere e proprie enormità, come quando, parlando della differenza fra le prose di Whitman e le *Leaves of Grass*, definisce la forma esteriore «trascurabile [...] un mero accidente tipografico» (p. 125). Ma queste sono soltanto le parti più datate di un'indagine per altri versi assai accorta, e soprattutto basata su una profonda, empatica conoscenza dell'autore esaminato. Lo dimostrano le splendide pagine su come Whitman ascolti, con gusto quasi morboso, le infinite variazioni di un cinguettio o di un ronzio, fino a seguire «certi scintillii, quasi shelleyani, della luce sulle acque e tra le piante» (p. 128). Per questo, a chiusura di libro, il lettore non potrà che restare ammirato e insieme commosso dallo slancio con cui questo ventunenne delle Basse Langhe faceva il suo tonitruante ingresso nella Letteratura.

Questo testo è l'introduzione al volume di Cesare Pavese, Interpretazione della poesia di Walt Whitman, a cura di Valerio Magrelli, in uscita il 20 agosto per le edizioni Mimesis, che ringraziamo.

VALERIO MAGRELLI
Doppiozero, 27 agosto 2020

BIBLIOGRAFIA

Opere di Cesare Pavese

- Lavorare stanca*, Solaria, Firenze 1936
Paesi tuoi, Einaudi, Torino 1941
La spiaggia, Lettere d'oggi, Roma 1942
Feria d'agosto, Einaudi, Torino 1946
Il compagno, Einaudi, Torino 1947
I dialoghi con Leucò, Einaudi, Torino 1947
La Terra e la morte, Le tre Venezie, Padova 1947
Prima che il gallo canti, Einaudi, Torino 1948
La bella estate, Einaudi, Torino 1949
La luna e i falò, Einaudi, Torino 1950
La letteratura americana e altri saggi, prefazione di Calvino, Einaudi, Torino 1951
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi, Einaudi, Torino 1951
Il mestiere di vivere, Einaudi, Torino 1952
Notte di festa, Einaudi, Torino 1953
Fuoco grande (con Bianca Garufi), Einaudi, Torino 1959
Racconti, Einaudi, Torino 1960
Poesie (1930-1950), prefazione di Mila M., Einaudi, Torino 1961
Romanzi, 2 vol., Einaudi, Torino 1961
Lettere (1924-1950), a cura di Mondo L. - Calvino I., 2 vol., Einaudi, Torino 1962
Lotte di giovani e altri racconti, Einaudi, Torino 1993

Scritti e monografie sulla figura di Pavese

- ALTEROCCA B., *Pavese dopo un quarto di secolo*, Società editrice internazionale, Torino 1975.
- FERNANDEZ D., *L'échec de Pavese*, Grasset, Nouv. éd., Paris 1983
- FERRETTI G.C., *L'editore Cesare Pavese*, Einaudi, Torino 2017
- GIGLIUCCI R., *Cesare Pavese*, Mondadori, Milano 2001
- GINZBURG N., *Ritratto di un amico*, in *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1962
- LAJOLO D., *Il vizio assurdo*, Mondadori, Milano 1978
- MONDO L., *Quell'antico ragazzo. Storia di Cesare Pavese*, Rizzoli, Milano 2006
- *Cesare Pavese*, Mursia, Milano 1961
- TONDO M., *Itinerario di Cesare Pavese*, Liviana, Padova 1965
- VENTURI G., *Pavese*, La Nuova Italia, Firenze 1969

Scritti critici generali: libri, saggi, articoli

- ALZIATOR F., *Cesare Pavese e l'etnologia*, in «Lares», nn. 3-4, 1966
- ANDREOLI A., *Il mestiere della letteratura. Saggio sulla poesia di Pavese*, Pacini, Pisa 1977
- ANGELINI P., *Introduzione*, in Pavese C. - de Martino E., *La collana viola. Lettere 1945- 1950*, Bollati-Boringhieri, Torino 1991
- BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979
- *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1963
- BIANCHI A., *Il dialogo oscuro. Appunti sulla scrittura dialogica di Cesare Pavese*, in «Narrativa», 22, 2002
- BISAGNO D., *Le colline incantate di Cesare Pavese. I luoghi della "theoria"*, in «Otto/Novecento», XII, 1988
- CANE E., *Una parola-mito nell'opera di Pavese: fumo*, in «Lingua Nostra», XXX, 1969
- CARTERI G., *Al confino del mito. Cesare Pavese e la Calabria*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CT) 1991

