

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi Letterari e Culturali

Ciclo XXXII

Settore Concorsuale: 10/F4

Settore Scientifico Disciplinare: L-FIL-LET/14

Il piacere dell'annientamento. Pavese, Leucò e il mito classico

Presentata da: Dr. Salvatore Renna

Coordinatore Dottorato

Supervisore

Prof. Francesco Benozzo

Prof. Massimo Fusillo

Esame finale anno 2020

IL PIACERE DELL'ANNIENTAMENTO

PAVESE, LEUCÒ E IL MITO CLASSICO

A V.

per la carne, il sangue, la vita

ἦθος ἀνθρώπων δαίμων

Heraclito, fr. 119 DK

INDICE GENERALE

0. Introduzione	9
0.1 <i>Same old stories</i>	10
0.2 Il gorgo del mito	12
0.3 I <i>Dialoghi con Leucò</i>	16
0.4 Metodologia e obiettivi	22
1. Orizzonti teorici	27
1.1 Dall'estetica della ricezione alla <i>classical reception</i>	28
1.1.1 Origini e questioni fondamentali	28
1.1.2 Tra antico e moderno	32
1.1.3 Tradizione e ricezione.....	36
1.2 Dimensioni mitiche	38
1.2.1 Un concetto moderno.....	38
1.2.2 Sistema del mito.....	41
1.3 Tra intertestualità e tematologia	48
1.3.1 Modi dell'intertestualità.....	48
1.3.2 Tematizzazioni.....	54
2. A partire da Esiodo	63
2.1 Titani e Olimpi	64
2.2 Un mondo nuovo	70
2.3 La rupe di Prometeo	83
2.4 Uomini e dèi	98
2.4.1 La notte dei falò	98
2.4.2 Andare tra gli uomini.....	106
2.4.3 Prima della fine.....	111
2.5 Consonanze poetiche	116

3. Tra <i>Iliade</i> e <i>Odissea</i>	129
3.1 Una presenza discreta	130
3.2 Achille malinconico	135
3.3 La <i>flânerie</i> di Bellerofonte	150
3.4 Il tizzone di Meleagro.....	161
3.5 Il ritorno di Odisseo.....	171
3.5.1 Riconoscersi nell'isola.....	171
3.5.2 Il sorriso di Circe	182
3.6 La donna degli Atridi	192
4. Etnologi, mitologi, scienziati	201
4.1 Dalla teoria alla riscrittura	202
4.2 Intorno a Frazer	209
4.2.1 Il campo di Litiere	214
4.2.2 Il vino e il pane	217
4.2.3 Ippolito a Nemi	226
4.3 Apollo in Tessaglia.....	232
4.4 Mito e paesaggio	241
5. <i>Formas mutatas</i>	251
5.1 Gli indistinti confini	252
5.2 Dèi malvagi	259
5.2.1 Spiegare la metamorfosi	259
5.2.2 La sepoltura dell'uomo-lupo.....	263
5.2.3 L'egoismo di Apollo	268
5.3 Metamorfosi del desiderio.....	274
5.3.1 L'eros di Saffo	274
5.3.2 Arianna <i>relicta</i>	288
5.3.2 La versione di Teseo	296
5.3.3 Il sonno di Endimione.....	305

6. Ciò che dev'essere sia	315
6.1 Destino, sofferenza, tragedia	316
6.2 Prima e dopo Edipo	324
6.2.1 Cecità e conoscenza	324
6.2.2 Il sovrano <i>on the road</i>	336
6.3 La donna che non piangeva	345
7. Il senso del mito	355
7.1 <i>Gesang ist Dasein</i>	356
7.2 Essere tragicamente	375
8. Bibliografia	383
8.1 Opere di Cesare Pavese	384
8.2 Testi classici	384
8.3 Saggi e studi	386
9. Ringraziamenti	453

INTRODUZIONE

0.1 *Same old stories*

L'essere umano racconta storie, da sempre. L'apparente semplicità di tale affermazione nasconde in realtà quesiti di non poco conto: *perché*, dalle prime pitture rupestri sino alle contemporanee narrazioni intermediali, gli esponenti del genere umano hanno sentito il bisogno di creare narrazioni, spesso totalmente inventate? In risposta a quale intimo bisogno della specie la narrazione ha assunto un'importanza capitale, rendendo l'*Homo sapiens* il mammifero maggiormente evoluto? E se è legittimo postulare una sua utilità biologica e adattiva, qual è il senso che essa assume oggi, quando la lotta per la sopravvivenza può ragionevolmente considerarsi vinta? È forse condizionata sia dal corpo che dalla mente, ovvero dalla nostra costitutiva finitezza e dalla struttura fisica del cervello?

Sono queste alcune delle questioni su cui la critica contemporanea si sta interrogando molto, arrivando spesso a risultati piuttosto interessanti. La narrazione, la finzione e dunque la letteratura vengono sempre più indagate nei loro rapporti col *bios*, cioè nella funzione adattiva che hanno ricoperto – e che in parte continuano a ricoprire – nel percorso evolutivo dell'*homo*, muovendo dall'inoppugnabile convinzione che “se l'attitudine alla narrazione fosse solo un piacevole fronzolo, l'evoluzione l'avrebbe eliminata già da parecchio, in quanto inutile spreco di energia”¹. Parallelamente, e spesso in dialogo con questa corrente di studi, le indagini scientifiche e sperimentali sul funzionamento cerebrale hanno confermato e rielaborato alcuni classici temi d'indagine della teoria della letteratura e, più in generale, dell'estetologia: la scoperta dei neuroni a specchio, per esempio, ha permesso di valutare da un'altra prospettiva la catarsi aristotelica e le teorie dell'empatia, così come i processi di identificazione e partecipazione di lettori, spettatori e ascoltatori nel momento della fruizione artistica². Al di là di meriti, demeriti e congetture talvolta non troppo convincenti, un approccio di questo tipo ai fenomeni artistici presenta l'indubbio merito di considerare la letteratura, e con essa le altre pratiche espressive dell'umanità, all'interno di un arco temporale incredibilmente esteso. Il punto di vista adottato non fa della narrazione, e successivamente della letteratura, un *unicum* all'interno della storia, ma cerca di rintracciare i suoi antecedenti pratici e simbolici in epoche addirittura anteriori alle prime letterature orali, e nel ricostruire tale continuità biologica giunge a ipotesi

¹ Gottschall 2014: 48.

² Per una panoramica cfr. Stockwell 2002; Zunshine 2015; Cometa 2017;2018; Casadei 2018.

piuttosto suggestive sulla lunga durata del valore delle storie, dalla loro creazione e dalla loro fruizione. Ed è qualcosa che ha a che fare con quello che è stato definito “the pleasure of fiction”: “The pleasure of fiction, like all forms of pleasure, – ha scritto Michael Austin – has been built into the human mind over millions of years – during which those who felt this pleasure did a little bit better in the survival-and-reproduction game than those who did not. For less than a hundred of these years, the pleasure of fiction has been delivered through movies and television shows, before that it came primarily through books, stories, tall tales, folklore, and myth”³.

Trovare il mito al termine di una catena retrospettiva che parte da film e show televisivi appare da un lato piuttosto naturale mentre, dall’altro, non sembra così preciso. Che le narrazioni del mito rispondano ai bisogni più profondi dell’uomo (da intendersi sempre nella sua accezione più generale di “essere umano”), radicati nei tempi remoti precedenti la comprensione scientifica dell’ambiente circostante e dei fenomeni naturali, costituisce un dato ormai più che comprovato dalla riflessione filosofica e dalle ricerche storiche, antropologiche ed etnologiche d’impronta universalista, mentre più recentemente la questione è stata affrontata anche dal punto di vista cognitivo. In un capitolo significativamente intitolato “Myth-making: The Compulsion to Create Stories and Beliefs”, contenuto all’interno di *Why God Won't Go Away. Brain Science and the Biology of Belief* (2001), Andrew Newberg, Eugene D’Aquill e Vince Rause si sono domandati perché ogni religione si fondi sui miti, trovando una prima risposta sulla scia delle pagine famose di Joseph Campbell⁴: l’uomo si è affidato ai miti per alleviare le sue paure esistenziali e per rasserenarsi all’interno di un mondo oscuro e minaccioso⁵. Eppure, da una visuale maggiormente attenta alla dimensione scientifica del fenomeno, come quella adottata dagli autori, un riscontro di questo tipo appare sin da subito poco soddisfacente, poiché, se si parte dal presupposto che il cervello e la mente si siano evoluti per accrescere le possibilità di sopravvivenza dell’individuo, non si può non domandarsi: “Why would such a practically oriented mind find reassurance in what could be a creative fabrication of its own imagination?”⁶. La questione appare pertinente e permette di ricollegare l’origine del mito e la sua funzione non solo ai meccanismi che hanno permesso

³ Austin 2011: 137.

⁴ Cfr. Campbell 1990.

⁵ Newberg, D’Aquill & Rause 2002: 35.

⁶ *Ivi*, p. 36.

all'uomo di evolversi, ma anche alla perplessità sollevata dalla posizione finale del mito all'interno dell'elenco di Austin. La domanda potrebbe essere infatti così riformulata: perché *anche nella modernità* la mente umana dovrebbe trovare rassicurazione nei prodotti della propria immaginazione?

A differenza della menzionata ricostruzione diacronica il mito non è infatti una narrazione appartenente unicamente al passato, bensì una presenza centrale di parte importante dell'immaginario contemporaneo. Certo, come si vedrà, le valenze religiose e rituali che ricopriva nell'antichità si sono perdute – perlomeno in Occidente– ma è indubbio che le vicende di dèi ed eroi ricoprono una posizione di primissimo piano in diverse pratiche artistiche della (post)modernità. Inoltre, se si guarda al tempo lungo dell'evoluzione della specie, la presenza di antichissime narrazioni mitiche può rappresentare una risposta al “problema dei fossili”, ovvero la mancanza di testimonianze riguardanti le primissime attività narrative di quello che Stephen Jay Gould definì icasticamente “homo narrator”⁷. Ancora una volta, però, la duplice natura del mito impone di considerarlo nella sua antichità *e* nella sua contemporaneità: perché se, indubbiamente, “i fossili della letteratura (se non proprio della narrazione tout court) in fondo ce li abbiamo e sono i *miti*”⁸, bisogna altrettanto necessariamente sottolineare come questi, per proseguire la metafora, siano stati continuamente riutilizzati e riconvertiti nei tempi e nei modi più differenti, senza che perdessero mai le loro potenzialità espressive, le quali sono state anzi rivitalizzate e risemantizzate in diversi (e moderni) supporti mediali.

0.2 Il gorgo del mito

Occorre dunque domandarsi: perché il mito ha saputo mantenere una così straordinaria capacità attraverso i millenni e in ambiti culturali diversificati? A cosa si deve la sua tenacia? Perché l'uomo continua a riscrivere le vicende di Edipo e di Orfeo, anche se il contesto culturale è incredibilmente diverso da quello degli uomini che elaborarono per primi quelle trame? Una prima risposta si potrebbe trovare nella continuità temporale del cosiddetto “fictional storytelling”, ampia categoria in cui il mito rientra pienamente. Esso non risponde totalmente alle modificazioni biologiche e culturali, mostrandosi al contrario capace di conservare un'omogeneità di funzioni

⁷ Gould 1994.

⁸ Cometa 2017: 62. Sulla questione dei “fossili” cfr. Tsur 2017.

che riguardano la natura più profonda, e dunque immutabile, dell'esistenza umana, come ben riassunto da Brian Boyd:

In modern secular societies, with an unprecedented degree of specialization of labour and mechanization of print and other media, fictional storytelling again serves the purpose it has usually served, whenever not appropriated by faith or power. It helps us to understand ourselves, to think – emotionally, imaginatively, reflectively – about human behaviour, and to step outside the immediate pressures and the automatic reactions of the moment. From pretend play and jokes to Homer, Murasaki, or James Joyce, fiction taps into the swift efficiency of our understanding of agents and actions. Old and new stories and characters open up and populate possibility space. All these fictions make us the one species not restricted to the here and now, even if that must be where we act and feel – and imagine⁹.

Particolarmente vicina a questa interpretazione della fascinazione umana per le narrazioni finzionali appare la teoria del mito esposta da Cesare Pavese negli scritti teorici che, riprendendo precedenti riflessioni affidate alla narrazione diaristica de *Il mestiere di vivere*, lo scrittore elabora ne *La vigna*, sezione di *Feria d'agosto* (1946), e in alcuni scritti pubblicati su riviste tra il 1946 e il 1950¹⁰. La riflessione muove nel suo complesso da un dato essenzialmente biopoetico, che risale vichianamente alle fasi più lontane della storia umana: “nel mito vero e proprio – scrive Pavese ne *Il mito* (1950) – ci imbattiamo ogni volta che ci accade di riandare nel tempo all'inizio di un'epoca di poesia”, cosicché “risalendo il cammino della civiltà di qualunque popolo vediamo le sue varie espressioni di vita colorirsi sempre più di miticità, finché viene il momento che nulla più che si fa né che si pensa nell'ambito della tribù che non dipenda da un modello mitico”¹¹. Non si tratta però di sola etnologia o ricostruzione storico-culturale, perché, come ben chiarito nelle pagine dedicate alla pubblicazione di *Miti e leggende* (1948) di Raffaele Pettazzoni, anche l'epoca moderna si fonda sulla “fondamentale medesimezza e continuità della stirpe umana, la certezza che vige ancora in noi l'impulsivo e tatuato selvaggio delle caverne, come in lui già covava il freddo tecnico dei nostri tempi”¹². Ben prima delle indagini biopoetiche, Pavese, sulla scia di alcuni studi di antropologia ed etnologia che anticipavano parte delle riflessioni che sarebbero state al centro della critica darwinista, interpreta la comunicazione mitica quale costante tran-storica della storia umana: l'uomo della prima metà del

⁹ Boyd 2009: 208.

¹⁰ Per un'analisi cfr. Van Den Bossche 255-304; 2011. Su *Feria* cfr. Barberi Squarotti 200; Gioanola 2000; Zoppi 2012. Per agevolare la lettura si è scelto di indicare le opere di Cesare Pavese con le seguenti sigle: CC (*La casa in collina*), DL (*Dialoghi con Leucò*), FA (*Feria d'agosto*), LF (*La luna e i falò*), LT I e LT II (*Lettere*, 2 voll.), MV (*Mestiere di vivere*), PO (*Poesie*), SL (*Saggi letterari*).

¹¹ SL: 315.

¹² *Ivi*, p. 296.

Novecento non è in fondo così diverso da quello dei millenni precedenti, ed è proprio il linguaggio mitico l'elemento culturale che permette di rendere manifesta questa continuità.

Ma c'è di più. Accanto a questa dimensione collettiva del mito, che riguarda l'evoluzione dell'uomo e la conformazione della sua specie, ne emerge una ulteriore, più intima e maggiormente legata all'individualità di ogni essere umano. In *Del mito, del simbolo e d'altro* lo scrittore spiega infatti come alcuni luoghi e alcuni eventi siano capaci di slegarsi dalla contingenza del reale e assumere i caratteri dell'assoluto: la loro singolarità viene superata da una forza che li eleva nella loro indeterminatezza e li rende, appunto, assoluti. Il carattere della fiaba mitica diviene dunque quello della “consacrazione dei *luoghi unici*, legati a un fatto a una gesta a un evento”¹³, di modo che il luogo mitico non sarà semplicemente un prato o una spiaggia, bensì “il prato, la spiaggia come ci si rivelarono in assoluto e diedero forma alla nostra immagine”¹⁴. Tale epifania si impone quale evento centrale della vita simbolica dell'individuo, un *quid* capace di scindere nettamente l'esistenza. Il tempo della scoperta di questi luoghi ed eventi assoluti è l'infanzia¹⁵, considerata il momento più autentico e profondo in cui si realizza “l'incontro muto con tutta la realtà”¹⁶, ossia “tutta una plaga d'indistinte giornate” in cui “incontrammo la nostra realtà, la meno influita e incantata di cultura e quella che sotto tutte le rivelazioni future serberà inconfondibile l'impronta dell'istinto” e in cui c'è “un solido suolo, un fondamento ultimo, uno schietto e incancellabile stampo”¹⁷ da cui tutto deriva. Successivamente interverrà la memoria e il ricordo di quel tempo istintivo e irrazionale. Ogni sforzo autenticamente poetico, e dunque mitico, cercherà di recuperare mnesticamente l'assolutezza dei luoghi e degli attimi assoluti che si realizzarono nella prima età della vita: “tale la mitopeia infantile – precisa Pavese – e in essa si conferma che le cose si scoprono, si battezzano, soltanto attraverso i ricordi che se ne hanno”, poiché “non esiste un «vedere le cose la prima volta»: quel che conta è sempre una seconda”¹⁸.

Se dunque il mito emerge come “una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e trae il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori dal tempo e

¹³ FA: 149.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cfr. Hösle 1964.

¹⁶ FA: 162.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 152.

lo consacra rivelazione”¹⁹ e se, di conseguenza, “un mito è sempre simbolico” e “non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell’umore che lo avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture”²⁰, Pavese insiste sullo sforzo poetico che il mito impone a chi lo intravede tra le pieghe dei suoi ricordi. La forza del pensiero mitico viene infatti caratterizzata – ed è un punto centrale della teoria pavesiana – non tanto come possibilità espressiva o ipotesi antropologica, ma come *necessità* poetica che afferra l’artista e ne condiziona l’agire. Egli, qualora si avvicini al centro dell’ispirazione mitica, ovvero all’immagine cui “il creatore torna sempre come a qualcosa di unico, che simboleggia tutta la sua esperienza”²¹, viene afferrato da un gorgo, immagine tipicamente pavesiana²², che gli impone di interrogarsi e tormentarsi intorno a quell’apparizione, di tornarci ostinatamente nel tentativo di comprenderla e possederla:

Senza mito – l’abbiamo già ripetuto – non si dà poesia: mancherebbe l’immersione nel gorgo dell’indistinto, che della poesia ispirata è condizione indispensabile. Noi ora non vogliamo tentare una tipologia dell’ispirazione, dei simboli narrativi del nostro tempo, che si risolverebbe in una storia, sia pure sommaria, di tutta la narrativa contemporanea – vogliamo semplicemente ricordare che in ciascuna cultura e in ciascuno individuo il mito è di natura monocorde, ricorrente, ossessivo. Come negli atti cultuali l’evidente monotonia non offende i credenti bensì i tiepidi, così nella poesia. Bisogna crederci, cioè non avere ancor risolto criticamente il mito ispiratore. [...] Raccontare è sentire nella diversità del reale una cadenza significativa, una cifra irrisolta del mistero, la seduzione di una verità sempre sul punto di rivelarsi e sempre sfuggente. La monotonia è un pegno di sincerità. Ciascuno ha il suo gorgo, e basta che vi palpiti dentro l’estrema tensione di cui la sua coscienza è capace: raccontare vorrà dire lottare per tutta una vita contro la resistenza di quel mistero. Di rado un creatore farà in tempo a dissolvere il suo mito e cadere in preda a un altro; esso è troppo connaturato alle sue facoltà – ricordi, abitudini, elezioni – perché nonostante i maggiori sforzi stilistici per vincerlo, gli riesca di totalmente abolirlo. Sarebbe in gran parte come abolire se stessi²³.

Il lessico usato mostra chiaramente la forza dirompente, seducente e oscura del mito: è un gorgo di cui non si può ignorare il movimento vorticoso, una zona ossessiva del proprio immaginario da cui non ci si può liberare se non attraversandola completamente, mentre affrontarlo significa percepire il reale nella sua alterità misteriosa e irrisolta.

L’esigenza che tale dimensione impone sull’artista crea e alimenta altresì una duplice tensione. Da una parte l’attraversamento e il tentativo di comprensione e di

¹⁹ *Ivi*, p. 150.

²⁰ *Ivi*, p. 151.

²¹ *Ivi*, p. 154.

²² Gigliucci 2001: 99.

²³ SL: 308.

comunicazione del mito presentano in sé il rischio dell'esaurimento. Detto altrimenti, cercare di afferrare il mito e di trasformarlo in comunicazione poetica significa esporsi al rischio del suo annullamento, ovvero confrontarsi con la possibilità della distruzione del mistero istintuale e irrazionale che ne fonda la profondità. Riguardo a questo aspetto, chiarisce Pavese, i creatori devono prestare molta attenzione:

È loro compito un compromesso, un parziale tradimento dell'ingenuità, un tentativo di vedere, nel gorgo del mito che li afferra, il più nitidamente possibile ma soltanto fino al punto che la bella favola non si dissolva in naturalità. Per questo accade che taluni si salvino facendo altro da ciò che attendevano e sapevano. Ma i più forti, i più diabolicamente devoti e consapevoli, fanno ciò che vogliono, sfondano il mito e insieme lo preservano ridotto a chiarezza. È questo il modo di collaborare all'unicità del miracolo²⁴.