- CATALANO E., *Il dialogo di Circe. Cesare Pavese, i segni e le cose*, Laterza, Bari 1991
- CATALFARNO A. (a cura di), *Cesare Pavese. Un "classico" alla conquista del mondo contemporaneo*, Guida, Napoli 2019
- *Cesare Pavese: mito, ragione e realtà*, Solfanelli, Chieti 2012
- (a cura di), *I quaderni del CE.P.A.M.*, 5 Vol., Santo Stefano Belbo 2001-2005
- CAVALLINI E., *Cesare Pavese e la ricerca di Omero perduto*, in Cavallini E. (a cura di), *Omero mediatico*, Dupress, Bologna 2010
- CILIO G., *La distruzione dei miti. Saggio sulla poetica di Cesare Pavese*, Vallecchi, Firenze 1972
- CONTINI G., *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, RCS, Milano 2012
- CORSINI G., *Presenze femminili nell'opera di Pavese*, in «Otto-Novecento», XVIII, 1994
- DAVID M., *Pavese*, in *La psicanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino 1966
- DE MATTEIS C., *Simboli e strutture inconscie in Paesi tuoi*, in «Studi novecenteschi», 11, IV, 1975
- DEBENEDETTI G., *Poesia italiana del Novecento*, Garzanti, Milano 1974
- DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967
- DOLFI A., *La doppia memoria. Saggi su Leopardi e il leopardismo*, Bulzoni, Roma 1986
- DUGHERA A., *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni, Roma 1992
- ELIADE M., *Dizionario del mito*, Jacka Book, Milano 2018
- *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Bur-Rizzoli, Milano 2006
- FABIETTI U., *Storia dell'antropologia*, Zanichelli, Bologna 2011
- FERRETTI G.C., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004
- FERRONI G., *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Utet, Torino 2012

GIACONE F., *La donna in Pavese*, in «Studi Piemontesi», II, 1973

GIOANOLA E., *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaca Book, Milano 2003

— *La poetica dell'essere*, Marzorati, Milano 1971

GIRARDI E.N., *Il mito pavese e altri saggi*, Vita e Pensiero, Milano 1960

GUGLIELMI G., *Mito e Logos in Pavese*, in «Convivium», XXVI, 1956

GUGLIELMINETTI M., *Introduzione*, in Cesare Pavese, *Tutti i racconti*, Biblioteca della Pléiade-Einaudi, Torino 2002

— *Cesare Pavese romanziere*, in Cesare Pavese, *Tutti i romanzi*, Biblioteca della Pléiade-Einaudi, Torino 2000

GUGLIELMINETTI M. - ZACCARIA G., *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana. Storia e antologia della critica*, Le Monier, Firenze 1976

GUIDOTTI A., *Tra mito e retorica. Tre saggi sulla poesia di Pavese*, Flaccovio, Palermo 1981

GUIDUCCI A., *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967

JESI F., *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino 1977

JUNG C.G.-KERÉNCI K., *Prolegomeni allo studio scientifico del mito*, Bollati-Boringhieri, Torino 2012

KERÉNCI K., *Miti e misteri*, Bollati-Boringhieri, Torino 2017

— *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Saggiatore, Milano 2015

LANZILLOTTA M., *Città in campagna e campagna in città nella poesia di Cesare Pavese*, in Langella G.-Turchetta G. (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, III, ETS, Pisa 2012

— (a cura di), *Cesare Pavese tra cinema e teatro*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2011