A ciò si aggiunge una problematica di natura prettamente linguistico-espressiva. Se “fonte della poesia è un mistero, un'ispirazione, una commossa perplessità davanti a un irrazionale” e se l' “atto della poesia [...] è un'assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere”²⁵, come tradurre poeticamente tale afflato mitico-istintuale? Attraverso quale linguaggio *dire* l'assoluto, cioè renderlo comunicabile senza distruggerlo? Come gettare lo sguardo nel gorgo, come mostrare l'abisso e al contempo mantenerne la fecondità mitica? L'equilibrio da mantenere tra creazione e distruzione, tra luminosità poetica e oscurità mitica è quanto mai precario:

Non è facile dire quando il poeta debba fermarsi. Di solito la meraviglia gli è nata così dal profondo, e l'immagine creata – la prima preda della terra incognita – ha radici così tenere e sensibili nella sua sostanza spirituale, che staccarsene significa lacerare se stesso, restar vuoto come un guscio succhiato. Di solito la capacità di stupirsi, la ricchezza mitica, è in ciascuno una dote limitata, finita. [...] Si aggiunga che la riduzione a figura, a chiara visione, a conoscenza mondana di un'estatica e rovente intuizione mitica può soltanto avvenire sul terreno di una fredda consuetudine tecnica, di un'acquisita esperienza culturale di avvenute riduzioni di vecchi miti a mondo organico e razionale, sulla esperienza insomma di passate estasi altrui già divenute letteratura. C'è un senso in cui il poeta autentico non può non essere il più colto dei letterati contemporanei. Ma dunque il pericolo di abbandonarsi ad abitudini e compiacenze, di fingere a se stesso ispirazione e verginità, di prendere la scorciatoia di uno stile *dato* – di vedere mistero dove mistero non c'è più – è tanto più immediato per l'autentico poeta, quanto maggiore è il numero a lui noto di comode strade già aperte, già spianate, e quanto più impervia e singolare gli appare la strada dell'ignoto, dell'informe, dell'inespresso²⁶.

0.3 I Dialoghi con Leucò

I *Dialoghi con Leucò*, 27 brevi dialoghi tra dèi ed eroi del mito classico pubblicati nella collana “Saggi” di Einaudi nell'autunno del 1947, costituiscono la più profonda

²⁴ FA: 155.

²⁵ SL: 300.

²⁶ *Ivi*, pp. 300-301.

risposta pavesiana alle riflessioni teoriche intorno al mito e alla sua ineludibilità²⁷. Essi possono essere infatti considerati il frutto poeticamente più elaborato non solo dell'interesse mitico dello scrittore, ma anche della sua parabola esistenziale, perché, come chiarito alcuni anni fa da Elio Gioanola, “riflessione e opera, poetica e poesia rappresentano due facce di un unico problema, e anche quando pare che Pavese si allontani dall'attenzione al suo caso specifico e accolga suggestioni ideologiche dall'esterno [...] in realtà non esce mai dall'orizzonte fondamentale di riconoscere e salvaguardare il proprio modo di essere poeta”²⁸. Egli ha percepito la necessità del mito, ha guardato nel gorgo e ne ha ricavato i *Dialoghi*.

La ragione della loro centralità nell'itinerario pavesiano ha a che fare *in primis* col linguaggio mitico, come ben espresso in una splendida e fondamentale lettera scritta da Santo Stefano Belbo a Fernanda Pivano nel giugno del 1942. Nonostante su questa, come su alcune delle questioni sollevate in precedenza, si tornerà successivamente, alcuni passaggi meritano di essere commentati già ora. Lo scrittore, ritrovatosi tra le colline della sua infanzia²⁹ e accompagnato dalla lettura delle *Georgiche* virgiliane, racconta di vivere momenti di assoluta epifania: la contemplazione dei paesaggi infantili gli dà “un senso di straordinaria potenza fantastica”, come se solo in questo momento gli nascesse “l'immagine assoluta di queste cose, come se fossi bambino, ma un bambino che porta, in questa sua scoperta, una ricchezza di echi, stati, di parole, di ritorni, di fantasia insomma, che è davvero smisurata”³⁰. L'effetto di tale sentimento panico provoca nello scrittore una rivalutazione di quanto scritto in precedenza e uno stato di sofferenza nel presente, perché egli realizza l'estraneità e la convenzionalità di ciò che ha composto fino a quel momento e, contemporaneamente, comprende per la prima volta la forza coercitiva che l'esperienza mitica è in grado di esercitare sul

²⁷ Sulle problematiche connesse alle differenti edizioni cfr. Comparini 2017: 15-49.

²⁸ Gioanola 1972: 68-69. Al momento della pubblicazione l'opera viene accolta piuttosto freddamente, cosa che Pavese non manca di notare: “è un libro destinato a non piacere a nessuno”, scrive a Sibilla Aleramo a ridosso dell'uscita, per lamentarsi poco dopo con la giornalista Bona Alterocca della mancanza di riscontri: “tanto più mi piace questo, perché *Leucò* è un maledetto libro su cui nessuno osa pronunciarsi: tutti «stanno ancora leggendolo»”. Al contempo lo scrittore si mostra conscio del carattere inusuale della raccolta, definita “libro eretico e caro al mio cuore”, “insolito e bizzarro” e “grosso scandalo *Leucò*”. Cfr. LT II: 189, 196, 199, 203, 219. Sulle ragioni di tale fredda accoglienza, causata perlopiù dal clima culturale del primo dopoguerra e dall'immagine *engagé* abbozzata dall'autore stesso, cfr. Lanzillotta 2001; Van Den Bossche 2001: 287-290; Bruni 2011; Fioretti 2011.

²⁹ Per un profilo biografico cfr. Mondo 2008.

³⁰ LT I: 639.

soggetto che la esperisce, cioè il gorgo sul quale rifletterà successivamente. Il momento appare decisivo:

Ora, questo stato di aurorale verginità che mi godo, ha l'effetto di farmi soffrire perché so che il mio mestiere è di trasformare tutto in «poesia». Il che non è facile. Anzi, la prima idea è stata che quanto ho scritto finora erano sciocche cose, tracciate secondo schemi allotrî, che non hanno nessun sapore dell'albero, della casa, della vite, del sentiero, ecc. come li conosco. Andando per la strada del salto nel vuoto, capivo appunto che ben altre parole, ben altri echi, ben altra fantasia sono necessari. Che insomma ci vuole un mito. Ci vogliono miti, universali fantastici, per esprimere a fondo e indimenticabilmente quest'esperienza che è il mio posto nel mondo³¹.

Le ragioni della scelta di ricorrere al mito e, soprattutto, le altezze che esso è in grado di raggiungere appaiono piuttosto chiare già in questa lettera: attraverso le vicende mitiche egli potrà esprimere le più recondite profondità della sua esistenza mondana, nonché riuscire a trasporre sulla pagina quel sentimento di assoluto scaturito dal contatto coi paesaggi ancestrali del suo passato³². Sarà dunque attraverso la rielaborazione delle antiche vicende della mitologia classica che la poesia potrà esprimere i contenuti psichici più autentici e le immagini dell'infanzia che ritornano ossessivamente, oltre a una più complessiva visione dell'esistente che il linguaggio marcato del mito potrà nascondere tra le sue pieghe.

Non stupisce in fondo che tale operazione simbolica si instauri intorno al mito classico. Agli occhi di Pavese esso appare infatti come la menzionata “esperienza culturale di avvenute riduzioni di vecchi miti a mondo organico e razionale”³³: attraverso le differenti potenzialità racchiuse nelle figure di Eracle, Dioniso e Zeus risulta possibile intessere un racconto autentico, capace di portare in superficie un'esperienza che, seppur temporalmente distante dall'origine di quelle storie, può trovare una rappresentazione particolarmente efficace proprio grazie alla distanza dalla realtà che esse instaurano. Come ben riassunto dalla prefazione alla prima edizione dei *Dialoghi*,

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. *infra*. Il riferimento all' “esperienza che è il mio posto nel mondo” sembra inoltre fare del linguaggio mitologico quello più adatto a esprimere una concezione narrativa del sé, ovvero quell'idea indagata dai *cognitive studies* che, sulla scia di Paul Ricoeur, vede nel sé “the sum total of its narratives, and includes within itself all of the equivocations, contradictions, struggles and hidden messages that find expression in personal life” (Gallagher 2000: 20). Cfr. anche Bruner 1987; 1991 e, per una critica, Strawson 2004.

³³ Nella prima introduzione all'opera, ora leggibile in MV: 308-309, Pavese esplicita inoltre di essersi rivolto ai miti ellenici “data la perdonabile voga popolare di questi miti, la loro immediata e tradizionale accettabilità”, così come nella presentazione oggi ancora ristampata afferma di essersi “ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva: si è ricordato dei libri che legge ogni giorno, degli unici libri che legge” (DL: 3). Sul percorso scolastico e le letture di Pavese cfr. Bernabò 2001; Maggi 2002; Tesio 2011; Comparini 2017: 85-124.

la convinzione alla base dell'operazione è che il mito sia un linguaggio, “un mezzo espressivo – cioè *non* qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene – come a tutti i linguaggi – una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere”³⁴. Esso, inoltre, permette di assolvere a quel bisogno successivamente teorizzato di “suscitare incessantemente nell'urto con la realtà i propri miti e ingegnarsi di risolverli, di farne poesia o teoria”³⁵, senza cadere nel rischio della sclerotizzazione letteraria di chi riproduce pedissequamente i miti antichi senza che siano innervati della *propria* visione mitica dell'esistente: “chi continua a baloccarsi con un mito ormai spiegato, penetrato, violato, – ammonisce lo scrittore – non riesce né vero credente, né poeta né scienziato. Riesce un esteta, e nulla più”³⁶.

Come leggere, dunque, un'opera nata sulla base di queste riflessioni? Secondo quali categorie approcciare un testo moderno che parla di miti antichi? E, infine, come cercare di interpretarlo, al netto di tutte gli elementi epitestuali forniti dall'autore? Gli studi che nel corso degli anni si sono concentrati sui *Dialoghi* hanno vissuto fasi alterne, e solo negli ultimi tempi l'opera è stata al centro di indagini accurate, attente alle molteplici dimensioni implicate dalla riscrittura e dal rapporto con gli ipotesti classici³⁷.

Sin dallo studio condotto da Maria Luisa Premuda a dieci anni dalla pubblicazione dell'opera³⁸, la critica si mostrò piuttosto concentrata sulla componente maggiormente etnologica della formazione classica e della riscrittura pavesiana. Venendo enfatizzato il ruolo degli autori letti e pubblicati dallo scrittore nella celebre “collana viola” einaudiana, l'etnologia e, più in generale, gli studi di storia delle religioni e mitologia furono considerati il principale e piuttosto ingombrante filtro attraverso cui lo scrittore aveva recepito, assimilato e riscritto i miti antichi³⁹. Per molto tempo i contributi che cercarono di ricostruire lo sfaccettato universo mitico pavesiano si mossero nell'ambito di tale esagerazione e non riuscirono ad abbandonare completamente l'idea di un Pavese semplice portavoce in ambito poetico delle moderne teorie etnologiche e antropologiche. Sebbene la stessa Premuda ebbe il merito di connettere

³⁴ MV: 308. Sull'espressione cfr. Van Den Bossche 2014.

³⁵ SL: 318-319.

³⁶ *Ivi*, p. 319.

³⁷ Per una panoramica della critica relativa ai dialoghi cfr. Comparini 2017: 51-83, mentre sulle principali tendenze della critica pavesiana cfr. Borsari 2000. Per buona parte della bibliografia pavesiana cfr. Mesiano 2007.

³⁸ Premuda 1957.

³⁹ Per una panoramica cfr. Alziator 1966; Berardi 2001, mentre per un approfondimento cfr. *infra*.

l'interesse mitico di Pavese a tutta la sua opera poetica, narrativa e critica⁴⁰, specialmente in rapporto alla letteratura americana, la sua valutazione della cultura classica pavesiana fu perentoria: essa era in realtà “soltanto illusoria, perché sempre in quegli autori, anche se letti con viva passione, Pavese cercò qualcosa che trascendeva la loro vera ispirazione”⁴¹, risalendo così “ancora una volta a quegli interessi etnologici che avviarono Pavese a esprimere gli elementi più genuini della sua personalità”⁴². Fu Eugenio Corsini, con un intervento che tutt'oggi rimane importante, a ridimensionare questa posizione, pur condividendone l'impostazione generale⁴³. Il critico definì la cultura classica sottostante i dialoghi come una “cultura scolastica”⁴⁴, in cui era palese “l'assenza quasi totale di una assimilazione personale degli autori letti”⁴⁵. Nonostante i tentativi di studio e approfondimento della lingua greca, l'applicazione di Pavese tradiva “sempre lo sforzo dell'autodidatta”⁴⁶, denunciato dalle “ingenuità proprie del neofito”⁴⁷.

Malgrado la presunta scolasticità di tale cultura, il grecista torinese ebbe il merito di ridurre il peso dell'etnologia nell'analisi del classicismo pavesiano. D'altronde, a quel tempo ancora non si conoscevano le prove di traduzione dei classici di Pavese, ma il sentiero della ricerca sembrava muoversi in quella direzione, nonostante alcuni studi successivi continuarono a indagare i debiti etnologici: Lia Secci⁴⁸, ad esempio, cercò di dimostrare il peso della *Fisiologia del mito* (1947) di Mario Untersteiner, così come Graziella Bernabò⁴⁹, pur allontanandosi dalla ridotta visuale della Secci, sottolineò l'importanza di Nietzsche, per la contrapposizione tra dionisiaco e apollineo, e quella di Uberto Pestalozza e Paula Philippson, nel cui ritratto del modello etnologico della Πόρνια Pavese poté ritrovare la propria concezione della donna.

⁴⁰ La stessa apertura, sebbene talvolta piuttosto idealizzante, caratterizza Guiducci 1967. Tra gli studi complessivi dell'opera pavesiana appaiono ancora utili e stimolanti Gioanola 1972; Muñiz Muñiz 1992; Gigliucci 2001.

⁴¹ Premuda 1957: 236.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Corsini 1964.

⁴⁴ *Ivi*, p. 123.

⁴⁵ *Ivi*, p. 124.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Secci 1970.

⁴⁹ Bernabò 1974; 1975.

Questa tendenza fu invertita con la prima pubblicazione, da parte di Attilio Dughera⁵⁰, di alcune traduzioni pavesiane di classici. Da questo momento il filtro dell'etnologia non sembrò più essere l'unica ottica attraverso cui lo scrittore si era accostato al mondo classico, ma solamente una della due dimensioni del suo classicismo (già lucidamente individuate da Calvino a ridosso della pubblicazione dei *Dialoghi*⁵¹). Successivamente Umberto Mariani⁵², analizzando la rappresentazione della poesia e della vocazione poetica in alcuni dialoghi, ipotizzò la lettura di Ovidio (in particolare delle *Metamorfosi*), mentre la rivalutazione di un rapporto diretto di Pavese con i principali testi della letteratura antica fece un altro passo avanti nel 1992, quando furono pubblicate alcune traduzioni risalenti al periodo del confino⁵³, nelle quali Pavese non solo si dimostrava traduttore più esperto di quanto fosse stato in gioventù, ma affrontava e scopriva tutte le forme letterarie più importanti del mondo greco, attraverso versioni dall'epica, dalla lirica, dalla tragedia e dal dialogismo filosofico. La direzione, questa volta indicata con più chiarezza, fu poi percorsa dalla critica fino agli studi più recenti che hanno ormai del tutto allontanato l'idea di un Pavese interessato solamente alla dimensione etnologica. Imprescindibile punto di svolta è stato lo studio «*Nulla è veramente accaduto*». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese* (2001), tramite il quale Bart Van Den Bossche ha approfonditamente ricostruito le molteplici dimensioni mitiche all'interno di tutta l'opera pavesiana, facendo emergere di volta in volta le differenti modalità di declinazione e formalizzazione del mito, inteso come "l'espressione più genuina di tendenze ed interessi che persistono in sottofondo in tutto il percorso pavesiano"⁵⁴. La ricchezza dei risultati raggiunti e la profondità delle analisi proposte nel saggio ha reso possibile, più o meno indirettamente, una vera e propria rinascita critica che ha posto i *Dialoghi* al centro di numerosissimi studi negli ultimi anni. Da una parte, infatti, sono stati diversi gli italianisti che hanno proposto letture generalmente tematiche dell'opera o che si sono concentrati su aspetti particolari come il rapporto con Bianca Garufi⁵⁵, l'influenza di Freud⁵⁶ o l'attività editoriale⁵⁷, producendo in alcuni casi risultati

⁵⁰ Dughera 1981.

⁵¹ Cfr. *infra*.

⁵² Mariani 1988.

⁵³ Dughera 1992.

⁵⁴ Van Den Bossche 2001: 11.

⁵⁵ Masoero 2011.

⁵⁶ Marchese 2014.

⁵⁷ Ferretti 2017.

importanti⁵⁸, in altri non particolarmente illuminanti⁵⁹ (e sfiorando, talvolta, i limiti del paradossale⁶⁰). Dall'altra l'opera è stata oggetto di indagine specifica da parte di alcuni classicisti, i cui lavori hanno finalmente affrontato con maggior attenzione il problema del rapporto tra Pavese e le fonti antiche. Gli approfonditi studi di Eleonora Cavallini si sono concentrati sia sull'attività traduttoria dello scrittore⁶¹ sia su alcuni aspetti più tematici (ma comunque relativi al confronto con le letterature antiche⁶²), e hanno altresì dato vita a un importante volume come *La «Musa nascosta»: mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese* (2014)⁶³, nel quale studiosi di varie formazioni hanno proficuamente approfondito alcuni aspetti legati alla conoscenza e alla rielaborazione pavesiana della letteratura greca. Su questa scia si sono mossi altresì i recenti saggi di italianisti da tempo attenti a Pavese, i quali hanno cercato di approfondire legami e connessioni dei *Dialoghi* (e non solo) con la letteratura classica⁶⁴, oltre ai proficui tentativi da parte di altri classicisti di identificare con maggiore chiarezza non solo le fonti utilizzate dallo scrittore, ma anche strategie e finalità della sua riscrittura⁶⁵.

0.4 Metodologia e obiettivi

Muovendo da queste ricerche, riconducibili nell'alveo più ampio di un interesse ormai stabile verso la dimensione intertestuale dell'opera pavesiana⁶⁶ e in quello ancor più generale delle riscritture del mito classico all'interno della letteratura italiana⁶⁷, il presente lavoro intende colmare una lacuna della critica: nonostante gli indubbi passi avanti compiuti nell'interpretazione dei *Dialoghi* e dei loro rapporti con la classicità, il panorama esegetico è tuttora mancante di un'analisi complessiva di tutte le tessere

⁵⁸ Lanzillotta 2001;2011; Mutterle 2003.

⁵⁹ Capasa 2003; Barsacchi 2005; Pantone 2008; Di Cioccio 2012; Parisi 2012; Mencarini 2013; Romanelli 2013; Sichera 2015.

⁶⁰ Zangrilli 2017.

⁶¹ Cavallini 2012a;2012b;2013b; 2014a;2014b;2015;2017.

⁶² Cavallini 2010; 2013a; 2018.

⁶³ Cavallini 2014c.

⁶⁴ Frontaloni 2005; Bazzocchi 2011; Lijoi 2012; Barberi Squarotti 2013; 2017; Mencarini 2014; Sichera 2017; Van Den Bossche 2018.

⁶⁵ Padovani 2013; Mirto 2016; Manieri 2017.

⁶⁶ Mondo 1964; Pertile 1970; Venturi 1976; Giobbi 1991; Van Den Bossche 1994; Brunetta 1995b; Stain 2000; Battistini 2002; Capasa 2002; Bertone 2003; Masucci 2004; Olivero 2005a; 2005b; Pietralunga 2005; Arrigo 2006; Fasano 2008; Smith 2008; Concolino 2011; Kay 2011; Remigi 2011; 2012; Giacomarro 2015; Belviso 2016.

⁶⁷ Kirby 2000; Gibellini 2005-2009; Van Den Bossche 2007; Comparini 2018b.

della raccolta, cioè uno studio che si mostri capace di integrare i risultati raggiunti sino a oggi in una cornice sistemica che includa e consideri *tutti* i componenti⁶⁸ – obiettivo specifico del lavoro qui sviluppato.

Oltre ai contributi menzionati, ideale punto di partenza della ricerca proposta è l'importante saggio *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese* (2017) di Alberto Comparini⁶⁹. Rielaborando alcuni sondaggi precedentemente apparsi su rivista, l'autore ha approfonditamente affrontato e sistematizzato alcune questioni di capitale importanza per i *Dialoghi*: l'organizzazione macro-testuale e la genesi editoriale, la *Wirkungsgeschichte* dell'opera e gli orientamenti della critica che se ne è occupata, le differenti letture classiche di Pavese così come le questioni legate al dialogismo e all'inclusione della raccolta all'interno della temperie modernista, problematiche affrontate precedentemente in maniera soltanto episodica⁷⁰. Nell'ultima parte del libro Comparini ha proposto una lettura dell'opera basata sulla teoria girardiana del “doppio mostruoso”, secondo la quale “la demitizzazione pavesiana della cultura greca deve essere inclusa in un disegno più ampio che vede il poeta impegnato nell'inesorabile tentativo di salvaguardare il potere demoniaco del mito nella sua alterità nei confronti del mondo e di conservare la traccia mostruosa del caos nello spirito apollineo”⁷¹. La proposta, suggestiva e interessante, verrà discussa successivamente, ma ciò che importa sottolineare ora è la giusta osservazione secondo la quale “la bibliografia critica (storica, filologica e interpretativa) ha portato alla luce fondamentali elementi per porre le basi per un commento a diversi testi pavesiani”⁷². Raccogliendo idealmente l'invito, lo studio fornirà per la prima volta una lettura di tutte le tessere dialogiche dei *Dialoghi con Leucò*, nella convinzione che solo da un'analisi globale dell'opera se ne possa produrre una nuova interpretazione. Tale lettura sarà di natura prettamente intertestuale o, per essere più precisi, ipertestuale. Le ragioni di una tale scelta sono molteplici. Da una parte essa è quasi imposta dalla natura stessa dei *Dialoghi*, poiché in essi “il rapporto con il mito è un fatto piuttosto appariscente nella misura in cui si tratta di un rapporto *intertestuale*, indicato per altro in modo esplicito dal testo stesso, con un *corpus* di racconti tradizionali comunemente

⁶⁸ Parziale ed unica eccezione è quella di Fabre 1984, in cui l'enumerazione dei rimandi alle opere antiche non è accompagnata da alcuna tensione interpretativa né comparativa.