— *Bibliografia pavesiana*, Centro editoriale e librario, Rende, 1990

LUPERINI R., *Il Novecento*, Loescher, Torino 1981

MASOERO M., *Bibliografia ragionata*, in Cesare Pavese, *Poesie*, Einaudi, Torino 1998

— *Introduzione*, in Cesare Pavese, *Poesie*, Einaudi, Torino 1998

— *Introduzione*, in Cesare Pavese, *Lotte di giovani e altri racconti*, Einaudi, Torino 1993

— (a cura di), *Giornate pavesiane*, Olschki, Firenze 1992

MILA M., *Prefazione*, in Cesare Pavese, *Poesie*, Einaudi, Torino 1961

MONDO L., *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, in «Sigma», 3-4, 1964

MUÑIZ MUÑIZ M., *Introduzione a Pavese*, Laterza, Roma-Bari 1992

MUSUMECI A., *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Longo, Ravenna 1980

MUTTERLE A.M., *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003

— *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Einaudi, Torino 1977

— *Contributo per una lettura del Mestiere di vivere*, in *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Liviana, Padova 1973

NERI G., *Cesare Pavese in Calabria*, Grisolia, Lamezia Terme 1990

PAUTASSO S., *Cesare Pavese oltre il mito*, Marietti, Bologna 2000

PROSIO P.M., *Letture de "Il mare" di Cesare Pavese*, in «Italice», LXIX, 1992

PULETTI R., *La maturità impossibile. Saggio critico su Cesare Pavese*, Rebellato, Padova 1961

RENARD P., *Pavese. Prison de l'imaginaire, lieu de l'écriture*, Larousse, Paris 1972

ROMEO E., *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone 1935-1936*, Editoriale Progetto 2000, Cosenza 1986

RUSI M., *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Longo, Ravenna 1988

— *Postille pavesiane all'"Epistolario" di Leopardi*, in «Studi novecenteschi», XIV, 34, dicembre 1987

SNELL B., *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 2002

- TAMBURRI S., *Pavese e l'angoscia del divino*, in «Otto-Novecento», VII, 1983
- VAN DEN BOSSCHE B., *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Franco Cesati, Firenze 2007
- *Nulla è veramente accaduto. Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Franco Cesati, Firenze 2001
- VENTURI G., *La prima poetica pavesiana: "Lavorare stanca"*, in «Rassegna della letteratura italiana», LXVIII, 1964
- ZAVAGLINI C., *Forme del dialogo in Cesare Pavese*, in «Romanica Olomucensia», 30, 1, 2018

Edizioni

- PAVESE C., *Dialoghi con Leucò*, Saggi, Einaudi, Torino 1947
- *Dialoghi con Leucò*, Supercoralli, Einaudi, Torino 1965
- *Dialoghi con Leucò*, Il Bosco, Mondadori, Milano 1966
- *Dialoghi con Leucò*, Opere di Cesare Pavese, vol. VI, Einaudi, Torino 1968
- *Dialoghi con Leucò*, Oscar, Mondadori, Milano 1972
- *Dialoghi con Leucò*, Nuovi Coralli, Einaudi, Torino 1973
- *Dialoghi con Leucò*, Einaudi Tascabili, Einaudi, Torino 1999

Scritti critici su *I dialoghi con Leucò*

- ALTEROCCAB., *Nell'editoria torinese*, in «L'Italia», XXVI, 292, 10 dicembre 1947
- BADANO N., *Il cuore è una città*, in «Il Popolo Nuovo», 3 dicembre 1947
- BARSACCHIM., *Cesare Pavese tra classicismo e etnologia: una lettura dei Dialoghi con Leucò*, in «Italianistica Scandinava». Atti del secondo congresso degli italinisti scandinavi, Turku, 1977

- BERNABÒ G., *"L'inquieta angoscia che sorride da sola": la donna e l'amore nei Dialoghi con Leucò di Pavese*, in «Studi novecenteschi», 12, IV, 1975
- *I Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese: il mito e il logos*, in «Acme», XXVII, 2, 1974
- BORLENGHI A., *Dialoghi con Leucò*, in «Corriere del Ticino», VIII, 9, 30 aprile 1948
- CALVINO I., *Pavese tra gli dei*, in «Bollettino di Informazioni Culturali», X, 10, 10 novembre 1947
- CAPASA V., *"Dialoghi con Leucò"*, in *Un'esigenza permanente. Un'idea di Cesare Pavese*, Edizioni di Pagina, Bari 2008
- *Mito come storia nei Dialoghi con Leucò*, in *Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari*, XLV, 2002
- CATALANO E., *Fra tradizione classica e decadentismo europeo: crisi del ruolo intellettuale e rifondazione "filosofica" nei Dialoghi con Leucò*, in *Il dialogo di Circe: Cesare Pavese i segni e le cose*, Laterza, Roma-Bari 1991
- CAVALLINI E., *Pavese tra gli dei: Calvino primo commentatore dei Dialoghi con Leucò*, in Fornano S.
- Summa D. (a cura di), *Studi sulla tradizione novecentesca*, edizioni di Pagina, Bari 2013
- CIAFFI V., *Dialoghi con Leucò*, in «Sempre avanti!», IV, 54, 7 marzo 1948
- CECCHI E., *Cesare Pavese*, in «Paragone», I, 8, agosto 1950
- COMPARINI A., *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Mimesis, Milano-Udine 2017
- CORSINI E., *Orfeo senza Euridice: I Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», I, 3-4, dicembre 1964
- CORTINOVIS C., *L'architettura dei Dialoghi con Leucò*, in «Testo», 27, 1994
- D'ARRIGO P., *Mito e modernità nei Dialoghi con Leucò*, in Tenuta C., *Modernità tra arcaico e mito*, XI Congresso nazionale dell'ADI, Roma, 17-20 settembre 2008
- DE ROBERTIS G., *Dialoghi con Leucò*, in «Tempo», 7

- febbraio 1948
- DI CIOCCIO M. C., *La musa nascosta: Cesare Pavese e il personaggio di Leucò*, Pozzi, Ravenna 2012
- FERRARI D., *Lo "sguardo alla finestra" e il "laborioso caos". Sulla modernità narrativa di Pavese*, in «Narrativa», X, 22, gennaio 2002
- FIMIANI G., *Prometeo e la rupe. Figurazioni mitologiche fra "Operette morali" e "Dialoghi con Leucò"*, in «Misure critiche», I, 2, luglio-dicembre 2002
- FORTI M., *Dialoghi con Leucò. Una proposta*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», XXVI, 94, 21 aprile 1951
- FRAJESE F., *Dei ed eroi di Cesare Pavese*, in «Problem», XI-XII, 1968
- FRONTALONI E., *Dare un nome, rilevare un dio. "Extase", formula e tempo nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «La Cultura», XLII, 1, aprile 2005
- FUSCO M. (a cura di), *Autour de Dialoghi con Leucò*, in «Italiques», 3, Université de la Sorbonne Nouvelle.
- GHEZZI A., *Life, Destiny and Death in Cesare Pavese's Dialoghi con Leucò*, in «South Atlantic Bulletin», XLV, 1980
- GIVONE S., *Bibliografia ragionata*, in *Cesare Pavese, I dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1999
- INVREA D., *I Dialoghi con Leucò*, in «Il Ponte», V, 8-9, agosto-settembre 1949
- MASUCCI M., *Pavese. La modernità e la possibilità del tragico*, in *Temi modernisti tra Pavese e Lawrence. Uno studio comparato*, tesi di dottorato, La Sapienza, Roma 2004
- MARIANI U., *The Sources of Dialogues with Leucò and the Loneliness of the Poet's Calling*, in «Rivista di studi italiani», 2, 1988
- MAZZOCCHI M., *Dialoghi con Leucò*, in «L'Italia socialista», 9 dicembre 1947
- MORAVIA A., *Pavese decadente*, in *Il Nuovo Corriere della Sera*, LXXIX, 304, 22 dicembre 1954
- MUIÀ M., *Les dialogues avec Leucò*, in «Italiques», 3, 1984
- PELLEGRINI A., *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese*, in «Belfagor», 30 settembre 1955
- PIERANGELI F., *Pavese e i suoi miti toccati dal destino. Per una lettura di Dialoghi con Leucò*, Tirrenia Stampatori, Torino 1995
- PREMUDA M.L., *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», XXVI, 3-4, 1957
- RENARD PH., *Dialoghi con Leucò: la conquête du mythe comme polarisation de l'inconciliable*, in «Italianistica», I, 1972
- RISI N., *Gli immortali non hanno sempre buona memoria*, in «Milano sera», 7-8 febbraio 1948
- ROMANELLI G., *I "Dialoghi con Leucò" e il labirinto della vita*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013
- RUSI M., *Dialogo e ritmo. Il modello leopardiano nei Dialoghi con Leucò*, in AA.VV., *Cesare Pavese oggi*, Atti del convegno internazionale di studi, San Salvatore Monferrato, 25-26-27 settembre 1987
- SECCHIERI F., *Il monologismo essenziale del dialogo letterario. Sui Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «Lingua e Stile», XXVI, 3 settembre 1991
- SECCIM., *Mitologia mediterranea nei Dialoghi con Leucò di Pavese*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Università di Genova, 1970
- SOBRERO O., *Sui Dialoghi con Leucò*, in «Inventario», gennaio-giugno 1955
- THOMPSON D., *The "colloquio tra il divino e l'umano" in Pavese e Leopardi*, in «Bulletin of the Society for Italian Studies», 12, 1979
- TONDO M., *Dialoghi con Leucò*, in *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Mursia, Milano 1984
- UNTERSTEINER M., *Dialoghi con Leucò*, in «L'Educazione Politica», I, 11-12, novembre-dicembre 1947
- VAN DEN BOSSCHE B., *Dialoghi con Leucò. Macrotesto e interpretazione del mito*, in «Sei tu la terra e la morte». *Biografia, poetica e poesia in Cesare Pavese*, in *I Quaderni del CE.P.A.M.*, 114, aprile 2007
- WLASSICS T., *Pavese falso e vero: vita, poetica, narrativa*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1985