⁶⁹ Comparini 2017.

⁷⁰ Secchieri 1991; Cortinovis 1994; Bianchi 2002; Ferraris 2002; Masucci 2004.

⁷¹ *Ivi*, p. 187.

⁷² *Ivi*, p. 182-183.

indicati come ‘miti’⁷³. Se dunque “la categoria genettiana che meglio qualifica la natura e la funzione dei *Dialoghi con Leucò* è l’ipertestualità”⁷⁴, l’attenzione si concentrerà allora su quell’ “intertesto mitologico pressoché sterminato”⁷⁵ che si staglia intorno alla riscrittura mitica di Pavese. Intorno, e non prima, perché la lettura proposta sarà attenta sì agli ipotesti classici rielaborati dallo scrittore, ma si mostrerà altrettanto tenacemente votata alla ricerca di confronti, comparazioni e contaminazioni con le costanti e le varianti che hanno governato il *Fortleben* dei miti presenti nel testo. L’analisi dell’Orfeo pavesiano, per esempio, si soffermerà tanto su Virgilio e Ovidio quanto su Rilke: in questo modo sarà possibile far emergere tratti e motivi dei testi antichi che Pavese ha selezionato e riadattato nel testo moderno, mentre quest’ultimo verrà considerato quale esponente di *una* riscrittura fra molte altre, la cui comparazione potrà fornire indicazioni importanti sui significati della rielaborazione pavesiana. In questo modo, proiettando comparativamente i *Dialoghi* su un asse doppiamente diacronico, da un lato verranno chiarite le strategie di adattamento e riscrittura dell’antico, mentre, dall’altro, l’indagine dell’opera sarà arricchita dal raffronto con altre elaborazioni mitiche moderne e contemporanee, letterarie e non solo. E questa seconda dimensione, s’intende, sarà considerata indipendentemente dai legami ipertestuali diretti e dalle letture accertate: il confronto tra *L’inconsolabile* e i *Sonette an Orpheus* prescinde dalla conoscenza pavesiana di Rilke, perché è compito legittimo (e doveroso) dell’operazione critica stabilire quelle connessioni che possano far risaltare, anche in controluce, le tensioni simboliche dei testi analizzati.

Una necessità di questo genere si impone in maniera ancora più ineluttabile nel caso della comunicazione mitica: essendo da sempre, come si vedrà, una forma aperta e incredibilmente duttile, leggere i *Dialoghi* solamente in rapporto alle fonti antiche sarebbe tanto importante quanto riduttivo. Uno sguardo rivolto al passato fornirebbe probabilmente indicazioni importanti sulla genesi dell’opera, ma difficilmente potrebbe far emergere significati *ulteriori* che vanno al di là degli orizzonti di partenza del testo: il *close reading* verso l’antichità convivrà col *distant reading* della modernità, perché se è la Proserpina virgiliana che impone a Orfeo di non voltarsi, è invece il protagonista di Cocteau che sceglie, come quello pavesiano, di farlo volontariamente – e sarà necessario considerare entrambi. Si tratterà dunque di

⁷³ Van Den Bossche 2001: 22.

⁷⁴ Comparini 2017: 25.

⁷⁵ Van Den Bossche 2001: 321-322.

mantenere un delicato equilibrio, senza scadere né nella giustapposizione caotica né nello sterile filologismo; e per quanto in un acuto intervento sui recenti sviluppi della critica classicista di Pavese Federico Condello abbia sottolineato la necessità “che la ricerca sia innanzitutto attenta alle carte, più che alle volatili idee”⁷⁶, in questa sede non si cercherà tanto la collazione archivistica, quanto il riscontro testuale con i precedenti antichi e, al contempo, una sensata comparazione con motivi, riprese ed emersioni mitiche della modernità e della contemporaneità – idee sì in parte volatili, ma in quanto sempre veicolate dalle fluttuanti vicende del mito.

Il lavoro si struttura in sette capitoli. Il primo è di natura esclusivamente teorica e intende costituire l’orizzonte generale entro cui sviluppare l’analisi successiva. In esso verranno approfondite molte delle questioni precedentemente accennate, dando vita a un quadro teorico capace di sostenere la lettura che si intende proporre. Verranno così discussi e chiariti i nodi centrali della teoria letteraria maggiormente legati ai *Dialoghi*: partendo dall’estetica della ricezione e dalla sua applicazione ai testi classici, si illustrerà in che misura tale approccio possa rivelarsi ermeneuticamente efficace; successivamente verrà chiarita su quale dimensione del mito si soffermerà l’attenzione, così come quale idea di intertestualità si riterrà più adatta all’opera in esame; infine, la discussione di alcune declinazioni contemporanee della critica tematica, a sua volta legate alle teorie precedentemente discusse, permetterà di definire più precisamente gli strumenti interpretativi che guideranno l’approccio testuale.

I cinque capitoli successivi presentano l’analisi dei dialoghi, suddivisi secondo il criterio della dominante ipotestuale. Essi verranno cioè ripartiti secondo l’ipotesi classico o etnologico attorno al quale prende maggiormente forma la singola riscrittura: il capitolo secondo analizzerà così i dialoghi maggiormente esiodei⁷⁷, il terzo quelli omerici⁷⁸, il quarto quelli dipendenti dalle fonti secondarie come studi di etnologia, mitologia e storia delle religioni⁷⁹, il quinto sarà dedicato ai componimenti legati alle *Metamorfosi* ovidiane⁸⁰, mentre il sesto si concentrerà sui dialoghi particolarmente vicini alla tragedia greca antica⁸¹. Il criterio, com’è ovvio, è puramente strumentale e organizzativo: dovendo necessariamente segmentare il testo, si è scelta

⁷⁶ Condello 2016: 207.

⁷⁷ *La nube; La rupe; I fuochi; Gli uomini; Il diluvio; Le muse.*

⁷⁸ *I due; La chimera; La madre; L’isola; Le streghe; In famiglia.*

⁷⁹ *L’ospite; Il mistero; Il lago; Le cavalle.*

⁸⁰ *L’uomo-lupo; Il fiore; Schiuma d’onda; La vigna; Il toro; La belva.*

⁸¹ *I ciechi; La strada; Gli Argonauti.*

questa metodologia per la natura palincestuosa, per dirla *a là* Genette, della lettura proposta, senza che questa riduca né la complessità dei rimandi di ogni singolo componimento (nei quali convivono quasi sempre molteplici influenze) né il percorso generale disegnato dalla successione dei componimenti⁸², ovvero la storia di una progressiva liberazione degli uomini dalla tirannia degli dèi. La speranza, piuttosto, è che proprio la riorganizzazione critica del testo, condotta secondo queste direttive, si mostri capace, attraverso confronti inattesi sia tra singoli dialoghi sia tra questi e altre riscritture, di produrre nuovi raffronti, convergenze e illuminazioni, nonché possibilità interpretative inedite, scaturite proprio da tali accostamenti.

Le conclusioni, per loro natura sempre parziali e temporanee, saranno affidate al capitolo settimo. Il principio strutturante della dominante ipotestuale verrà in questo caso sospeso per permettere la presentazione delle considerazioni conclusive. Infatti, dopo l'analisi dei due dialoghi maggiormente legati al senso complessivo del mito e della sua riscrittura⁸³ – e dunque per loro natura più inclini a rappresentare metaletterariamente il senso dell'intera operazione –, verranno elaborate alcune riflessioni a margine dei dati emersi nelle pagine precedenti. Si cercherà così di individuare la cifra fondamentale del recupero mitico pavesiano, ovvero, per dirla con Giglioli, quel “territorio intermedio dove di continuo vengono rinegoziati i rapporti tra argomento e senso”⁸⁴; in altre parole, si tenterà di dare un nome alla tensione permanente che si snoda tra i personaggi dialoganti, provando a indicare una prospettiva da cui guardare all'opera per esserne ancora una volta stupiti ma anche, si spera, meno confusi; una visuale insomma da cui riuscire a intravedere un punto fermo nel gorgo, per fermarsi davanti alla chiarezza del mito portato a termine e all'oscurità che permane in ogni autentica opera d'arte; un modo, infine, per tornare a quelle vecchie storie del mito, che dai tempi più remoti dell'evoluzione umana fino a Pavese e oltre riescono a esprimere le ansie, le speranze e le ossessioni più profonde dell'essere umano, che in esse nasconde “il segreto di qualcosa che tutti ricordano, tutti ammirano un po' straccamente e ci sbadigliano un sorriso”⁸⁵.

⁸² Mutterle 2003.

⁸³ *L'inconsolabile; Gli dèi*.

⁸⁴ Giglioli 2001: 151. Cfr. *infra*.

⁸⁵ DL: 3.

CAPITOLO PRIMO
ORIZZONTI TEORICI

1.1 Dall'estetica della ricezione alla *classical reception*

1.1.1 Origini e questioni fondamentali

Nel recente saggio *Reception* (2018) Ika Willis ha cercato di rispondere alla domanda “what is reception?”: “Reception involves looking at texts from the point of view of the readers, viewers, listeners, spectators and audiences who read, watch or listen to cultural productions, interpret them, and respond to them in a myriad of different ways”¹. Nella sua concisione la definizione proposta lascia intravedere la lunga strada che, nella loro breve storia, i cosiddetti *reception studies* hanno già compiuto. Gli ambiti che emergono dalla presenza di “lettori, telespettatori, ascoltatori e spettatori” riguardano infatti diverse espressioni artistiche, tra cui quelle letterarie rappresentano ormai solamente una parte. Nati nella sfera dell’ermeneutica letteraria, i *reception studies* sono divenuti uno strumento critico incredibilmente duttile, capace di essere adattato ai più diversi campi di indagine, riuniti sotto l’accogliente etichetta di “cultural studies”. Non a caso, in una raccolta significativamente intitolata *Reception Study. From Literary Theory to Cultural Studies* (2001), i due curatori hanno sottolineato quanto insito in questo indirizzo di studio vi sia un “postmodern turn”, ossia la tendenza a dedicare particolare attenzione a temi di ricerca tipicamente *cultural* quali letteratura africana e sud-americana, femminile e popolare². Se per questa ragione la distinzione tra *reception* moderni e post-moderni appare fondata, da un punto di vista operativo sembra invece piuttosto superflua, poiché entrambi “difendono la dimensione storica in opposizione ad un approccio puramente formale, intraprendendo lo studio storico delle diverse letture di un testo e ripudiando le norme e i valori della teoria tradizionale”³.

A discapito di un’apparente immediatezza del suo significato, la *reception theory* appare dunque come una galassia di pratiche critiche differenti e talvolta molto lontane tra loro per oggetti d’indagine, riferimenti teorici e profondità d’analisi⁴. Per acquisire all’interno di questa stratificata varietà gli strumenti ermeneutici più rilevanti, appare dunque necessario tornare brevemente alla sua genesi, evidenziandone altresì alcuni importanti snodi teorici.

La definizione di Willis mostra chiaramente la posizione critica di tale approccio: parlare di ricezione significa avvicinarsi ai testi dalla prospettiva dei destinatari, che usufruiscono di alcune produzioni culturali e rispondono ad esse nei modi più disparati. La dinamica delineata

¹ Willis 2018: 1.

² Marchor & Goldstein 2001: XIII.

³ *Ibidem*.

⁴ Sulla storia e i vari usi del termine si sofferma Willis 2018: 2-34.

consta così di tre momenti diversi: lo spostamento del focus critico, l'incontro tra opera e destinatario e la risposta di quest'ultimo al testo incontrato. Ognuno di questi elementi può a sua volta fornire ulteriori chiavi per chiarire sia il percorso storico-critico di quest'orientamento sia il potenziale interpretativo che la sua applicazione è in grado di fornire.

Il primo momento rimanda alla nascita della teoria della ricezione. È l'aprile del 1967 quando la lezione inaugurale tenuta dal medievista Hans Robert Jauss all'Università di Costanza diviene un momento cruciale della critica novecentesca. Le tesi esposte dal professore, e successivamente riproposte in *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (1970), segnano un radicale cambio di prospettiva: sulla scia dell'ermeneutica del Gadamer di *Wahrheit und Methode* (1960) viene sottolineata la necessità di guardare all'opera letteraria in maniera processuale, come l'incontro dialogico (o, seguendo Gadamer, la fusione) tra l'orizzonte di attesa evocato dall'opera e quello del destinatario⁵. Da qui nascerà la cosiddetta scuola di Costanza, laboratorio critico che svilupperà la nota "estetica della ricezione".

La storia e l'eredità di quest'ultima sono state più volte ripercorse⁶, ma alcune questioni relative alla sua nascita meritano di essere riprese. In un articolo del 2001, Jauss descrive dettagliatamente il contesto storico-critico da cui nacque la sua proposta, esplicitando altresì a quali concezioni delle dinamiche letterarie la sua visione intendeva opporsi⁷. Come detto, Jauss era un medievista, e fu proprio dallo studio della letteratura medievale che iniziò a esaminare il problema dell'orizzonte di attesa del lettore. In particolare, lo studioso si era occupato dell'epica animale del XII secolo, genere che si presentava agli occhi del critico moderno con un alto tasso di estraneità. Fino agli anni '60 la medievistica si fondava inoltre su quella che Jauss definisce come "insisting practice of interpreting 'from sources'"⁸, a sua volta ampiamente legittimata dal dominio del Curtius di *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, pubblicato nel 1948. Il campo degli studi era dunque dominato da un approccio prettamente filologico, declinato nella sua versione positivista priva di una valutazione ermeneutica di più ampio respiro. Le parole di Jauss non lasciano dubbi:

⁵ Sulla storia dell'ermeneutica cfr. Ferraris 1988; De Simone 2018.

⁶ Cfr. Kloepfer & Shaw 1982; Holub 1984.

⁷ Jauss 2001. L' "approccio puramente formale" di cui parlano invece Marchor e Goldstein si riferisce al New Historicism, sul cui rapporto con l'estetica della ricezione cfr. Hohendahl & Silberman 1977; Kaes 1989.

⁸ Jauss 2001:17.

This encouraged the positivists, who were as philologically exact as they were aesthetically blind, to reduce the humanistic motto *ad fontes* to an interest in sources for their own sake and to claim that even the least significant discovery made by their pursuit contributed to the proof of the unbroken, albeit latent, continuity of the “indispensable” heritage of antiquity, in which the Middle Ages served as a link in a “golden chain of literary tradition” and lost almost completely any historical independence⁹.

Agli occhi del critico tedesco i filologi degli anni '50 assomigliavano sorprendentemente a quelli che circa ottanta anni prima, in una lettera a Erwin Rohde, Nietzsche aveva causticamente descritto “con le cavità mascellari rigonfie e lo sguardo cieco, contenti di essersi accaparrati un verme e indifferenti verso i veri, urgenti problemi della vita”¹⁰. Siano i filologi indifferenti o ciechi, entrambi gli attacchi, pur nelle loro diversità, sottolineavano l’irriducibile parzialità dell’analisi filologico-positivistica, certamente necessaria e importante per la *constitutio textus*, ma destinata all’asfissia se non accompagnata da una ulteriore consapevolezza estetico-ermeneutica:

Such a theory and metaphysic of tradition is based upon the allegedly humanist conviction that, in a book, literature is timelessly present, thus making of the philologist the real reader for whom the text is written and who, as “super-reader”, best understands the writer. Only the philologist, then, is capable of recognizing, through the later horizon of a more complete if not universal knowledge, the sources from which the author not only consciously but also unconsciously creates his work. Hermeneutically, the study of tradition, as it was understood at this age, remained completely virginal: the philologist as super-reader naïvely presupposed that the later horizon of his knowledge existed in the earlier horizon of the creation of the work¹¹.

Nella densa ricostruzione di Jauss si ritrovano importanti questioni teoriche, alcune delle quali, come si vedrà, verranno compiutamente affrontate dai *reception studies* applicati alle letterature antiche: il concetto di tradizione, che per il suo peso arriva ad assomigliare a una metafisica quasi religiosa, il problema filologico delle fonti e le questioni ermeneutiche sollevate dall’incontro con un testo che si presenta come radicalmente altro rispetto all’orizzonte della modernità¹².

Il secondo momento emergente dalla definizione di Willis è quello della lettura. Questo aspetto venne affrontato dal secondo grande nome della scuola di Costanza, Wolfgang Iser. Mentre Jauss si concentrò infatti sul livello più generale degli orizzonti, l’atto della lettura, per riprendere il titolo di un famoso saggio¹³, venne indagato nella sua dimensione pragmatica e, al

⁹ *Ivi*, pp. 17-18.

¹⁰ Ross 1994: 49.

¹¹ Jauss 2001: 18.

¹² A questo riguardo Jauss 2001: 17 sottolinea che l’alterità delle letterature classiche rappresenta un problema diverso ma non meno significativo delle fonti medievali.

¹³ Cfr. Iser 1976.

tempo stesso, come funzione testuale tramite il concetto di “lettore implicito”¹⁴. La figura del lettore, la cui rinascita era stata suggestivamente annunciata da Roland Barthes qualche anno prima¹⁵, vedeva così la sua piena riabilitazione teorica e veniva posta al centro di quello che sarebbe stato definito *reader-response criticism*¹⁶.

Terzo ed ultimo oggetto di attenzione da parte dei *reception studies* è quello che vede un lettore interpretare e, soprattutto, rispondere al testo incontrato. Nel ventaglio di possibilità diverse in cui tale risposta può prender forma, riassunte nella “miriade di modi” individuata da Willis, si rispecchia la grande apertura che caratterizza oggi lo studio della ricezione di uno o più testi. Le modalità di reazione alle produzioni culturali sono infatti quanto mai molteplici e differenti: dalle pratiche più tradizionali come la traduzione e la performance, fondamentale soprattutto per la ricezione dei testi teatrali, sino alle riscritture collettive da parte di comunità di fan, passando attraverso gli innumerevoli adattamenti tra *medium* diversi; infiniti percorsi che le storie continuano a percorrere nel polimorfico immaginario contemporaneo¹⁷, la cui sempre maggiore interconnessione e ramificazione moltiplica le possibilità di riuso creativo di temi, trame e motivi, rendendo di conseguenza imprescindibile lo studio dei meccanismi di ricezione e riproposizione.

Prima di valutare l’apporto che l’estetica della ricezione ha fornito al campo degli studi classici, la definizione della studiosa nasconde un ulteriore aspetto che non è superfluo esplicitare. Nel momento in cui pone sullo stesso piano dell’attenzione critica il momento dell’interpretazione e quello della risposta ad un testo, sottintende un’importante caratteristica alla base dell’estetica della ricezione, ovvero la sostanziale identità tra interpretazione critica e riscrittura creativa. Dalla prospettiva della *reception* non vi è infatti alcuna differenza tra le due diverse forme che può assumere la risposta a un testo. Tra gli infiniti esempi possibili, si può dunque ragionevolmente sostenere che l’attuale corredo di valenze che il termine “Orfeo” attiva nella mente di un lettore del ventunesimo secolo sia condizionato tanto dalle pagine delle *Georgiche* di Virgilio quanto da tutte le sue molteplici riscritture (antiche e non solo) e, non meno importanti, dalle diverse letture critiche del personaggio e della sua vicenda. Anzi, l’eguale valutazione di questi elementi diversi, ai fini di quella che Jauss, nuovamente sulla scia di Gadamer, chiama *Wirkungsgeschichte*, appare come uno dei punti centrali della teoria della

¹⁴ Iser 1972.

¹⁵ Cfr. Barthes 1988b.

¹⁶ Per una panoramica cfr. Tompkins 1980; Freund 1987; Iser 1993; Bertoni 1996; Harkin 2005. Sul collegamento con i *reception studies* cfr. Willis 2018: 21-23; 67-141.

¹⁷ Fusillo 2018.

ricezione. L'Orfeo delle *Metamorfosi* ovidiane non presenta alcuna superiorità rispetto all'*Orphée* (1927) teatrale di Jean Cocteau, a quello cinematografico di Marcel Camus (*Orfeu Negro*, 1959) o alle intense pagine che al cantore hanno dedicato, tra gli altri, Fritz Graf o Charles Segal: apparizioni diverse della medesima esigenza di tornare a leggere il passato e a riscriverlo, espressa attraverso le pagine di un copione, di una sceneggiatura o di un saggio critico.

Ciò che conta è dunque la prospettiva da cui cercare di leggere e interpretare ognuno di questi fenomeni, cioè dalla parte di chi ha ricevuto un testo e che, dalla sua posizione storicamente determinata, ha cercato di leggerlo, interpretarlo e rispondere a esso, contribuendo così alla sua trasmissione.

1.1.2 Tra antico e moderno

“Classicists had been about 30 years later than everyone else in the academy in catching on to new trends and fashions, but this is about normal for us. Better late than never. All these years we had been receiving classical literature and didn't know it until Jauss and company told us that we had”¹⁸: non manca d'ironia la giusta constatazione di James Tatum, che enfatizza la scarsa capacità di dialogo tra teoria letteraria e studi classici¹⁹. Affermare che schiere di classicisti non sapessero di star ricevendo una tradizione plurisecolare è detto in senso chiaramente antifrastico, ma è indubbio che le teorie di Jauss abbiano stimolato profonde discussioni sull'ermeneutica dei testi greci e latini, sul difficile rapporto tra interprete moderno e autore antico, contribuendo altresì a mettere in discussione un concetto apparentemente granitico come quello di “tradizione”.

Se la menzionata lezione di Jauss del 1967 può essere considerata il momento aurorale della scuola di Costanza, la storia della *classical reception*, ovvero l'applicazione delle teorie della ricezione alle letterature antiche, prende inizio nel 1993, quando il latinista inglese Charles Martindale pubblica *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermenutics of Reception*²⁰. Il saggio inverte la tendenza successivamente denunciata da Tatum, avendo come suo esplicito intento la lettura di alcuni momenti della poesia latina attraverso le teorie dell'estetica della ricezione tedesca, senza tralasciare il dialogo di Bachtin e Gadamer e la decostruzione di

¹⁸ Tatum 2014: 80.

¹⁹ Cfr. Tischer, Forst & Gärtner 2018.

²⁰ Martindale 1993. Per l'impatto dell'opera di Martindale cfr. Hardwick 2013, mentre Hardie 2013 traccia un interessante profilo dello studioso. Sulla *classical reception* cfr. in particolare Hardwick 2003; Wood 2012; Pàmias 2014; Spina 2015; Bakogianni 2016.

Derrida²¹. I riferimenti teorici di Martindale lasciano facilmente intuire la tesi di fondo del volume: la moderna ermeneutica dei testi antichi non si deve fondare solo sul testo classico, ma, come menzionato in precedenza, deve tener egualmente conto della catena di precedenti interpretazioni che hanno (gadamerianamente) dato vita ai pregiudizi, presupposto necessario quanto imprescindibile del processo interpretativo²². Non solo, ma nelle pagine di *Redeeming the Text* il vero bersaglio critico è nuovamente il positivismo filologico: fondandosi su quelle che definisce “positivistic forms of historical inquiry”²³, il modello di classicismo attaccato dallo studioso appare mosso dalla stessa cecità ermeneutica e presunzione critica che caratterizzava la filologia medievale agli occhi di Jauss, pratica che a sua volta affondava le radici nell’antica divisione tra filologia ed ermeneutica²⁴. Per entrambi appare infatti vana la pretesa di poter individuare il significato stabile e originario di un testo, soprattutto se antico: “meaning is always realized at the point of reception”²⁵, scrive programmaticamente Martindale, opponendo alla più tradizionale visione filologica di lettura e interpretazione una proposta che non esita a definire orgogliosamente “textualist, post-structuralist, conventionalist, culturalist, anti-foundationalist”²⁶.

I saggi di *close-reading* in cui Martindale si cimenta nel volume forniscono inoltre alcune precise indicazioni metodologiche che si riveleranno importanti nel prosieguo della *classical reception*. Come già accennato, la prima importante novità rivendicata dal classicista inglese consiste nell’equiparazione tra l’opera del critico e quella del poeta/scrittore. Riferendosi all’*Eneide* egli attacca la presunta oggettività accademica per cui, per interpretare correttamente il poema, sia necessario un saggio critico di Adam Parry, mentre si debbano tralasciare le riletture virgiliane di Lucano e Dante. La ricezione di un testo, invece, è inseparabilmente legata anche alle diverse reinterpretazioni creative che ne sono state date, le quali possono contribuire in misura addirittura maggiore alla comprensione dell’autore antico²⁷. Non solo, ma la pratica di Martindale appare sin dai suoi esordi profondamente comparativa, indirizzo di ricerca che avrà un forte peso all’interno dei *reception studies*²⁸. Nel terzo capitolo dedicato a Ovidio lo studioso discute infatti come casi esemplari di ricezione del testo latino alcune opere di Tiziano,

²¹ Sull’apporto di Bachtin cfr. Whitmarsh 2007, mentre Leonard 2007 si sofferma su quello di Derrida.

²² Riguardo l’influenza di Gadamer sulla *classical reception* cfr. Hardwick 2003: 8 e Martindale 2007: 301-303, mentre Martindale 1993: 9-10 discute nel dettaglio alcune teorie di Jauss su cui non concorda totalmente.

²³ Martindale 2006: 2.

²⁴ Cfr. Selden 1990; Kallendorf 1994.

²⁵ Martindale 1993: 3.

²⁶ *Ivi*, p. 20.

²⁷ *Ivi*, p. 54.

²⁸ Cfr. Schmitz-Emans & Lindemann 2004.

le quali possono essere considerate vere e proprie letture ovidiane al pari di altre più tradizionali²⁹. Considerare degna di essere analizzata accanto ai versi antichi non solo un'opera artistica, ma addirittura pittorica – e quindi semioticamente lontana dal testo di partenza –, ritenendola inoltre una significativa realizzazione di alcune potenzialità insite nell'opera classica, testimonia la grande novità e carica provocatoria dell'approccio proposto, particolarmente fecondo se calato in un ambiente talora asfittico come quello degli studi classici³⁰; una proposta che si caratterizza dunque per la sua apertura, per il tentativo di rovesciare alcuni assunti critici corrosi da anni di quasi inconsapevole applicazione e per il sistematico ribaltamento della superiorità dell'originale antico sul moderno corrotto: “antiquity and modernity, present and past, are always implicated in each other, always in dialogue – to understand either one, you need to think in terms of the other”³¹.

Insieme alla negazione che i testi antichi posseggano un significato *per se* e che tale sia ricostruibile dalla scienza del filologo, la differente concezione del rapporto col passato si impone come cardine concettuale della *reception theory*. Non solo perché il suo potenziale maggiormente innovativo si situa proprio in questo cambio radicale di prospettiva, ma anche perché tale approccio si rivela al contempo uno strumento ermeneutico di notevole efficacia, non solo per gli studi letterari. Nel celebre saggio su Rembrandt, Mieke Bal sintetizza con grande chiarezza la distanza dall'impostazione tradizionale: “Art is inevitably engaged with what came before it, and that engagement is an active reworking. [...] The work performed by later images obliterates older images as they were before that intervention and creates new versions of old images instead”³². La dialettica tra produzioni culturali moderne e opere del passato si configura così come un dialogo attivo, che non accorda alcuna superiorità alla fonte

²⁹ Martindale 1993: 60.

³⁰ Operazione replicata con Velazquez in Martindale 2007: 303. In occasione ventennale di *Redeeming the Text*, Martindale 2013:169 sostiene che la battaglia per il riconoscimento della *classical reception* all'interno degli studi classici sia stata vinta. Indubbia è la loro recente crescita negli Stati Uniti e in Inghilterra, tendenza ben testimoniata anche da alcune dinamiche editoriali. Bloomsbury, ad esempio, pubblica la collana “Bloomsbury Studies in Classical Reception”, mentre la Oxford University Press produce ottimi risultati nella “Classical Presences”. Non mancano collane di *companions* dedicate alla ricezione singoli autori antichi o macrotemi, pubblicate da Brill, o periodici come l'*International Journal of the Classical Tradition*, edito da Springer, *New Voices in Classical Reception Studies* dell'Open University e l'ottimo *Classical Reception Journal* di Oxford. Come ben sottolineato da Elsner 2013 e Hardie 2013, nonostante il crescente interesse verso la ricezione dell'antico, lo storicismo filologico è tuttora la pratica critica dominante degli studi classici. Ciò appare innegabile soprattutto nel contesto italiano, dove solo recentemente si stanno diffondendo corsi universitari interamente dedicati alla *reception*, mentre un numero sempre maggiore di riviste di filologia, come i *Quaderni Urbinati di cultura classica* o gli *Studi italiani di filologia classica*, riserva ai rapporti col moderno specifiche sezioni.

³¹ Martindale 2006: 5-6.

³² Bal 1991: 1.

antica. Ancora più esplicita è Linda Hutcheon, nell'introduzione al suo canonico studio sull'adattamento, forma artistica tipica del postmoderno e costituzionalmente a cavallo tra passato e presente:

It has tended to privilege or at least give priority (and therefore, implicitly, value) to what is always called the "source" text or the "original." As I examine in the first chapter, the idea of "fidelity" to that prior text is often what drives any directly comparative method of study. Instead, as I argue here, there are many and varied motives behind adaptation and few involve faithfulness. Other earlier adaptations may, in fact, be just as important as contexts for some adaptations as any "original." [...] And there is yet another possibility: our interest piqued, we may actually read or see that so-called original after we have experienced the adaptation, thereby challenging the authority of any notion of priority. Multiple versions exist laterally, not vertically³³.

La metafora spaziale esprime bene la visione generale. Ad una verticalità non solo cronologica ma anche tassonomica si preferisce un'idea di lateralità omogenea, in cui espressioni artistiche continuano a emergere in risposta a opere precedenti, dialogando con quest'ultime attraverso un processo di riscrittura (e, oggi, di rimediazione) continuo.

La medesima idea si ritrova alla base dei più seri studi sulla ricezione classica, nei quali viene conservata una costante e precisa attenzione verso il testo antico, senza tuttavia attribuirgli alcun valore superiore. Anzi, è proprio nella consapevolezza critica della distanza tra testo di partenza e testo d'arrivo che può nascere una nuova comprensione di entrambe le opere³⁴. La pratica e l'analisi della ricezione permettono infatti di rivelare le differenze e le somiglianze che intercorrono tra mondo antico e mondo moderno: le letterature classiche, poste a confronto con quelle moderne che hanno generato, entrano così in circuiti ermeneutici nuovi, capaci di rivelare aspetti inediti e potenzialità proprie *anche* dell'antichità.

Testi studiati per decenni unicamente secondo criteri storici, formali o filologici possono così fornire nuove risposte all'interprete contemporaneo o, possibilità forse ancora più importante, possono sollecitare quest'ultimo con nuove domande di senso. In questo quadro, una volta sopiti gli slanci provocatori e testate più volte le suggestioni teoriche, l'apporto della *classical reception* può rappresentare il modo di leggere i testi antichi più adatto all'epoca odierna: in un'età in cui l'emersione dalla sabbia di nuovi papiri recanti testi inediti è quantomeno improbabile, in cui il lavoro filologico può risolvere *loci vexati* ma non pregiudicare la complessiva interpretazione di un'opera e in cui le coordinate storico-politiche dell'antichità possono essere approfondite ma non stravolte, la sfida più importante per una parte della critica letteraria risiede nel cercare di tracciare le molteplici rifrazioni dell'antico sul moderno,

³³ Hutcheon 2006: XIII.

³⁴ Cfr. Hardwick 2003: 10-11.

mantenendosi in equilibrio tra passato e presente e cercando al contempo nuovi spiragli di ricerca, interpretazione e contaminazione³⁵.

1.1.3 Tradizione e ricezione

La novità rivendicata da un approccio di questo tipo potrebbe sembrare solo apparente. Quella che viene comunemente definita come “tradizione classica” è stata infatti oggetto di molteplici studi, apparsi ben prima delle formulazioni teoriche di Jauss e della loro rilettura da parte di Martindale³⁶. Alcuni di questi, come i testi di Gilbert Highet e Gilbert Murray, sono divenuti veri classici della critica, contribuendo a fondare la fortuna del sintagma “classical tradition”, sopravvissuto agli attacchi della *reception* anche in alcuni lavori recenti³⁷. Nonostante entrambi i termini siano caratterizzati da una certa vaghezza, grazie alla quale sono spesso utilizzati in ambiti talora vicini³⁸, una parte della *reception theory* ha tuttavia creato tra i due un solco terminologico importante, indicativo altresì della consapevolezza critica che bisogna considerare nella scelta esclusiva a favore di uno o dell’altro. Le definizioni sono figlie della teoria e, in questo caso, rivelano importanti assunti di fondo.

Definendo nello specifico la *classical reception* Anastasia Bakogianni ha esplicitamente contrapposto le due visioni, sottolineando come “the difference between reception and the study of the classical tradition is that reception offers more of an all-inclusive model of the study of this phenomenon and one that does not offer a canonical reading of the classical model to the detriment of its reception”³⁹, ribadendo sia il menzionato cambio di prospettiva implicato dall’estetica della ricezione sia la pratica più eterodossa che essa permette.

La canonicità implicita nel concetto di tradizione classica ha una lunga storia che vede in Curtius e Highet gli ultimi esponenti di una catena che arriva sino a Aby Warburg e, soprattutto, sino al T. S. Eliot di *Tradition and Individual Talent* (1920). Si è già visto quanto Jauss

³⁵ Martindale 2013:177-182 vede nel futuro della disciplina così delineata la speranza di un nuovo umanesimo, la cui buona riuscita risiede nella capacità dei critici di riuscire a mantenersi ugualmente competenti sia nell’antico che nel moderno, necessità ribadita saggiamente anche da Hardie 2013:193. Oltre alla letteratura postcoloniale e alla dimensione politica della *reception*, la sopravvivenza del classico è stata inoltre studiata in campi diversi come la pubblicità, i fumetti, la letteratura per ragazzi, la fantascienza, i video games e il culturismo per cui cfr. rispettivamente Hartigan 2002; Kovacs & Marshall 2011; Marciniak 2016; Rogers & Stevens 2015; Christesen & Machado 2010; Wyke 1997. Sul futuro della *classical reception* cfr. anche Porter 2008; Lambropoulos 2010; Spina 2015: 59-61; Butler 2017.

³⁶ Cfr. Murray 1927; Highet 1949; Bolgar 1954.

³⁷ Cfr. Grafton, Most & Settis 2010; Kallendorf 2010; Barrow, Goldenhard & Silk 2014.

³⁸ Cfr. Budelman e Haubold 2008: 24; Willis 2018: 59-61.

³⁹ Bakogianni 2016: 98. Sulla stessa linea si pongono le definizioni di Martindale 2006: 1 e Hardwick & Stray 2008: 1.

rimproverasse a Curtius l'idea, inaccettabile ed ermeneuticamente cieca, secondo la quale in un'opera tutta la letteratura precedente fosse eternamente presente, senza distinguere i differenti orizzonti e la storicità di ogni ricevente. Tale concezione era stata espressa qualche anno prima da Eliot, che aveva chiaramente esposto la sua idea di tradizione: "No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead"⁴⁰. Mentre Eliot avrebbe successivamente sviluppato queste suggestioni nel suo metodo mitico e Curtius nella pratica critica della topologia, i due muovevano dalla medesima idea di tradizione: una concezione non evolucionistica che tendeva a evidenziare il perpetuo ripresentarsi di alcune costanti, secondo una visione antilineare della storia che faceva sedere allo scrittoio dell'autore moderno tutti i predecessori, in un eterno presente⁴¹.

Buona parte degli studi riguardo la tradizione classica muove dal presupposto, più o meno esplicito, di una concezione simile a quella di Eliot e Curtius. Particolarmente esemplificativo di tale tendenza è il testo di Highet. Pur non mancando di intuizioni importanti, lo studio procede non soltanto secondo una metodologia ermeneutica storica, ma non manca neppure di assecondare una visione quantomeno idealizzata della classicità, come si evince facilmente dalla descrizione dell'epoca medievale: "The Dark Ages were the victory of barbarism over classical civilization. The Middle Ages were the epoch during which, having been converted, the barbarians slowly civilized themselves with the help of the church and of the surviving fragments of classical culture"⁴². Nonostante non tutti i lavori legati al concetto di tradizione si abbandonino a ingenuità storiche di tale portata, la *classical reception* ha cercato con forza un'alternativa alla superiorità valoriale riservata all'antico (presupposto ideologico di quella testuale accordata alle "fonti"), cercando di sviluppare un'altra relazione critica col medesimo materiale letterario.

⁴⁰ Eliot 1997: 41. Cfr. anche Kramer 1975; Acik 2010.

⁴¹ Per un confronto tra le due idee di tradizione cfr. Uhlig 1990. Lo stesso studioso fa notare la vicinanza di Eliot con il classicismo di Walter Pater, il quale è a sua volta uno dei punti di riferimento di Martindale, per cui cfr. Martindale 2013: 177-182. Da notare inoltre come gli esordi della *classical reception* non siano animati da uno specifico attacco contro il concetto di tradizione: per Martindale 1993: 29 infatti "what matters will then be not whether a tradition really exists, but whether people are able to position themselves within what they see as commensurable modes of enquiry". Successivamente Martindale 2007: 298 sembra invece recepire le sollecitazioni sul tema, sottolineando come, rispetto alla tradizione, "reception [...] operates with a different temporality, involving the *active participation* of readers (including readers who are themselves creative artists)".

⁴² Highet 1949: 81. Sull'impostazione di Highet cfr. Broder 2013: 507-508.

Ad uno sguardo più attento la questione appare dunque più profonda del semplice dibattito terminologico. La *reception*, infatti, privando i testi antichi di un significato stabile e univoco, pone l'accento sull'alterità della cultura antica e, a partire da questa, si concentra su quali aspetti di essa siano stati selezionati e riadattati dalla cultura ricevente. La diversità dell'approccio permette così un ulteriore effetto positivo, ovvero quello di privare i testi classici di ipoteche critiche piuttosto datate, rendendoli al contempo materiale più facilmente reinterpretabile da artisti e scrittori contemporanei. Proprio come già nell'antichità accadeva col mito classico.

1.2 Dimensioni mitiche

1.2.1 Un concetto moderno

Quest'ultimo è stato infatti terreno privilegiato delle pratiche critiche fondate sui presupposti ermeneutici dei *reception studies*⁴³. La comparsa di molteplici studi sulla persistenza nell'epoca moderna e contemporanea delle storie di dèi ed eroi si è sviluppata non soltanto grazie all'enorme diffusione di quest'ultime nelle arti occidentali, ma anche grazie alla loro specificità diacronica e transculturale. Niente più del patrimonio tematico e narrativo mitico ha mantenuto un'incredibile vitalità a cavallo delle epoche e delle culture, facendone così il campo ideale per quella rilettura antigerearchica e innovatrice alla base del nuovo indirizzo teorico.

La persistenza di personaggi e situazioni mitiche rappresenta però unicamente la superficie di un complesso reticolo che, ad un esame più attento, appare irto di problematiche terminologiche e metodologiche. Se si rivolge oggi l'attenzione al mito, esso appare infatti come un oggetto culturale ambiguo, caratterizzato da quella che Claude Calame ha efficacemente descritto come la dialettica tra l'evanescenza del concetto e la realtà delle sue forme narrative⁴⁴. Mentre il riconoscimento dei confini formali e semantici che delimitano un racconto mitico appare quasi scontato, il nocciolo di verità che ogni racconto presuppone sembra invece svanire tra le mani dell'interprete che tenta di afferrarlo. Ad un esame più attento emergono infatti non poche difficoltà, riguardanti *in primis* la sua natura: cosa si intende quando si parla di mito? Entro quali coordinate storico-epistemologiche si situa non solo ciò che sembra possedere un carattere mitico, ma anche il termine stesso nel momento in cui lo si adotta?⁴⁵

⁴³ Nel *mare magnum* della bibliografia critica sul mito antico cfr., oltre ai canonici Kirk 1974 e Graf 1987, Dowden 1992; Buxton 1994; Guidorizzi 2009; 2012; Saïd 2008; Calame 2015.

⁴⁴ Calame 1988: 7.

⁴⁵ Per una panoramica sul concetto di mito cfr. Coupe 1997; Segal 2004.

La lunga storia dei diversi significati che il mito ha di volta in volta saputo attrarre nella sua orbita contribuisce a complicare ulteriormente il quadro. È ormai tanto fondamento critico quanto dato acquisito dalla storia degli studi l'impossibilità di stabilirne un'essenza unica e immutabile. Come ha scritto Marcel Detienne nel fondamentale *L'invention de la mythologie* (1981), "la mitologia esiste, incontestabilmente, perlomeno da quando Platone la inventa a modo suo, ma non per questo dispone di un territorio autonomo né designa una forma di pensiero universale la cui essenza pura sarebbe in attesa del suo filosofo"⁴⁶, riflessione proseguita da Claude Calame, secondo il quale né "les Grecs n'ont jamais ni élaboré un concept unitaire et défini du mythique", né interpretarono l'insieme dei racconti come "un ensemble répondant de manière précise aux contours de cette catégorie"⁴⁷. Il dato mitico, sebbene si presenti secondo apparenti caratteristiche di quasi immediata riconoscibilità, emerge dunque come un concetto storicamente e culturalmente costruito: ogni epoca ha saputo inserire nel vastissimo campo semantico del "mito" una pluralità di pratiche e concezioni quanto mai distanti e diverse tra loro, che ne caratterizzano oggi, dopo secoli di teorizzazione pressoché continua, la natura di aggregato polisemico e polimorfico⁴⁸.