L'AUTRICE

Sara Vergari si è laureata in Lettere moderne (Università di Firenze, 2017) e in Filologia moderna (Università Cattolica di Milano, 2020) realizzando un lavoro su *I dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese. Attualmente è dottoranda presso il Centro di ricerca CAER (Centre Aixois d'Études Romanes) di Aix-Marseille Université, dove si occupa di poesia italiana contemporanea. Ha contribuito come prefatrice alle antologie *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90. Vol 2* (Interno Poesia, 2020) e *Distanze obliterate. Generazioni di poesia sulla rete* (Puntoacapo, 2021). Collabora con Poetarum Silva e Alma Poesia. Suoi studi sulla poesia italiana contemporanea sono usciti su varie riviste accademiche. È tra gli organizzatori di più cicli di seminari sulla figura del poeta-critico oggi.

INDICE

INTRODUZIONE	7
I	
IL CAMMINO VERSO <i>I DIALOGHI CON LEUCÒ</i> (1923-1940)	13
Il pantano dell'anima	15
1. Il dialogismo prima dei Dialoghi: la compresenza degli opposti	21
2. Gli oggetti liminari prima della risoluzione mitica	29
3. La presenza del mito prima dei <i>Dialoghi con Leucò</i> ..	37
II	
<i>I DIALOGHI CON LEUCÒ</i> (1941-1947) <i>I dialoghi con Leucò</i> : la devozione al mito e alla morte	51
1. Uomini e dei. Il dialogismo polifonico nei <i>Dialoghi con Leucò</i>	61
2. La collina e il mare: i luoghi unici del mito	71
3. Strategie di rielaborazione del materiale mitico	79
4 La ricerca dell'autonomia umana nei <i>Dialoghi con Leucò</i>	87
CONCLUSIONI	95
BIBLIOGRAFIA	113
<i>L'Autrice</i>	123