Le profondità che il termine richiama nella mente di un lettore del ventunesimo secolo sono infatti irrimediabilmente condizionate dal lungo lavoro concettuale a cui esso è stato sottoposto a partire almeno dalla seconda metà del Settecento, ovvero da quando Giambattista Vico⁴⁹ in Italia e Christian Gottlob Heyne⁵⁰ in Germania tornarono a usare il termine *mythos* al posto di quel *fabula* che aveva caratterizzato la designazione dei racconti mitologici lungo tutto l'arco del Medioevo e del Rinascimento⁵¹. Il rivolgimento non fu però di natura unicamente terminologica. Se sino a quell'epoca il mito era stato semplicemente un racconto favoloso, da quel momento "perse definitivamente il proprio valore originario di forma espressiva, di modalità del discorso, soprattutto *poetico*, per presentarsi come un vero e proprio 'modo di pensare', e [...] assumeva così lo statuto di una realtà trascendente"⁵². Su questa idea, capace di assumere le più diverse connotazioni filosofiche, antropologiche, religiose e psicanalitiche,

⁴⁶ Detienne 1981: 9-10.

⁴⁷ Calame 1996: 9. Per una discussione dell'approccio cfr. Casadio 2009; Cerri 2015.

⁴⁸ Sulla teorizzazione moderna del mito cfr. Segal 1996; Lincoln 1999; Von Hentig 2002; Csapo 2005; Bremmer 2011.

⁴⁹ Cfr. Mali 1992.

⁵⁰ Cfr. Chiarini 1989; Fornaro 2004.

⁵¹ Sull'oscillazione semantica cfr. Bettini 2002.

⁵² Bettini 2008: 2-3.

si fondò la successiva fioritura di teorizzazioni che condussero il mito verso territori sempre più profondi e complessi, ma al contempo lontani dalle originarie sponde letterarie⁵³.

La storia del termine *mythos* esemplifica con chiarezza il percorso affrontato dal concetto stesso. Nelle opere di Omero ed Esiodo esso vuol dire semplicemente “racconto”, “parola”, “discorso”: *mythoi* sono le diatribe dei capi dell’esercito riuniti in assemblea, così come i discorsi degli dei⁵⁴. Privo di connotati negativi appare ancora nei frammenti dei filosofi presocratici quali Parmenide ed Empedocle, per iniziare ad avere un’accezione negativa in Pindaro: il *mythos* è ingannevole, ambiguo e affascinante. A partire da questo momento, pur nelle rispettive differenze e peculiarità, la successiva elaborazione greca si snoda su un orizzonte di denuncia e sconfessione del mito, nonostante quest’operazione non avvenga secondo i criteri propri della modernità. Per Erodoto e Tuciddide, per esempio, *mythos* è sì un discorso poco attendibile, ma non si inserisce nella dicotomia moderna discorso vero/discorso falso; esso è, piuttosto, oggetto di un giudizio sospeso e, in quanto non confutabile, non può essere totalmente accolto né allontanato⁵⁵. È invece Platone a scagliare un attacco decisivo al cuore del *mythos*. Nel sistema educativo ideato nella *Repubblica* il filosofo porta a compimento la riflessione inaugurata da Senofane⁵⁶: mentre era stato quest’ultimo il primo a porre una distanza tra sé e la tradizione, permettendone così una critica lucida e severa, l’esigenza platonica di una nuova mitologia di Stato che formi buoni cittadini lo conduce a bollare il patrimonio di storie tradizionali come falso, pericolosamente seducente e dunque rigettabile *in toto*. Oltre a raggruppare per primo questo complesso di trame e motivi così incredibili e risibili sotto la generale etichetta di “mitologia”, egli vi preferisce alcuni miti inediti, i quali, a differenza dei precedenti, non solo si adattano all’ideale formazione dei cittadini ma si integrano altresì perfettamente nell’edificio filosofico platonico e nella sua esposizione in forma dialogica⁵⁷.

La riflessione moderna, sorta più di tre secoli fa, altro non è che la continuazione di uno sforzo di comprensione e razionalizzazione nato all’interno della stessa civiltà che diede vita alle storie di Achille e Medea. Lo sviluppo del pensiero antico riguardo il mito è stato già ripercorso in tutte le sue tappe⁵⁸, ma occorre sottolineare come il momento di rottura con la tradizione, e la

⁵³ Cfr. Pàmias 2014; Zajko & Hoyle 2017.

⁵⁴ Cfr. Lincoln 1999: 3-18; Bettini 2008: 4-5. Sul più generale concetto di “mito” nella Grecia antica cfr. Cerri 2017.

⁵⁵ Bettini 2008: 18-19. Sul problema della veridicità dei racconti mitici cfr. Veyne 1984; Buxton 1994: 174-184.

⁵⁶ Cfr. Detienne 1981: 83-90

⁵⁷ Detienne 1981: 104-105. Sui miti platonici cfr. Brisson 1998.

⁵⁸ Cfr. Hawes 2014.

conseguente nascita di una sua critica, sia avvenuto quando la dimensione mitica è stata scissa da quella letteraria. È quella che Maurizio Bettini ha definito la “frattura della fede poetica”⁵⁹, ossia il momento in cui, recuperando la celebre riflessione di Coleridge, viene meno la sospensione dell’incredulità nei confronti del racconto mitico, che diviene così qualcosa di mendace a cui da un lato possono credere solamente gli stolti e, dall’altro, che può essere analizzato e respinto secondo un principio razionale. Insieme alle innumerevoli differenze, riflessione moderna e antica condividono un assunto di fondo: interpretare il mito come manifestazione non solo poetica, ma come fenomeno portatore di significati ulteriori e più profondi che esulano dal contesto prettamente letterario in cui il mito è nato e si è sviluppato agli albori della sua storia.

1.2.2 Sistema del mito

Il critico che intende misurarsi con la materia mitica – da un punto di visto storico, letterario o teorico – deve però necessariamente delimitare il campo d’indagine, ovvero individuare, tra le innumerevoli modalità di elaborazione, quella su cui si intende soffermare la propria attenzione. Non solo perché, citando ancora Detienne, “fare appello, ancora oggi o domani, a ciò che tutti convengono di chiamare mito, significa professare una fedeltà più o meno ingenua, e comunque desueta, a un modello culturale sorto nel Settecento”⁶⁰, ma anche per evitare il pericoloso rischio che la nebulosità terminologica nasconda una mancanza di chiarezza teorica, capace a sua volta di inficiare le profondità e l’incisività di qualsiasi sforzo critico.

Non si peccherà allora di eccessivo strutturalismo nel definire quello mitico come un complesso sistema tematico che affiora sotto la superficie del più generale sistema culturale e si esplicita di volta in volta in diverse espressioni non solo letterarie; un sistema la cui sopravvivenza è inoltre condizionata dal processo di incessante metamorfosi che lo governa. Pur motivato da un intento chiarificatore, il tentativo di definizione così delineato pone alcune questioni che meritano un approfondimento ulteriore.

Prima di rivolgersi alla dimensione tematico-testuale, occorre discutere la concezione di sistema. Nonostante la natura facilmente intuibile del termine, il suo uso in campo teorico comporta alcune implicazioni rilevanti, soprattutto se lo si applica alle realtà mitiche antiche e alla letteratura moderna e contemporanea⁶¹. Mentre gran parte dei momenti più importanti della teoria letteraria del Novecento sono stati caratterizzati da un’intensa riflessione su quello che

⁵⁹ Bettini 2008: 26.

⁶⁰ Detienne 1981: 163. Sulla riflessione settecentesca intorno al mito cfr. Lanza 2017.

⁶¹ Sulla modernità e l’ambiguità del concetto di sistema cfr. Siskin 2016.

viene comunemente definito come “sistema letterario”⁶², la concezione sistemica del mito è stata in alcuni casi il tacito (e dunque non problematizzato) assunto di fondo di molte analisi testuali, mentre solo raramente è stata esplicitata e discussa⁶³.

L’attenzione che la critica ha rivolto al dato sistemico delle espressioni letterarie trova origine nella riflessione linguistica di Ferdinand de Saussure che, com’è noto, ha influenzato buona parte della critica letteraria successiva. Tra le moltissime pagine del *Cours de linguistique générale* (1916) che ribadiscono la natura intrinsecamente sistemica del segno linguistico, uno dei passaggi più incisivi è dove si legge come “nella lingua non vi sono se non differenze. [...] Si prenda il significante o il significato, la lingua non comporta né delle idee né dei suoni che preesistano al sistema linguistico, ma soltanto delle differenze concettuali e delle differenze foniche all’interno di questo sistema”.⁶⁴ La rivoluzione teorica è racchiusa proprio nella concezione sistemica della lingua: mentre un segno veniva tradizionalmente descritto tramite una tassonomia delle sue proprietà, l’enfasi posta da Saussure sulla dipendenza tra la sua identità e il sistema in cui si trova cambia drasticamente la linguistica e, conseguentemente, la teoria della letteratura⁶⁵.

Quasi parallelamente alla riflessione del linguista francese l’idea di sistematicità venne approfondita anche all’interno di quel movimento che si è soliti raggruppare sotto il sintagma di “formalismo russo”. Tra le diverse metafore coniate in questo contesto e riguardanti l’opera d’arte e il suo funzionamento, Viktor Zirmunski descrive il testo letterario come un organismo formato non dalla mera addizione di singole parti, ma dalla loro correlazione sistemica, all’interno della quale ogni tessera possiede una specifica funzione determinata dal rapporto con gli altri elementi⁶⁶. È però grazie alla successiva riflessione sull’evoluzione letteraria di Jurij Tynjanov che l’idea sistemica della letteratura compie un fondamentale passo in avanti. Alla statica concezione Saussuriana, che si concentra solamente sulla dimensione sincronica del fatto linguistico, Tynjanov contrappone una visione dell’universo letterario dinamica e aperta: “Si deve convenire – scrive il critico – che l’opera letteraria è un sistema, e un sistema è la letteratura. Solo partendo da questa intesa di fondo è possibile costruire una scienza

⁶² Per una panoramica cfr. Van Gorp 1997.

⁶³ Affrontando la dimensione intertestuale della poesia latina Edmunds 2001: 147 ha parlato del mito come di un “verbal system that poems quote”, ovvero di un “set of narrative variants in poetry or prose or oral tradition or in two or in all three of these”, mentre Dowden e Livingstone 2011: 3-4 definiscono il mito come un sistema “internalized by all greek poets, all their historians and thinkers, and by the whole Greek nation”. Più vicine alla teorizzazione proposta in questa sede sono le riflessioni di Segal 1983.

⁶⁴ De Saussure 2007: 145.

⁶⁵ Bottiroli 2006: 3-34.

⁶⁶ Cfr. Steiner 1995: 19-21.

letteraria che non esamini il caos dei fenomeni e delle serie eterogenee, ma studi, invece, questi ultimi”⁶⁷. La nascita di una nuova scienza della letteratura si instaura su un duplice binario. *In primis* nel riconoscimento della specificità della serie letteraria e del valore sistemico che ogni opera letteraria acquista al suo interno; secondariamente, il sistema letterario così costituito deve essere necessariamente posto accanto a quelle che Tynjanov definisce come “serie limitrofe”, ossia gli altri sistemi facenti parte del più complessivo sistema culturale, i quali interagiscono costantemente con la serie letteraria. Pur nascendo in un contesto critico caratterizzato dall’insistenza su un’ipotetica dimensione scientificamente assoluta della letteratura, le pagine di Tynjanov appaiono caratterizzate da una grande apertura verso i rapporti della letteratura con altri sistemi culturali – ovvero quelle contaminazioni centrali nell’odierna riflessione critica, nella cui pratica Tynjanov ammonisce di non dimenticare le caratteristiche specifiche delle espressioni letterarie.

Le riflessioni del critico russo sono state successivamente riprese dalla teoria dei polisistemi, elaborata nei primi anni ’90 dal critico Itamar Even-Zohar e dai membri del *Porter Institute for Poetics and Semiotics* dell’Università di Tel Aviv⁶⁸. La loro proposta, di natura volutamente teorico-metodologica e dunque declinabile nei contesti più diversi, è stata principalmente applicata nel campo dei *cultural studies*⁶⁹, dei *translation studies*⁷⁰ e dei problemi teorici legati al canone⁷¹, mentre, con la positiva eccezione di Franco Moretti⁷², è stata pressoché ignorata dagli studi di letteratura comparata. L’esclusione dalle bibliografie di quest’ultimo ambito appare piuttosto immotivata: essa fornisce infatti un quadro teorico di amplissimo spettro, capace di offrire strumenti adeguati all’analisi di contesti culturalmente complessi e stratificati, caratteristici dell’epoca contemporanea ma non solo⁷³. Grazie alla sua applicazione al mito si possono infatti chiarire alcuni punti fondamentali che riguardano il rapporto di quest’ultimo con altri sistemi culturali come quello della letteratura, mantenendo al contempo una visione sistemica e diacronica.

Muovendo dalle menzionate riflessioni di Tynjanov, Even-Zohar teorizza compiutamente la necessità di considerare il sistema culturale come un polisistema:

⁶⁷ Citato in Todorov 1965: 129.

⁶⁸ Per un’introduzione cfr. Dimic 1993; Codde 2003; Even-Zohar 2005.

⁶⁹ Lambert 1997.

⁷⁰ Shuttleworth 1997 e Aveling 2005.

⁷¹ Bibbò 2014: 247-248.

⁷² Cfr. Moretti 2000; 2003; 2013.

⁷³ Codde 2003: 91-92.

If the idea of structuredness and systemicity needs no longer to be identified with homogeneity, a semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are independent⁷⁴.

Contrapponendosi ad altre visioni del sistema letterario caratterizzate da chiusura e autonomia⁷⁵, il polisistema permette di concepire l'universo culturale come eterogeneo ed aperto, secondo una visione dinamica che sottolinea l'incessante mutamento che governa i rapporti tra sistemi:

These systems are not equal, but hierarchized within the polysystem. It is the permanent struggle between the various strata, Tynjanov has suggested, which constitutes the (dynamic) synchronic state of the system. It is the victory of one stratum over another which constitutes the change on the diachronic axis⁷⁶.

Le implicazioni teoriche non sono di poco conto. Da un lato, riprendendo le intuizioni di Saussure, i fenomeni culturali vengono considerati sistematicamente, cioè facenti parte di un insieme in cui l'identità e il valore di ogni membro sono dati dalla loro funzione all'interno di esso; dall'altro, recuperando il dinamismo della proposta formalista e superando così la staticità del linguista francese, Even-Zohar dà vita a una teoria in cui gli elementi di un sistema non solo possono cambiare posizione e valore al suo interno, ma possono altresì migrare in un altro sistema, aumentando conseguentemente la fluidità dell'intero polisistema culturale:

In this centrifugal vs. centripetal motion, phenomena are driven from the center to the periphery while, conversely, phenomena may push their way into the center and occupy it. However, with a polysystem one must not think in terms of one center and one periphery, since several such positions are hypothesized. A move may take place, for instance, whereby a certain item (element, function) is transferred from the periphery of one system to the periphery of an adjacent system within the same polysystem, and then may or may not move on to the center of the latter⁷⁷.

Mentre i rapporti tra i diversi sistemi e tra gli elementi al loro interno sono mossi da una perpetua tensione che li può portare dalla periferia al centro del sistema e viceversa, Even-Zohar descrive il sistema letterario sulla scia del famoso modello di comunicazione elaborato in precedenza da Roman Jakobson⁷⁸. La vicinanza col precedente è pressoché totale, eccezion fatta per alcuni cambiamenti terminologici. Tra questi particolare importanza riveste il repertorio, elemento centrale del nuovo sistema. A differenza del codice di Jakobson, il critico

⁷⁴ Even-Zohar 1990a: 11.

⁷⁵ Cfr. Even-Zohar 1997 e Schmidt 1997. Per un confronto col noto *champe littéraire* di Bordieu cfr. Sheffy 1997; Codde 2003: 106-112.

⁷⁶ Even-Zohar 1990b: 14.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Even-Zohar 1990c. Per il confronto con Jakobson cfr. Galan 1979.

propone infatti un'idea più ampia, che racchiude non solo le regole di composizione ma anche i materiali utilizzabili nel processo di creazione e fruizione artistica, per cui esso si definisce come “the aggregate of rules and materials which govern both the making and the use of any given product”⁷⁹. A sua volta il repertorio è formato da due classi distinte di elementi: i repertori e i modelli. Mentre i primi non vengono sufficientemente descritti e presentano una certa mancanza di chiarezza⁸⁰, il modello viene invece definito come “the combination of *elements + rules + the syntagmatic relations* imposable on the product”⁸¹. Ma ancora più importante della definizione è la natura stessa del modello e come esso può essere sfruttato dagli attori del sistema: questi possono infatti combinare elementi diversi da diversi modelli, oltre a poterli modificare creandone versioni inedite⁸². All'interno del sistema letterario l'estrema variabilità dei modelli e la loro malleabilità da parte degli scrittori danno dunque origine ai mutamenti che lo attraversano. Non tutti i repertori sono tuttavia caratterizzati da tale dinamica: alcuni, definiti “primari”, consentono l'ingresso di nuovi elementi, che innovano il repertorio e, modificandolo, lo allontanano dal rischio della staticità e dell'omogeneità; altri, definiti “secondari”, non permettono il loro rinnovarsi, condannandosi così a quella che Even-Zohar definisce icasticamente come “petrification”⁸³, ovvero la paralisi del repertorio e il suo conseguente scivolamento verso la periferia del sistema.

Insieme all'eterogeneità e alle relazioni sistemiche di ogni elemento, la metamorfosi emerge come uno dei pilastri della teoria dei polisistemi. Questi sono infatti governati dalla cosiddetta legge di proliferazione, che chiarisce quando un sistema, da un punto di vista funzionale, si possa considerare instabile:

On the level of the system, instability should not be identified with change, just as stability should not be identified with petrification. In other words, stability or instability of repertoire do not reflect, or necessarily generate, stability or instability of the system. A system which is incapable of maintaining itself over a period of time and is often on the verge of collapse is, from the functional point of view, unstable; while a system undergoing permanent, steady, and well-controlled change may adequately be considered stable simply because it perseveres. It is only such stable systems which manage to survive, while others simply perish⁸⁴.

Non sarà dunque difficile comprendere come la teoria del polisistema, così delineatasi nei suoi tratti principali, sia stata proficuamente applicata a temi *cultural* per eccellenza, implicanti a

⁷⁹ Even-Zohar 1990c: 39.

⁸⁰ Codde 2003: 98-99.

⁸¹ Even-Zohar 1997: 20.

⁸² *Ivi*, pp. 25-27.

⁸³ Even-Zohar 1990b: 16-17.

⁸⁴ *Ivi*, p. 26.

loro volta un intricato complesso politico-ideologico, come l'emersione delle letterature postcoloniali, il problema del canone e la pratica della traduzione.

A differenza di questa immediatezza, la sua applicazione al mito necessita di qualche precisazione. La presenza e la correlazione di più sistemi semiotici è il primo dato che la rende applicabile al complesso del mito e, soprattutto, al suo sviluppo diacronico. Nell'antichità greca, infatti, quello mitico non è un sistema completamente sovrapponibile con quello letterario, per due ragioni. Il profondo legame che le storie di dèi ed eroi intrattengono con la dimensione religioso-rituale impedisce di trattare il mito come unicamente letterario; allo stesso modo, la presenza delle medesime trame in contesti semiotici differenti da quello poetico (come mosaici, dipinti o sculture) rende la sua natura ancora più variegata e polimorfica.

Seguendo le suggestioni di Even-Zohar si potrebbe allora considerare il mito come un repertorio rigorosamente primario che nella Grecia antica occupa il centro di un gran numero di sistemi: quello letterario (poche sono le opere a contenuto non mitologico), figurativo e religioso-rituale, tanto che la centralità in più sistemi rende possibile postulare la centralità del mito in tutto il sistema culturale greco. Col passare del tempo, però, quest'ultima diminuisce insieme alla progressiva diminuzione dei sistemi il cui centro è occupato dal mito. Mentre da un lato la letteratura e la religione latine ricorrono al patrimonio greco per ovvie ragioni di prestigio, contribuendo così alla sopravvivenza del repertorio, al contempo la posizione del mito nel sistema letterario e in quello religioso dell'antica Roma inizia a perdere la sua centralità e a dirigersi lentamente verso una periferia mai troppo desolata (si pensi, per esempio, a Virgilio e Ovidio)⁸⁵. La ragione è semplice: mentre nel sistema culturale greco il mito non aveva forti alternative che ne minassero la fortuna, forme nuove – e totalmente latine – sia di esperienza religiosa sia di espressione letteraria iniziano a privare il mito della centralità che aveva ricoperto fino a quel momento e che non avrebbe mai più recuperato. Eppure, nonostante ciò, esso non è mai del tutto scomparso dai sistemi letterari dell'Occidente: le riscritture mitiche che hanno caratterizzato il Medioevo, il Rinascimento e le epoche successive sino alla contemporaneità testimoniano non solo della sua costante presenza, ma anche del suo inalterato prestigio (grazie al quale artisti d'ogni tempo si sono rivolti a soggetti mitici), della sua capacità di contaminare, proprio come nell'antichità, altri sistemi come quello filosofico o politico, e di inserirsi addirittura come nuovo repertorio in sistemi culturali totalmente altri come quelli postcoloniali, dove prima dell'epoca contemporanea non era mai stato presente.