MICROME GAS

41 - CONSONNI Giancarlo
URBANITÀ E BELLEZZA

Una crisi di civiltà

[ISBN-978-88-7497-983-7] Pagg. 72 - Euro 8,00

42 - MARANO Sandro

MEDITAZIONI SU UNA CIVILTÀ FERITA

[ISBN-978-88-7497-675-1] Pagg. 128 - Euro 11,00

43 - CANZANO Giovanna

LE RADICI EBRAICHE NEL PENSIERO DI FRANZ KAFKA

Presentazione di Ariel Toaff

[ISBN-978-88-3305-025-6] Pagg. 112 - Euro 10,00

44 - ROSSI Mattia

RUMOROSI PENTAGRAMMI

Introduzione al futurismo musicale

Presentazione di Emanuele Ricucci

[ISBN-978-88-3305-045-4] Pagg. 112 - Euro 10,00

45 - PEDUZZI Antonio

ESERCIZI DI FATICA DEL CONCETTO

Martin Heidegger e dintorni

[ISBN-978-88-3305-088-1] Pagg. 128 - Euro 11,00

46 - de SANTIS Marco Ignazio

«È UNA SCIMMIA PAZZA LA MENTE»

L'universo poetico di Daniele Giancane

[ISBN-978-88-3305-136-9] Pagg. 120 - Euro 10,00

47 - de SANTIS Marco Ignazio

LA POESIA DEGLI «ISTANTI PURI»

di Ada De Judicibus Lisena

[ISBN-978-88-3305-174-1] Pagg. 96 - Euro 9,00

48 - CATALFAMO Antonio

LA POESIA DI BARTOLO CATTAFI

Testi e contesti

[ISBN-978-88-3305-190-1] Pagg. 128 - Euro 11,00

49 - GUIRAUD Pierre

STRUTTURA LESSICALE DELLE *FLEURS DU MAL*

con un breve scritto sulla nozione di «campo stilistico»

a cura di Giuseppe Grasso

Postfazione di Francesco Muzzioli

[ISBN-978-88-3305-200-7] Pagg. 56 - Euro 7,00

50 - PEDUZZI Antonio

LA TEORIA NEL DESERTO

L'autonomia del politico

Marx e i suoi nemici

[ISBN-978-88-3305-245-8] Pagg. 128 - Euro 11,00

51 - FERRAROTTI Franco

CONVERSANDO, SOTTOVOCE, CON LA MORTE

[ISBN-978-88-3305-267-0] Pagg. 88 - Euro 8,00

52 - FERRAROTTI Franco

DELLO SCRIVERE E LEGGERE NON ALLA LEGGERA

E DEL TRADURRE SENZA TROPPO TRADIRE

[ISBN-978-88-3305-274-8] Pagg. 96 - Euro 9,00

53 - FERRAROTTI Franco

MATERIALI PER UN'AUTOBIOGRAFIA INTELLETTUALE

[ISBN-978-88-3305-275-5] Pagg. 136 - Euro 12,00

54 - ALBERGHINI Maria

L'ANGELO LIBERTINO

**La meravigliosa storia di Paul Léautaud,
scrittore, libertino, e Angelo degli Animali**

[ISBN-978-88-3305-240-3] Pagg. 144 - Euro 11,00

55 - SAMMARONE Mario

ALLA RICERCA DELL'ARMONIA INFRANTA

[ISBN-978-88-3305-297-7] Pagg. 144 - Euro 11,00

56 - MINERVA Angelo

MATTEO BANDELLO E LO ZIO VINCENZO IN CALABRIA

Il mistero svelato

[ISBN-978-88-3305-327-1] Pagg. 88 - Euro 8,00

57 - Sara Vergari

UN "PAVESE SOLO"

Percorsi di continuità

Tra *I dialoghi con Leucò* e la precedente produzione

[ISBN-978-88-3305-322-6] Pagg. 128 - Euro 12,00

Finito di stampare nel mese di Maggio 2021
dalla Digital Team di Fano (PU)
per conto delle Edizioni Solfanelli
del Gruppo Editoriale Tabula Fati
Chieti