⁸⁵ Cfr. Sharrock & Morales 2000; Whitmarsh 2001; Feeney 2016.

La proposta teorica di Even-Zohar può essere ragionevolmente applicata al mito anche per un'altra serie di ragioni più generali. L'insistenza sulla sistematicità, ovvero la correlazione di un numero variabile di elementi diversi, si presta particolarmente alla descrizione del mito classico, all'interno del quale trame, temi e personaggi si intersecano in un reticolo talvolta inestricabile. Oltre a ciò, le parole summenzionate sulla vitale necessità del sistema di cambiare attraverso l'inserimento continuo di nuovi elementi fotografano con estrema chiarezza la realtà mitica, prima culturale e poi letteraria. Agli albori della sua storia tale apertura venne condizionata da due elementi distinti: da un lato le condizioni pragmatiche di produzione e circolazione di storie mitiche, ovvero quella dimensione orale teorizzata dalla critica nell'ultimo secolo⁸⁶, e, dall'altro, il carattere laico del sistema religioso greco⁸⁷, il quale, intersecandosi in profondità col sistema del mito, ne condizionò l'estrema variabilità e adattabilità. Ma quando il mito divenne un repertorio all'interno del sistema letterario il suo passato influì anche sulla nuova realtà: quando, cioè, i miti divennero materiale sostanzialmente letterario, e dunque privi di contesto religioso oltre che prodotti e consumati da scrittori e lettori, essi mantennero la tradizionale laicità e apertura che li contraddistinse fino a quel momento. Anzi, agli occhi degli scrittori la ricchezza di varianti e possibilità accumulate nei secoli aumentarono la sua attrattiva espressiva, rendendolo uno strumento artistico incredibilmente duttile. Ed è proprio grazie a questa estrema ricchezza simbolica, unita ad una naturale flessibilità nel momento dell'adattamento, che il repertorio mitico ha saputo posizionarsi tra centro e periferia di un gran numero di sistemi artistici antichi e contemporanei, letterari ma anche teatrali, pittorici e cinematografici.

Infine, il quadro teorico messo a punto da Even-Zohar ben si adatta al cambio di prospettiva proposto dai *reception studies*. Nella correlazione di sistemi semiotici diversi, e nei processi dinamici che ne governano lo sviluppo, la visione aperta e antigerarchica della *reception* trova un quadro teorico in linea coi propri principi ermeneutici. Questo permette inoltre una maggiore messa a fuoco metodologica di quelle suggestioni che, per quanto stimolanti e innovative, non forniscono talvolta strumenti incisivi e sfruttabili nel momento dell'analisi critica. Nonostante ciò, non bisogna dimenticare che quella del polisistema è una teoria volutamente generica⁸⁸. Se tale caratteristica ne ha positivamente condizionato la versatilità, d'altro canto rende necessaria la sua integrazione con un livello d'analisi ulteriore. I due momenti non sono però in contraddizione: come ha recentemente sottolineato Philippe Codde, “a detailed study of the

⁸⁶ Per un quadro complessivo cfr. Sbardella 2006.

⁸⁷ Cfr. Guidorizzi 2009: XIV-XV.

⁸⁸ Cfr. Even-Zohar 1990a: 53.

individual phenomena that make up the system simply lies beyond the reach of explanatory models for general cultural phenomena such as Polysystem Theory”, cosicché “combining a polysystemic approach with textual analyses (for the study of a specific *literary* system) can bridge the chasm between the two approaches”⁸⁹. Per questa ragione, cercando di raggiungere un successivo livello di profondità, occorre ora volgere lo sguardo alle ulteriori dimensioni del mito: quella intertestuale e quella tematica.

1.3 Tra intertestualità e tematologia

1.3.1 Modi dell'intertestualità

La fiducia che la rilettura di testi moderni e contemporanei possa, grazie al loro rispecchiarsi in quelli antichi, riuscire a fornire contributi significativi per l'interpretazione dei secondi è stata, come si è visto, elaborata in prima battuta da Martindale, per poi esser posta al centro della riflessione da Lorna Hardwick. Quest'ultima ha sottolineato non solo come “since reception is concerned with the relationships between ancient and modern texts and contexts, as well as with those separated by time within antiquity, it has implications for the critical analysis of both”, ma ha altresì specificato il duplice piano temporale su cui si muovono questi studi: “they also focus critical attention back towards the ancient source and sometimes frame new questions or retrieve aspects of the source which have been marginalized or forgotten”⁹⁰. Il continuo dialogo tra presente e passato genera un proficuo allargamento di orizzonti, che permette di prendere in esame non solo il singolo rapporto tra due testi ma anche i più ampi processi culturali che fanno da cornice sistemica ai riscontri testuali.

Qualcosa di simile è avvenuto, seppur con qualche difficoltà, con la nozione di intertestualità⁹¹. Fondamento teorico ormai acquisito degli studi comparatistici⁹², lo studio del rapporto tra testi diversi è andato incontro a notevoli cambiamenti. Grazie anche alla complicità delle nuove tecnologie, l'intermedialità⁹³ ha guadagnato un posto centrale nella comparatistica odierna,

⁸⁹ Codde 2003: 117.

⁹⁰ Hardwick 2003: 5-6.

⁹¹ Per una panoramica cfr. Plett 1991; Polacco 1998; Samoyault 2001; Orr 2003; Allen 2011; Bernardelli 2013.

⁹² Cfr. Lombardi 2014; Zatti 2017.

⁹³ Cfr. Rajevsky 2005; Guagnellini & Re 2007.

senza dimenticare lo sviluppo dell'interdiscorsività teorizzata da Cesare Segre⁹⁴ e la nascita di un nuovo tipo di testo quale l'ipertesto⁹⁵.

Nonostante le recenti trasformazioni del concetto, la sua prima comparsa sulla scena della critica letteraria è avvenuta piuttosto tardi. Non stupisce dunque che l'elaborazione a livello teorico di una pratica attiva da sempre nella letteratura occidentale sia avvenuta in quegli anni a ridosso del 1970 che Antoine Compagnon ha definito "il tempo d'oro della teoria"⁹⁶. Nello stesso anno della conferenza inaugurale di Jauss, Julia Kristeva, presentando al pubblico francese le teorie dialogiche di Bachtin, introduce ufficialmente il concetto di intertestualità:

La parola (il testo) è un incrocio di parole (di testi) in cui si legge almeno un'altra parola (testo). In Bachtin, per altro, i due assi, che egli chiama rispettivamente *dialogo* e *ambivalenza*, non sono chiaramente distinti. Ma questa mancanza di rigore contiene una scoperta che Bachtin è il primo a introdurre nella teoria letteraria: ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come "doppio"⁹⁷.

La discussione si fa da subito intensissima e il sasso gettato dalla critica francese nello stagno della teoria letteraria produce molteplici rifrazioni. La constatazione quasi ovvia che ogni testo sia assorbimento e trasformazione di altri testi solleva non poche questioni: come si realizza quest'incontro? Quali tipi di elaborazione testuale sono possibili? Quale ruolo assume il lettore nella decifrazione e ricostruzione di questo incessante processo? Le risposte prendono presto due strade differenti e inconciliabili.

Da un lato, infatti, il mosaico di citazioni della Kristeva diviene presto uno dei mezzi con cui scardinare l'unità del testo e, con esso, dell'autore. L'irriducibile alterità testuale, la sua dimensione processuale e l'essere continuamente intessuto di altri testi, insieme all'impossibilità da parte del critico di individuarne i vari livelli, fondano la visione post-strutturalista, come ben anticipato dalle parole del Barthes di *De l'oeuvre au texte* (1971):

È proprio quel che accade per il Testo: può essere sé soltanto nella sua differenza (che non vuol dire individualità); la sua lettura è semel-fattiva [...] e tuttavia tutta intessuta di citazioni, di riferimenti, di echi: linguaggi culturali (quale linguaggio non lo è?), anteriori o contemporanei, che lo attraversano da un capo all'altro in una vasta stereofonia. L'intertestualità nella quale è situato ogni testo, dal momento che è a sua volta l'infrazione di un altro testo, non può essere confusa con una qualche origine del testo stesso: ricercare le «fonti», gli «influssi» di un'opera significa rispettare il mito della filiazione; le citazioni di cui è fatto un testo sono anonime, irreperibili e tuttavia già lette: sono citazioni senza virgolette⁹⁸.

⁹⁴ Cfr. Segre 1982.

⁹⁵ Cfr. Landow 2006.

⁹⁶ Compagnon 1998: 4-5. Cfr. anche Fusillo 2009: 30; Olivieri 2011.

⁹⁷ Kristeva 1969: 121. Sul contributo specifico della Kristeva in rapporto a Bachtin cfr. Orr 2003: 21-31.

⁹⁸ Barthes 1988a: 61.

Mentre la costituzione necessariamente intertestuale di ogni prodotto del linguaggio si presta facilmente alla dissoluzione testuale promossa dalla decostruzione, che ha gioco facile a ribadire la sostanziale inconoscibilità di ogni elemento presente sotto la superficie del testo, emerge presto una visione totalmente alternativa. Quest'ultima, generalmente definita strutturalista, si fonda su presupposti teorici agli antipodi di quelli decostruzionisti: se ogni testo è formato da un mosaico di citazioni, diviene allora possibile per il critico non solo individuare i diversi livelli di cui il testo indagato è composto, ma anche riuscire a comprendere quali modificazioni siano intervenute nella trasformazione, su che livelli essa abbia agito e verso quali esiti abbia condotto il testo di partenza. Alla concezione testuale come "intreccio perpetuo", in cui, riprendendo Barthes, "il soggetto vi si disfa, simile a un ragno che si dissolva da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela"⁹⁹, viene contrapposta una concezione sistemica della letteratura, all'interno della quale ogni testo prende forma e identità in rapporto ad altri testi individuabili, creando così i complessi legami che era possibile e necessario ricostruire nelle loro molteplici connessioni.

L'apparente difficoltà di tale compito venne notevolmente ridotta da Gérard Genette, che in *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) cerca di fornire una mappatura analitica della varietà di rapporti e modificazioni instaurantisi fra testi diversi e lontani nel tempo. Lo sforzo classificatorio si accompagna ad una proliferazione terminologica che, mentre da un lato diviene lessico condiviso da buona parte della critica, dall'altro alimenta l'accusa di eccessivo strutturalismo e sterile tassonomia di cui il critico francese è stato più volte tacciato. Ma le critiche, si sa, oltre che pretestuose sono spesso figlie dei momenti storici, e in pieno post-strutturalismo una proposta come quella di Genette non poteva che incontrare critiche severe. Eppure, una volta sopite le diatribe tra correnti, *Palimpsestes* rappresenta senza dubbio un imprescindibile punto di partenza per qualsiasi analisi intertestuale: non solo perché fornisce degli strumenti d'analisi assai precisi ed accurati, ma anche per l'apertura della sua proposta. Infatti, contrariamente alla recriminata chiusura d'impronta quasi formalista, sul finire del saggio Genette sottolinea come "l'arte di 'fare il nuovo con il vecchio' ha il vantaggio di creare oggetti più complessi e più avvincenti dei 'prodotti fatti apposta'", cosicché "una funzione nuova si sovrappone e si intreccia a una struttura vecchia, e la dissonanza fra questi due elementi in compresenza rende stimolante l'insieme"¹⁰⁰. Non solo, ma quello che viene esplicitamente

⁹⁹ Barthes 1999: 124.

¹⁰⁰ Genette 1997: 468-469. Sull'apertura della proposta di Genette cfr. Fusillo 2007.

proposto è sì uno strutturalismo, ma aperto, ovvero tale da permettere e facilitare la lettura di un testo (o di un mito, dato l'esempio) se rapportato con un altro:

Questa lettura relazionale (leggere due o più testi l'uno in funzione dell'altro) è forse l'occasione per applicare quello che chiamerò, servendomi di un vocabolario antiquato, uno strutturalismo aperto. Perché in questo campo ci sono due strutturalismi: il primo è lo strutturalismo del testo chiuso e dell'interpretazione delle strutture interne – è per esempio quello della famosa analisi degli Chats svolta da Jakobson e Lévi-Strauss –; l'altro è per esempio quello dei *Mythologiques*, in cui si vede come un testo (un mito) possa – se lo si facilita – «leggerne un altro»¹⁰¹.

La ragione profonda dell'ipertestualità e della sua necessità è, continua Genette, non tanto una questione di orientamento critico, quanto inscindibilmente legata alla sproporzione tra i contenuti artistici espressi dall'uomo e la limitatezza delle forme che possono veicolarli: “L'umanità, che scopre in continuazione nuovi significati, non può sempre inventare nuove forme, ed è talvolta costretta ad attribuire un senso nuovo a forme antiche. [...] Bisogna occuparsene, però, e l'ipertestualità ha il merito specifico di rilanciare costantemente le opere antiche in nuovi circuiti di senso”¹⁰². Perché, dunque, chiamare in causa l'intertestualità e le sue implicazioni teoriche, quando si parla di mito? Quale concezione della comunicazione tra testi si adatta meglio ad analizzare le riscritture mitiche? E in che misura gli strumenti messi a punto dalla teoria risultano utili all'interpretazione?

L'ultima considerazione riportata da Genette costituisce la risposta al primo quesito. La costante risemantizzazione di forme antiche e l'attribuzione di nuovi significati a materiali tradizionali rappresentano le principali caratteristiche della comunicazione mitica. Questo meccanismo, come si è cercato di dimostrare in precedenza grazie alla teoria dei polisistemi, trova la sua origine negli originari contesti pragmatici di circolazione del mito, quando cioè l'oralità del sistema richiedeva non l'invenzione di forme e contenuti nuovi, quanto invece l'adattamento e la modifica di un bagaglio di storie tradizionali¹⁰³. Come ha efficacemente riassunto Maurizio Bettini, “il mito, per sua intima natura, esiste solo in quanto può e deve essere «ri-raccontato»”, poiché “fra le caratteristiche principali del discorso mitico sta proprio quella di non esistere in forma definitiva, una volta per tutte: la sua «esistenza» è piuttosto un'esistenza generica, una esistenza di corpus, qualcosa che riguarda l'insieme delle sue varianti”¹⁰⁴. La letteratura occidentale è nata così: selezionando e modificando, non inventando.

¹⁰¹ Genette 1997: 469.

¹⁰² *Ivi*, pp. 470-471.

¹⁰³ Sul rapporto tra performance orale, tradizione e assenza di un testo si sofferma Foley 1991, seguito da Burgees 2012 che, sulla stessa linea, ha giustamente parlato di “textless intertextuality”. Sulle difficoltà del rapporto tra intertestualità e poetiche orali cfr. Burgess 2009: 58-71; Bakker 2013: 157-159; Stocking 2017: 17-21.

¹⁰⁴ Bettini 1989: 22.

Sulla scia degli studi sull'oralità e sul "trattamento creativo" che ogni poeta greco riservava al materiale mitico¹⁰⁵, Laura Slatkin ha dimostrato come un processo di selezione, combinazione e adattamento di elementi facenti parte di un patrimonio conosciuto dal pubblico sia il meccanismo compositivo già alla base dell'*Iliade* e l'*Odissea*¹⁰⁶. Non solo, ma all'interno di questa composizione vi sono continui effetti di risonanza prodotti dalle contemporanee allusioni ad altri miti, la cui combinazione produce sequenze di significazioni simultanee e ibridate¹⁰⁷. E se le teorie intertestuali sono state facilmente adattabili alle caratteristiche della letteratura greca – sulla cui dimensione intertestuale si era già scritto molto prima della Kristeva, pur non usando la terminologia da lei inaugurata –, più complicato è stato il rapporto con la letteratura latina¹⁰⁸. I contesti di fruizione letteraria non erano ovviamente i medesimi della Grecia. Ad una circolazione prevalentemente orale e collegata a importanti momenti religioso-rituali erano infatti succedute la composizione scritta e la fruizione tramite lettura delle storie mitiche, a loro volta liberate dai precedenti contesti religiosi. Il mito, si è detto, era divenuto un repertorio del sistema letterario latino, all'interno del quale continuava però a conservare alcuni suoi tratti costitutivi, quali l'apertura e la rielaborazione di un insieme già noto di storie.

D'altronde, come nel rapporto tra *classical reception* e tradizione, la novità della teoria intertestuale poteva sembrare solo apparente. La filologia positivista ottocentesca praticava da tempo la *Quellenforschung*, ovvero quella ricerca delle fonti che certa filologia non ha mai del tutto abbandonato¹⁰⁹. Benedetto Croce, dal suo punto di vista idealistico, aveva bollato come inutile la cosiddetta "critica degli scartafacci", ovvero la pratica dominante della scuola storico-filologica italiana: l'intuizione dello spirito che permeava ogni opera d'arte rendeva inutile la ricerca delle fonti, la cui completa classificazione veniva ironicamente descritta dal critico come "un compito non meno disperato di mettere tutta l'acqua del mare in un bicchiere"¹¹⁰. Furono però altri gli orientamenti che misero in crisi la fiducia riposta nella spasmodica ricerca delle fonti. Da un lato la variantistica di Contini iniziò a pensare al testo non solo in maniera processuale, ma anche come un sistema complesso in cui l'interazione tra i diversi elementi ne condizionava l'equilibrio generale¹¹¹; dall'altro, nell'*Arte allusiva* (1968), Giorgio Pasquali sostituì la nozione meccanica e deterministica di fonte col concetto di "allusione", il quale a sua

¹⁰⁵ Cfr. March 1987; Bonanno 2018.

¹⁰⁶ Slatkin 1991: 114-118.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 109-110.

¹⁰⁸ Cfr. Conte 1974; Conte & Barchiesi 1989; Hinds 1998; Fowler 2000: 115-137; Edmunds 2001; Conte 2014.

¹⁰⁹ Cfr. Most 2016.

¹¹⁰ Sulla polemica cfr. Ciliberto 2013.

¹¹¹ Cfr. Contini 1992.

volta poneva l'accento sia sull'intenzionalità del meccanismo intertestuale da parte dell'autore sia sulla necessaria cooperazione del lettore, chiamato a decifrare i richiami voluti dal poeta¹¹². Muovendo da queste due posizioni prende forma la proposta di Gian Biagio Conte, che in *Memoria dei poeti e sistema letterario* (1972) fornisce una fondamentale spiegazione del sistema letterario latino. La concezione di quest'ultimo si basa su una duplice sistematicità. Nel momento della creazione, la tradizione si presenta agli occhi del poeta come un "articolato repertorio di testi affidati alla memoria comune", ovvero "forme, linguaggi, discorsi sedimentati in tempi e culture diverse, che però si offrono sincronicamente al momento della nuova creazione"¹¹³; allo stesso tempo, però, su tale tradizione si basa la leggibilità stessa dell'opera che, in quanto intessuta di altri testi, non è interpretabile "se non in relazione ad alcuni modelli, essi stessi ricavati da una lunga serie di testi", immaginando altresì un lettore "preso in un movimento dialettico che lo spinge a scendere sotto quella sembianza verbale, esponendolo a un dialogo con altre voci sottostanti"¹¹⁴.

Insieme a quella di Genette, la proposta di Conte rappresenta un contributo importante e particolarmente adatto all'analisi delle riscritture del mito. *In primis* perché, partendo da una prospettiva intertestuale, viene definitivamente abbandonato il concetto di "fonte". Questo, infatti, "implica un'idea di derivazione passiva" che insiste "sul dato oggettivo, sulla quantità di materiale che passa da un testo all'altro – sia essa rappresentata da uno stilema, da una rima, da un intreccio, da un tema"; l'intertestualità, invece, "pone in primo piano il processo di trasformazione, non tanto la consistenza effettiva del materiale trasportato"¹¹⁵, permettendo così di misurare la novità del nuovo testo prodotto. Oltre a ciò, questa visione viene integrata in una concezione sistemica, imprescindibile quando si parla di riscritture del mito. Siano antiche o moderne, a causa del loro formarsi attraverso la selezione all'interno di un ventaglio di possibilità alternative, ricevono un valore necessariamente differenziale¹¹⁶: è cioè nella piega che avrebbero potuto prendere (e che non hanno preso) che risiede il loro valore, che dev'essere compreso sullo sfondo di ciò che una riscrittura non è. Il voltarsi di Orfeo, per esempio, acquista significato non di per sé, ma perché avrebbe potuto non voltarsi, ed è su questa possibilità che si è giocata ogni riscrittura della storia.

¹¹² Pasquali 1968.

¹¹³ Conte 2014: 74-75.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 75.

¹¹⁵ Polacco 1998: 27. Sullo stesso aspetto cfr. Corti 1995: 123-124; Orr 2003: 87; Bernardelli 2013: 38-42.

¹¹⁶ Cfr. Heidmann 2013; 2015.

Ricapitolando. Nell'analisi delle riproposizioni moderne del mito gli stimoli della *classical reception* possono trovare una proficua applicazione, permettendo una lettura che sia allo stesso tempo conscia del referente antico e aperta nei confronti delle diverse realizzazioni moderne, a loro volta liberate dalla tirannia della "fonte". Questa rilettura, se inserita nel contesto polisistemico che la storia culturale del mito necessariamente richiede, diviene dunque capace di mappare in profondità le metamorfosi che si sono incessantemente innestate sui testi classici. Lo studio delle loro modificazioni intertestuali deve altresì inserirsi in una cornice che è inevitabilmente sistemica: non soltanto perché si tratta di testi a ipertestualità obbligata¹¹⁷, ma anche perché sin dall'antichità la loro realizzazione è avvenuta nel contesto di un sistema testuale che, pur mutando continuamente, ha sempre mantenuto una certa omogeneità e riconoscibilità di fondo¹¹⁸. Come ha sottolineato Maria Corti, intendere la letteratura come qualcosa di organico "consente di cogliere sia le trasformazioni spesso strutturali da un'epoca all'altra sia le continuità"¹¹⁹; all'interno di questo sistema i legami intertestuali testimoniano ed esemplificano sul piano relazionale le tematizzazioni a cui sono stati sottoposti i materiali mitici, che proprio dalla critica tematica possono ricevere una più profonda chiarificazione teorica.

1.3.2 Tematizzazioni

Per quanto adatta alle manifestazioni letterarie del mito, la visione sistemica e intertestuale discussa non è però sufficiente. Certo, porre ogni opera sullo sfondo dei suoi precedenti ipotesti è operazione che, come si è cercato di dimostrare, risponde all'intima natura della produzione mitica, che dall'antico al moderno non ha sostanzialmente variato il suo meccanismo di continua ri-scrittura. Ma come trattare questi testi posti l'uno in controluce rispetto all'altro? Dove orientare lo sguardo una volta che, parafrasando Genette, l'amore per la letteratura ci ha portato a leggere non uno ma due testi alla volta?¹²⁰ Quali domande porre al materiale raccolto? Come, infine, cercare di interpretare il testo moderno che parla ancora di dèi ed eroi antichi? Se il fine dell'indagine è una raccolta di *loci paralleli* e la descrizione di un numero pressoché infinito di piccole varianti, allora gli strumenti classificatori elaborati dalla teoria intertestuale sapranno rispondere a queste necessità. Ma se, invece che nell'accumulo, nella descrizione e nella tassonomia, il bisogno profondo che stimola l'operazione critica consiste

¹¹⁷ Genette 1982: 468. Cfr. anche Eigeldinger 1987; Rialland 2005; Arrigo 2012.

¹¹⁸ Cfr. Rossi 2000.

¹¹⁹ Corti 1995: 116.

¹²⁰ Genette 1982: 469.

nell'interpretazione, ecco che diviene necessario compiere un passo ulteriore. L'intertestualità si arresta alle soglie dell'ermeneutica e cede necessariamente il posto alla critica tematica.

Le elaborazioni teoriche dei due orientamenti hanno più volte trovato un terreno comune, anche se il differente potenziale interpretativo non sempre è stato esplicitato¹²¹. Nelle famose pagine dedicate alla rielaborazione virgiliana del mito di Orfeo, Conte lascia affiorare alla superficie del discorso l'importanza dell'elemento tematico:

Ogni mito, nel suo complesso di varianti, possiede una pluralità di significati che si aggregano intorno a un tema-funzione fondamentale. Ma un poeta, quando utilizza un mito o un personaggio mitico, opera per *selezione*, riorienta la storia in direzione del proprio testo. [...] Il mito per i poeti è come se fosse una parola contenuta nel dizionario: quando esce dal dizionario ed entra nel testo, essa acquista una sola delle sue possibili accezioni. Anche il mito, come la parola, si declina e si coniuga, per conformarsi al senso complessivo del discorso: la sua funzione è data dal contesto¹²².

Che rapporto c'è, dunque, tra mito e tema? Mentre il complesso di varianti menzionato riporta alla dimensione intertestuale, che valore bisogna attribuire alla selezione? Come interpretare la declinazione del racconto mitico?

Come nel caso della *reception theory*, anche quella della tematologia appare come una galassia variegata e polifonica¹²³, che dopo anni di ostracismo ha conquistato una posizione pressoché egemone nel panorama della critica. Sono ormai lontani gli strali dell'idealismo crociano e dell'ansia formalista dello strutturalismo, i quali, pur partendo da presupposti agli antipodi, arrivarono a bollare le ricerche tematiche come grezzo contenutismo. Dopo quella che Claude Bremond e Thomas Pavel definirono icasticamente come “fin d'un anathème”¹²⁴, risulta forse anacronistico situare l'attenzione al tema nell'ambito del “ritorno della critica tematica” teorizzato ormai venticinque anni fa da Werner Sollors¹²⁵; quello tematico è infatti un orientamento divenuto più che stabile all'interno della critica letteraria, specialmente in Italia, dove, sull'esempio *princeps* del Mario Praz de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), si sono prodotti singoli risultati eccellenti¹²⁶ e utilissime imprese collettive come il *Dizionario dei temi letterari*¹²⁷.

Se si guarda alla lunga storia della tematologia, il ricorso ad essa con fine precipuamente ermeneutico potrebbe stupire¹²⁸. Sebbene la nascita di un orientamento critico votato allo studio

¹²¹ Cfr. da ultimo Arrigo 2018.

¹²² Conte 2002: 75-76. Sul rapporto tra intertestualità e tematizzazione cfr. anche Conte & Barchiesi 1989: 85-86.

¹²³ Fusillo 2012: 22.

¹²⁴ Bremond & Pavel 1988.

¹²⁵ Sollors 1993. Cfr. anche Fasano 1999.

¹²⁶ Cfr. Boitani 1992; Lavagetto 1992; Orlando 1993; Ceserani 1993, 2011; Fusillo 2006; 2012.

¹²⁷ Ceserani, Domenichelli & Fasano 2007. Cfr. anche Viti 2008.

¹²⁸ Sulla complessa storia della critica tematica cfr. Lefèvre 2006; Viti 2011: 13-64.

dei temi sia coinciso con lo sviluppo della comparatistica, lo sforzo profuso con l'obiettivo dichiarato – secondo le parole di Arturo Graf – di “ricercare le origini delle idee e dei temi, delle forme e dei generi” e di “istituire confronti, [...] cercar nel vario e nel mutevole il conforme e costante”¹²⁹ si infranse per molto tempo “nello sterile accademismo e filologismo spicciolo”¹³⁰ che fece da sfondo a numerose ricerche erudite tra fine '800 e prima metà del '900, il più delle volte impegnate a formulare, come ben esemplificato da *Le fonti dell'Orlando Furioso* (1876) di Pio Rajna, elenchi di confronti autoriali guidati da un'idea di influenza e derivazione passiva. Mentre fu quest'impostazione a fornire il destro alle critiche di Croce e di René Wellek e Austin Warren, che nella loro *Theory of Literature* (1949) definirono la *Stoffgeschichte* “di ogni storia, la meno letteraria”¹³¹, furono molteplici gli apporti che contribuirono all'avanzamento teorico della riflessione: da un lato la *critique thématique* di Gaston Bachelard, Jean- Pierre Richard, Serge Doubrovsky e Georges Poulet provò a chiarire la natura del tema e rivendicò l'importanza della coscienza soggettiva dell'interprete, mentre con *Stoff- Motiv- und Symbolforschung* (1963) Elizabeth Frenzel segnò il punto di arrivo della *Stoffgeschichte* di tradizione tedesca, proficuamente accompagnato dal tentativo di chiarire la confusione imperante riguardo termini come “tema”, “motivo” e “materia”¹³². Un anno dopo la pubblicazione del testo della Frenzel, Raymond Trousson diede alla luce *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne* (1964) che, sebbene ancora nell'ambito della *Stoffgeschichte*, diede una forte spinta a quello studio tematico dei miti già abbozzato dall'*Anatomy of Criticism* (1957) di Northrop Frye e proseguito con la cosiddetta mitocritica.

La congenita convergenza tra la dimensione comparativa dei temi e la natura diacronica e transculturale dei racconti mitici ha trovato in quest'ultimo orientamento la sua più completa realizzazione, su cui è però necessario soffermarsi brevemente. In linea del tutto ipotetica, infatti, l'*impasse* ermeneutica provocata da un approccio unicamente intertestuale potrebbe essere risolta proprio dallo studio comparato e tematico dei temi, obiettivo della proposta messa a punto nell'ormai classico *Mythocritique. Théorie et parcours* (1992) di Pierre Brunel, preceduto dal *Dictionnaire des mythes littéraires* (1988). Le premesse teoriche del primo volume, a cui hanno fatto seguito innumerevoli contributi e la fondazione di una vera e propria scuola di mitocritica, soprattutto d'area francese¹³³, sono delle migliori. Discutendo nel

¹²⁹ Graf 1993: 9.

¹³⁰ Luperini 2008: 8.

¹³¹ Wellek & Warren 1949: 272.

¹³² Cfr. Viti 2011: 43-46.

¹³³ Cfr. Brunel 1997; Gely 2004; 2012; Losada Goya 2010; Brunel 2014; Losada Goya & Lipscomb 2015.

dettaglio alcune riflessioni di Trousson, Brunel sottolinea, sulla scia di Gilbert Durand, quanto il mito sia sempre un insieme non riducibile né a singole situazioni né a singoli personaggi¹³⁴, così come l'analisi comparata dei miti letterari – ben diversi da quelli originari d'ambito etno-religioso¹³⁵ – non debba ricercare l'introvabile origine del fenomeno mitico, quanto invece “scoprire delle costanti, che sono generalmente idee-forze o delle forme ideali nel pensiero collettivo”¹³⁶, mentre “il comparatista deve definire il suo oggetto, i termini che impiega, definirsi lui stesso”, se non vuole “rimanere egli stesso un mito – nel cattivo senso del termine”¹³⁷.

Secondo quanto dimostrato in precedenza, l'esigenza di chiarificazione teorica, accompagnata da una visione apertamente sistemica e attenta alla dimensione letteraria mitica, è fondamentale quando si affrontano i rapporti tra mito e letteratura, specialmente in una prospettiva diacronica e transculturale. Ma quest'analisi, pur giungendo alle conclusioni più precise ed esatte possibili, si mantiene ad un livello descrittivo: cerca cioè di rendere conto dei numerosi elementi che è necessario considerare quando ci si avvicina al rapporto tra miti antichi, immersi in un universo – almeno fino al III secolo A. C. – preletterario e caratterizzato da un'oralità primaria, e le infinite riscritture che caratterizzano l'epoca moderna, contemporanea e, in parte, quella medioevale. Le tre celebri dimensioni che Brunel individua come centrali nell'espressione letteraria del mito – emergenza, flessibilità e irradiazione – fotografano con chiarezza le dinamiche più importanti dei processi di riscrittura, ma non permettono di giungere al cuore del loro senso. Nessuno potrebbe infatti dissentire su quanto “la modulazione [della trama mitica] è più interessante che un qualunque dato incerto e sempre ipotetico”¹³⁸, ma nulla di più viene detto su come questa modulazione debba essere affrontata dall'interprete; se altrettanto indubbiamente “la presenza di un elemento mitico in un testo sarà considerata come essenzialmente significativa” e “proprio a partire da questo si organizzerà l'analisi del testo”¹³⁹, sul versante ermeneutico non viene però fornita alcuna indicazione riguardo le strategie con cui si possano raggiungere le profondità di testi complessi come le riscritture mitiche. Pur partendo dalle importanti suggestioni del Trousson che aveva impostato il problema del rapporto teorico tra tema e mito in chiave dichiaratamente comparatistica¹⁴⁰, per la fallacia descrittiva che la

¹³⁴ Brunel 2015: 23.

¹³⁵ La differenza tra mito etno-religioso e mito letterario era già stata teorizzata da Sellier 1984.

¹³⁶ Brunel 2015: 27.

¹³⁷ *Ivi*, p. 28.

¹³⁸ *Ivi*, p. 65.

¹³⁹ *Ivi*, p. 66.

¹⁴⁰ Cfr. Trousson 1965; 1981.

contraddistingue la proposta di Brunel non sembra andare oltre la superficie delle opere che si propone di analizzare.

Tuttavia, all'interno della "più babelica confusione"¹⁴¹ terminologica che ha contraddistinto l'intensa riflessione della critica tematica, si può tentare il recupero di alcuni strumenti euristici che possano condurre l'analisi ad una profondità maggiore. Primo di questi è il motivo. Compagno fidato del tema in ogni discussione teorica, il suo statuto e il suo rapporto col tema sono stati interpretati nei modi più diversi¹⁴². Vi è però un generale accordo nel considerare il motivo sia come un'unità semantica più piccola del tema sia come elemento dell'articolazione testuale dallo statuto meno sfuggente: i motivi sono identificabili, segmentabili e confrontabili. Da questa prospettiva, dunque, il dialogo intertestuale può essere considerato come la continua negoziazione testuale di alcuni motivi facenti parte di una tradizione più o meno lunga. Lo studio dei motivi, primo passo dell'analisi tematologica, si concentra pertanto su quella dinamica di costante cambiamento che presiede la produzione di riscritture del mito¹⁴³. Come sottolineato con chiarezza da Daniele Giglioli, i motivi "costituiscono, nel loro riproporsi simili e insieme variati di opera in opera, di epoca in epoca, di cultura in cultura, un elemento centrale della relazione tra i testi, di quella dimensione transtestuale che connette la serie letteraria in un gioco ininterrotto di imitazioni, riprese, echi, citazioni, parodie, palinodie"¹⁴⁴. Considerare il motivo come "un'unità di contenuto oggettivamente riscontrabile in un testo o in più testi" e come "oggetto prettamente intertestuale"¹⁴⁵ permette di compiere il primo importante passo verso un tentativo ermeneutico: il dialogo intertestuale viene infatti incluso in una cornice teorica più ampia, in cui l'antica ricerca delle fonti non diviene il fine di una critica positivista ma il mezzo per giungere ad una maggiore comprensione del testo. Grazie a questa declinazione una tematologia così caratterizzata e problematizzata può costituire un apporto importante nel rinnovamento della lunga pratica di studi intertestuali che, soprattutto nelle riscritture del mito, si è spesso dimostrata poco incline all'interpretazione e più pigramente adagiata sulla giustapposizione di varianti¹⁴⁶. È ancora Giglioli a distinguere le diverse funzioni degli strumenti in questione:

¹⁴¹ Pellini 2008: 61. Cfr. anche McCarthy 1995.

¹⁴² Cfr. Segre 1985; Wolpers 1993; 1995; Vanhelleputte 1993; Lefèvre 2003.

¹⁴³ Cfr. Wolpers 1993: 80-85.

¹⁴⁴ Giglioli 2001: 29. Da notare come le parole di Giglioli 2001: 75 completino quelle citate di Conte: "Il Motivo è un dato che supporta la funzione; la funzione è un operatore che interpreta il Motivo. Una funzione senza Motivo o un Motivo senza funzione sono possibili solo in sede puramente teorica, e cioè in assenza di testo". Cfr. anche Segre 1988.

¹⁴⁵ Giglioli 2001: 58.

¹⁴⁶ Cfr. Pellini 2008: 75-79.

Nozioni oggettivanti come i Motivi, i *topoi* e gli archetipi possono dunque creare le condizioni preliminari all'interpretazione, ma devono per forza arrestarsi sulla soglia dell'ufficio ermeneutico. Sono concetti descrittivi, che permettono di segmentare un testo o di metterlo in relazione con altri testi. [...] La loro sfera di influenza arriva ai confini del problema del senso, non li oltrepassa; perché lì non si tratta più di segmentare e riconoscere, ma di unire, ipotizzare, costruire. Essi ci permettono (insieme a molti altri concetti di natura ugualmente descrittiva) di determinare le condizioni di possibilità per cui un senso può (e non necessariamente deve) prodursi dall'incontro tra un'opera e un lettore¹⁴⁷.

Se dunque “il mito si è configurato sempre più nel corso dei secoli come una forma aperta, che poteva riempirsi di contenuti sempre nuovi e adattarsi a nuovi contesti, un fascio di costanti che si attualizzano di volta in volta in modo diverso”¹⁴⁸ e se al contempo “è difficile parlare di miti senza far riferimento ai testi che li trasmettono”¹⁴⁹, l'attenzione verso quest'ultimi non deve fagocitare l'interprete. Essi sono dati per essere interpretati, non collezionati.

Il duplice richiamo alla funzione del lettore/interprete permette così di chiarire in ultima battuta quale idea di tema sembra più adatta al fine ermeneutico. Caratterizzato da un'oscillazione semantica pari a quella che ha coinvolto il significante mito, anche il tema è un'“entità fluida e proteiforme, a metà fra l'astrazione pura del concetto e la concretezza testuale del motivo”¹⁵⁰. Tra gli innumerevoli tentativi di definizione che nel corso del tempo sono stati forniti, la teorizzazione di Giglioli appare nuovamente la più importante e, merito ancor maggiore, la più proficuamente spendibile in sede critica:

Proponiamo qui di chiamare Tema la relazione che intercorre tra i due significati più originariamente e tenacemente iscritti nel suo spettro semantico: l'argomento e il senso. Tra questi due poli si apre uno spazio di tensione, si disegna una figura, proprio nel senso in cui si denomina figura retorica la tensione tra il *verbum proprium* e il traslato che prende il suo posto. Assumiamo di chiamare Tema questo spazio, questa figura, questo territorio intermedio dove di continuo vengono rinegoziati i rapporti tra argomento e senso. Tema è qualcosa di mobile, mutevole, è la posta in gioco, in quanto rapporto e non “dato”, di una negoziazione continua. O anche, se si preferisce, è il risultato delle operazioni che compiamo, da autori o da lettori, per connettere insieme l'argomento e il senso, ciò di cui parliamo e ciò che diciamo (o ciò che attribuiamo a quanto abbiamo letto): attività, insieme, interpretativa e retorica¹⁵¹.

Le ragioni per preferire questa concezione del tema sono molteplici. *In primis*, abbandonando ogni tentativo di definizione univoca ed essenzialista, la visione processuale e perennemente *in fieri* del tema lo rende l'obiettivo di un continuo *streben* ermeneutico. Divenendo così uno spazio critico instabile e variegato, esso non può che realizzarsi in un continuo dialogo che,

¹⁴⁷ Giglioli 2001: 86.

¹⁴⁸ Fusillo 2006: 11.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 19.

¹⁵⁰ Fusillo 2012: 22.

¹⁵¹ Giglioli 2001: 20-21.

mentre da un lato viene anticipato dalla dimensione intertestuale dei motivi, dall'altro è altresì frutto di quella continua e consapevole ricerca di senso che coinvolge sia l'autore sia il lettore. La capacità che viene così assegnata al tema di unire non solo testi differenti ma anche figure quali lettore e autore lo rende lo strumento più adatto per cercare di interpretare le sopravvivenze moderne del mito classico. Il principio cardine della selezione che ne guida lo sviluppo trova infatti in questa concezione un dispositivo critico capace di valorizzare la funzione autoriale, senza però scendere nei rischi della nota *intentional fallacy*. Del resto, come specifica Giglioli rielaborando la lezione della *thématique* francese, “se il Tema rappresenta la spina dorsale dell'opera letteraria (e per conseguenza la via regia dell'indagine critica), a maggior ragione anche l'opera sarà un oggetto intenzionale: non perché empiricamente prodotto di un'intenzione più o meno consapevole, ma perché costitutivamente orientata a proiettare attraverso la selezione e la combinazione dei Temi un senso che costitutivamente la trascende, provenendo da altrove e dirigendosi altrove”¹⁵². Se ogni opera può ragionevolmente essere considerata il prodotto di un'intenzione, le rielaborazioni del mito, profilandosi necessariamente sullo sfondo di un insieme di varianti potenziali, rappresentano senza dubbio oggetti estetici frutto di una volontà combinatoria e selezionatrice particolarmente accentuata. Ma, come si è visto, a essere ugualmente valorizzato da questa proposta è anche il lettore. Recuperando alcune intuizioni di Bremond¹⁵³, la tematizzazione diviene allora secondo Giglioli quella “postura che la mente del lettore inevitabilmente assume quando si dispone a interpretare”¹⁵⁴. Servendosi della stessa cautela dimostrata nelle pagine dedicate alla figura dell'autore, la discussione della posizione del lettore non si tramuta in un *reader-oriented criticism*, quanto piuttosto nel riuscito tentativo di impostare un approccio che mantenga un saggio equilibrio tra le tre istanze della teoria letteraria – autore, testo e lettore – delle quali, nel discorso critico, una ha sempre rischiato di prevaricare sulle altre. Scrivendo nuovamente parole che sembrano dedicate al mito, il critico precisa quanto si tratti di una relazione di natura complessa “tra un senso prodotto dal lettore a partire da un argomento accolto e manipolato, attraverso l'attività semiotica del testo, da un autore che a sua volta aveva di mira un senso non necessariamente coincidente con quello ipotizzato dal lettore”, cosicché entrambe le figure vengono colte nella loro relazione col tema, “perché ogni autore è anche e sempre un lettore, non solo di altri testi, ma anche, via via che lo compone, del *suo* testo”¹⁵⁵.

¹⁵² *Ivi*, p. 53.

¹⁵³ Bremond 1985: 420.

¹⁵⁴ Giglioli 2001: 92.

¹⁵⁵ *Ivi*, pp. 92-93.

Una temalogia così attenta all'apporto interpretativo del lettore si salda proprio su questo punto con una parte importante delle riflessioni elaborate negli ambiti dell'intertestualità e della *classical reception*. Considerare il testo non chiuso e autosufficiente ma come un'entità dinamica che, per essere interpretata, necessita dell'apporto attivo del lettore rimanda alle famose pagine del *Lector in fabula* (1979) di Umberto Eco: il testo è “un meccanismo pigro che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario”¹⁵⁶, a cui è richiesto di adattare la propria enciclopedia a quella richiesta dall'opera e dalla sua costruzione.¹⁵⁷ Non solo, ma la competenza intertestuale imposta dal testo non deve essere considerata come un problema risolvibile da una semplice influenza diadica. Lo stesso Eco lo ha dimostrato con grande chiarezza delineando le molteplici influenze attive sulla sua caratterizzazione del labirinto. Genericamente ascrivibile all'opera di Borges, sotto la superficie testuale essa mostrava in realtà un'incredibile varietà di ipotesti, che potevano essere riportati alla luce solo da una lettura attenta e profonda: “nei giochi sull'intertestualità e sulle influenze bisogna sempre stare attenti a non scegliere mai la soluzione più ingenua”, proprio perché, “facendo girare a pieno regime le ruote dell'intertestualità [...] certe volte l'influenza più profonda è quella che scopri dopo, non immediatamente”¹⁵⁸.

La medesima attenzione è da adottare con altrettanta convinzione quando si considerano le rielaborazioni moderne di testi antichi. Tratteggiare il *Nachleben* di dèi ed eroi secondo una relazione esclusivamente biunivoca è operazione tanto ingenua quanto diffusa, capace di precipitare le stimolanti suggestioni della *classical reception* in una vacua giustapposizione di testi che spesso non condividono neppure un legame diretto. L'attenzione da dedicare al “mormorio continuo dell'intertestualità”¹⁵⁹ si impone dunque come un'esigenza critica imprescindibile nello studio della ricezione classica, perché, come ha ben riassunto Federico Condello, “nella gran parte dei casi, in effetti, la permanenza di un tema antico – personaggio o plot, motivo generico o convenzione specifica – risulta un fenomeno del tutto indipendente dall'influenza esercitata dal testo greco o romano che si presume, pigramente, modello unico o principale di riferimento”, cosicché “non è raro che il comparativismo diacronico praticato dai *classical reception studies* risulti destinato a risolversi nella ricostruzione di rapporti intertestuali tutti interni alla modernità o alla contemporaneità”¹⁶⁰.

¹⁵⁶ Eco 1979: 52.

¹⁵⁷ Eco 1984: 106-112.

¹⁵⁸ Eco 1993: 143-144.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 252.

¹⁶⁰ Condello 2013: 114. Per un approfondimento sullo studio tematico dei miti antichi nella modernità cfr. il dialogo tra Condello e Fusillo raccolto in Benvenuti 2008.

In conclusione, nell'ambito dell'interesse riservato dai *reception studies* alle modalità di riuso moderno del patrimonio letterario antico, un'analisi che vuol essere fruttuosa e produrre risultati interpretativi importanti deve confrontarsi con una serie di passaggi teorici tanto ostici quanto necessari: il chiarimento di quale dimensione della complessità mitica si intende analizzare, la visione dell'intertestualità tramite cui collegare testi differenti e, soprattutto, come cercare di interpretare il testo analizzato. Tendendo a questo obiettivo, che dovrebbe essere il fine ultimo di ogni intervento critico, la tematica di indirizzo ermeneutico appare non solo come lo strumento maggiormente in grado di raggiungere le profondità del testo, ma anche quello in cui alcune istanze della *classical reception* e della teoria intertestuale possono dialogare e condurre a esiti non puramente descrittivi.

La convinzione alla base di un tale approccio è che i testi, e ancora di più le dense, stratificate e simboliche riscritture del mito antico, “abbiano qualcosa dire sulla, e alla, nostra vita [...] e che nascondano nella loro inesauribile complessità un segreto che è nostro compito portare alla luce”¹⁶¹. Forse, però, più che di segreto bisognerebbe parlare di più segreti, così come molteplici sono i sensi di cui ogni testo si fa portatore. La pretesa di scovarli tutti è senza dubbio destinata a scontrarsi con la nostra finitezza, ma la coscienza del limite non deve trasformarsi in una critica scoraggiata o disillusa: come scrive Giglioli commentando il punto di interesse discusso da Dilthey e Kermode, “dobbiamo *credere* che questo punto esista, o meglio sia ponibile; che se ne possano porre degli altri; che sia comunque e in ogni caso impossibile interpretare senza porne uno; che se ne possa porre soltanto uno alla volta”¹⁶². Così, partendo da Esiodo e assecondando il movimento oscillatorio tra passato e presente, tra testi antichi e riscrittura che la natura mitica dei *Dialoghi* impone al suo lettore, le pagine che seguiranno cercheranno di porre un punto, o, in altre parole, di fissare una prospettiva da cui guardare ancora una volta al testo e produrne una nuova lettura.

¹⁶¹ Pellini 2008: 79.

¹⁶² Giglioli 2001: 113.

CAPITOLO SECONDO
A PARTIRE DA ESiodo

2.1 Titani e Olimpici

Il 24 febbraio 1947 Pavese riassume sul diario le vicende della *Teogonia* esiodea, ricollegandole esplicitamente ai *Dialoghi* e, soprattutto, a come il poema antico si mostri particolarmente adatto a una più generale interpretazione della realtà:

Crono era mostruoso ma regnava su età dell'oro. Venne vinto e ne nacque l'Ade (Tartaro), l'isola Beata e l'Olimpo, infelicità e felicità contrapposte e istituzionali. L'età titanica (mostruosa e aurea) è quella di uomini-mostri-dèi indifferenziati. Tu consideri la realtà come sempre titanica, cioè come caos umano-divino (= mostruoso), ch'è la forma perenne della vita. Presenti gli dèi 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*)¹.

Nonostante la chiarezza della notazione, la ricchezza dei suoi spunti e l'ossessiva presenza nei *Dialoghi* della nuova legge di Zeus imposta su mortali e immortali, la critica ha impiegato molto tempo a riconoscere nella dialettica olimpico-titanico il fulcro della riscrittura pavesiana e, dunque, il grande debito nei confronti di quella poetica esiodea che pone al centro della storia umana e divina la successione genealogica del regno olimpico su quello di Crono. Eugenio Corsini individuò un gruppo di dialoghi incentrato sul “contrasto tra mondo del caos e mondo della legge”, ovvero quei “dialoghi degli dei”² in cui lo studioso vide però fondamentale la mediazione degli studi di Walter Otto, Károly Kerényi e Paula Philipsson, senza postulare una diretta rielaborazione dei contenuti esiodei; Maria de las Nieves Muñiz Muñiz ha scritto come “la realtà mitologica olimpica (in cui la *ratio* greca aveva trasposto i miti arcaici ripulendoli delle nefandezze più ributtanti), vi appare reinterpredata alla luce delle scoperte etnografiche sul mondo selvaggio e dalla cosmogonia esiodea, che rimanda alle origini titaniche degli dèi, col che due codici entravano in conflitto generando una prospettiva ironica e un urto drammatico analogo alla cruenta lotta fra olimpici e titani tramandata dal mito stesso”³; Elena Frontaloni, pur sottolineando la mediazione degli studi di Untersteiner e Philipsson, ha enfatizzato quanto “l'intero corpo dei dialoghi si svolge come un lungo e tormentato discorso intorno al momento del passaggio fra ordinamento pre-olimpico ed ordinamento olimpico”, scelta che fonda “una serrata dialettica fra ‘antico’, ‘vecchio’ e ‘nuovo’ nell'ambito della successione genealogica dei cosmi di Urano, Crono e Zeus”⁴. Più di recente, Alberto Comparini, muovendo dalla nota

¹ MV: 326.

² Corsini 1964: 126.

³ Muñiz Muñiz 1992: 114.

⁴ Frontaloni 2005: 101.

diaristica menzionata e contaminando alcune fondamentali intuizioni di Monica Lanzillotta⁵ e Anco Marzio Mutterle⁶ con la teoria del sacrificio messa a punto da René Girard in *La violence et le sacré* (1972), ha identificato nel doppio mostruoso “la cifra fondamentale da cui ogni operazione ermeneutica dovrebbe partire”⁷: secondo il critico, infatti, contrariamente alla *vulgata* che vede in Pavese il cantore della vittoria del *logos* apollineo sul *mythos* dionisaco, “la demitizzazione pavesiana della cultura greca deve essere inclusa in un disegno più ampio che vede il poeta impegnato nell’inesorabile tentativo di salvaguardare il potere demoniaco del mito nella sua alterità nei confronti del mondo e di conservare la traccia mostruosa del caos nello spirito apollineo”⁸, poiché “nei *Dialoghi* Pavese vuole indagare le strutture profonde dell’essere e riscoprire quell’antica soglia di mostruosità dalla quale ogni cosa era nata ed è destinata a ritornare”⁹. Ma quanto viene recuperato del poeta di Asara in questo contesto? Quali aspetti della *Teogonia* (e delle *Opere e i giorni*) vengono riscritti? E, ancora, in che direzione vengono riorientati i tratti di alcuni fondamentali miti di Esiodo? Attraverso quali strategie, infine, la poetica esiodea diviene centrale nel testo moderno?

A uno sguardo complessivo sui *Dialoghi*, la prima questione a ricevere risposte è l’ultima. Prima di chiarire nel dettaglio richiami, modalità di recupero e contaminazioni esiodee, si possono infatti individuare nel macrocosmo dell’opera quattro procedimenti tramite i quali Pavese pone al centro della propria tematizzazione mitica la poetica di Esiodo. *In primis*, com’è lampante, la continua insistenza sulla dialettica tra momento titanico e momento olimpico si impone come orizzonte generale dell’opera, essendo posto al centro di molteplici componimenti il medesimo conflitto narrato da Esiodo. Secondariamente, la potenza attrattiva di questo momento di passaggio si manifesta nei confronti di altri miti che originariamente non partecipano di questa dicotomia, ma che nella rielaborazione pavesiana scivolano, per così dire, nel contesto della contrapposizione tra il regno di Zeus e il caotico mondo precedente. Tale capacità di condizionamento si riscontra anche nei confronti di alcuni di quei dialoghi che Corsini etichettò come “dialoghi della terra”¹⁰, ossia quelli in cui il peso degli studi di etnologia e mitologia costituisce l’influenza maggiore. Anche in questo caso, come si vedrà, il paradigma esiodeo si impone in maniera così dirompente che, pur conservando una certa vicinanza coi

⁵ Lanzillotta 2012.

⁶ Mutterle 2003: 93.

⁷ Comparini 2017: 183. Ulteriore punto di partenza è la precisazione Bernabò 1975: 195, che sottolinea come “Pavese, diversamente da Untersteiner, considerava il titanico sempre sopravvivente e mai superabile in definitiva”.

⁸ Comparini 2017: 187.

⁹ *Ivi*, p. 188.

¹⁰ Corsini 1964: 125.

testi secondari di riferimento, gli episodi riscritti contribuiscono a corroborare la visione dialettica propria di Esiodo, allontanandosi in questo modo dall'originario orizzonte in cui vennero inizialmente riletti. L'ultima, più circoscritta ma non meno importante strategia di centralizzazione del paradigma teogonico si riscontra ne *Le muse*, in cui Pavese riscrive l'investitura esiodea da parte delle Muse, affidando al poeta antico l'esposizione della propria teoria mitico-poetica, il cui saldarsi su alcuni motivi di quella antica conferma ulteriormente la posizione di assoluto rilievo ricoperta dal poeta antico nell'universo mitico pavesiano.

Tale centralità rappresenta il punto di arrivo di una lunga elaborazione dei principali contenuti della poesia esiodea, un'intensa frequentazione che accompagnò Pavese per buona parte del suo percorso, senza che questa affiorasse frequentemente tra le pagine del diario o delle lettere¹¹. Nonostante ciò, tra le poesie composte durante il confino a Brancaleone Calabro, *Poetica*¹² e *Mito*¹³ incastonano nei loro versi alcune tematiche che si riveleranno fondamentali per la teoria del mito sviluppata in seguito. I due componimenti, redatti entrambi nell'ottobre del 1935, sono stati giustamente accostati a causa dei "caratteri quasi programmatici per i futuri sviluppi della poetica pavesiana"¹⁴ e, al tempo stesso, presentano la prima rielaborazione dei nuclei principali della trattazione esiodea a cui guarderà con più attenzione lo scrittore, che già a quest'altezza – dodici anni prima della pubblicazione dei *Dialoghi* e all'esordio di quel *Secretum professionale* che diverrà *Il mestiere di vivere* – mostra di aver individuato con grande chiarezza quali dettagli della *Teogonia* avranno un peso maggiore nella sua riflessione e nella riscrittura del mito. Non stupisce, inoltre, che due poesie così significative per le future traiettorie mitiche di Pavese siano state composte durante il confino calabro. Se gli anni tra il 1930 e il 1935 segnano un momento di lontananza dai classici e dal mondo antico, al cui interesse si sostituisce un'intensa attività traduttoria dall'inglese e la scoperta della prosa, è proprio nella solitudine di una "cameretta mobiliata piena di scarafaggi"¹⁵ che Pavese, come comunica ad Augusto Monti, passa le giornate leggendo e, soprattutto, studiando per la terza volta il greco¹⁶. Dall'intenso programma di lettura di classici, ricostruibile attraverso le richieste di volumi ad amici e parenti, emerge da un lato la volontà di riacquisire familiarità con la lingua

¹¹ Nel diario Esiodo viene citato unicamente in MV: 292;358, mentre nelle lettere non viene mai menzionato.

¹² PO: 321.

¹³ *Ivi*, p. 99.

¹⁴ Van Den Bossche 2001: 71.

¹⁵ LT I: 442.

¹⁶ *Ivi*, p. 435. Sulla stessa linea il 5 novembre Pavese comunica ad Alfonso Ruata "esercito il più squallido dei passatempi: acchiappo mosche, traduco dal greco", mentre il 27 dicembre scrive ad Alberto Carocci "io mi annoio molto e ritorno al greco, traducendo tutto il giorno Omero e Platone". Cfr. LT I 462; 488. Sul rapporto tra l'esilio calabro e il mito cfr. Carteri 1991; 1993; Zumbo 2006; Andreotti 2011; Cavallini 2013a.

e le sue strutture (spesso attraverso strumenti didattici e compendi)¹⁷, dall'altro, a pochi mesi dall'arrivo in Calabria e a ridosso della stesura delle due poesie menzionate, spicca l'audacia di chi sta già affrontando la traduzione di testi piuttosto impegnativi¹⁸ come l' *Edipo Re*: "Inutile dire che detesto il greco e chi l'ha inventato, trovo che è una lingua morta, illogica e artificiosa, che specialmente l'Edipo è una menata da ammazzare un bue, ma tant'è: la nostra sorte è da affrontarsi con animo gagliardo e risoluto"¹⁹. Nonostante tra le prove di traduzione del confino pubblicate da Attilio Dughera manchi qualsiasi riferimento a Esiodo²⁰, appare più che legittimo far risalire in via ipotetica (ma con un buon grado di ragionevolezza) già a questo momento una prima fascinazione pavesiana per la poetica esiodea, un interesse che rimarrà intatto negli anni successivi e condiziona notevolmente l'orizzonte dei *Dialoghi*²¹.

Le tre lasse di *Poetica* impostano i cardini di quella dinamica che sarà alla base della poetica del mito e che, nella sua rielaborazione, troverà nella figura di Esiodo la principale *auctoritas* sui cui far convergere quanto sviluppato. Protagonista è infatti un ragazzo, che in un attimo estatico fa esperienza del brivido di vita che intride gli alberi intorno a lui:

Il ragazzo s'è accorto che l'albero vive.
Se le tenere foglie si schiudono a forza
una luce, rompendo spietate, la dura corteccia
deve troppo soffrire. Pure vive in silenzio.
Tutto il mondo è coperto di piante che soffrono
nella luce, e non s'ode nemmeno un sospiro.
È una tenera luce. Il ragazzo non sa
dove venga, è già sera; ma ogni tronco rileva
sopra un magico fondo. Dopo un attimo è buio²².

¹⁷ Nella lettera alla sorella del 9 agosto 1935 Pavese chiede un vocabolario di greco, i due volumi *Grammatica greca e Esercizi greci* di Rocci, *Dialetto omerico* di Nozari e *Forme verbali greche* di Pechenino. Cfr. LT I: 423.

¹⁸ Prima di richiedere nuovamente, il 20 novembre, l'*Iliade* e l'*Odissea* in greco, Pavese scrive a Monti di aver appena ricevuto da Mario Sturani Omero (*Iliade* III), Senofonte (*Anabasi* I), Lisia (*Per l'invalido*) e Sofocle (*Edipo Re*). Una settimana dopo, il 12 dicembre, comunica a Monti l'arrivo dei volumi contenenti il *Filottete* e l' *Elettra* di Sofocle, *Critone* e *Fedone* di Platone, *Coefore* di Eschilo e l'antologia di lirici greci di Giuseppe Cammelli. Cfr. LT I: 455; 469; 475.

¹⁹ LT I: 455.

²⁰ Cfr. Dughera 1992: 13-37 (comprendente traduzioni da *Iliade* I, II, III, XIV, XXIII, *Odissea* V, VI, VIII, X, XI, XXIII, nonché da *Coefore*, *Edipo Re*, e lirici come Anacreonte, Bacchilide, Saffo, Pindaro, Solone, Simonide e Meleagro).

²¹ La traduzione pavesiana della *Teogonia* è stata pubblicata, insieme a quella di tre Inni Omerici (V, VI VII), da Dughera 1981. Condotta sull'edizione Teubner del poema, essa risale a quel periodo compreso tra 1947 e 1948 riguardo il quale, subito dopo la pubblicazione dei *Dialoghi*, Pavese scrive a Untersteiner: "ho ripreso grammatiche e dizionari (dopo una giovinezza tutta impegnata in problemi di narrativa nordamericana e anglosassone) di molti anni fa, e vado, quando posso, rosicchiandomi Omero, col solo rimpianto di non poter procedere scioltamente come vorrei", per cui cfr. LT II: 195. Allo stesso periodo risale la ripresa della traduzione di *Odissea* XI, abbandonata al v. 203 nel periodo del confino e pubblicata da Cavallini 2015.

²² PO: 321.

L'epifania si realizza lontano da un piano razionale e l'intuizione assume i caratteri di un evento assoluto, così come è nel momento dell'infanzia che si compie la comprensione del fondo vivo e magico della natura. Tale rivelazione si slega però subito dalla contingenza spaziale e arriva a riguardare la totalità del reale, condensato in tutte le piante che soffrono. Ma l'illuminazione non può che durare un attimo: il buio torna ad abbattersi sul giovane e, con questo, una normalità priva di quello slancio. La seconda lassa vede il protagonista cresciuto e circondato da un ambiente cittadino, e su queste due differenze Pavese imposta una dialettica che tornerà pressoché identica nelle riflessioni teoriche sul mito: il ragazzo divenuto uomo (e dunque allontanatosi dall'infanzia) ricerca il ricordo di quell'attimo divenuto ormai remoto, e solo attraverso il lavoro mnemonico e il recupero mentale della passata rivelazione la città può divenire un bosco attraversato dalla stessa antica tensione:

Il ragazzo – qualcuno rimane ragazzo
troppo tempo – che aveva paura dei buio,
va per strada e non bada alle case imbrunite
nel crepuscolo. Piega la testa in ascolto
di un ricordo remoto. Nelle strade deserte
come piazze, s'accumula un grave silenzio.
Il passante potrebbe esser solo in un bosco,
dove gli alberi fossero enormi. La luce
con un brivido corre i lampioni. Le case abbagliate
traspaiono nel vapore azzurrino,
e il ragazzo alza gli occhi. Quel silenzio remoto
che stringeva il respiro al passante, è fiorito
nella luce improvvisa. Sono gli alberi antichi
del ragazzo. E la luce è l'incanto d'allora²³.

Mentre la terza lassa conclude il componimento con chiari echi baudelairiani²⁴, in *Mito*, composta subito dopo *Poetica*, ricompare la medesima dinamica di estasi e retrospezione, questa volta esplicitamente ricollegata all'ambito del mito e, in particolare, alla sua declinazione più tipicamente esiodica (come segnalano significativamente i titoli alternativi “Teogonia” e “Creazione”²⁵). Se da un lato “il trapasso da una condizione di *trasparenza* del mondo e d'*identità* tra vita e pensiero ad una condizione di *opacità* del mondo e di *scarto* tra vita e pensiero acquista un valore paradigmatico”²⁶ come nella poesia precedente, dall'altro in *Mito* la netta cesura tra un prima e un dopo si abbatte sul divino: l'eternità del giovane dio si tramuterà

²³ *Ibidem*.

²⁴ “E comincia, nel diafano cerchio, qualcuno/ a passare in silenzio. Per la strada nessuno/ mai rivela la pena che gli morde la vita./ Vanno sveltiti, ciascuno come assorto nel passo,/ e grandi ombre barcollano. Hanno visi solcati/ e le occhiaie dolenti, ma nessuno si lagna./ Tutta quanta la notte, nella luce azzurrina,/ vanno come in un bosco, tra le case infinite”. *Ibidem*.

²⁵ Van Den Bossche 2001: 73.

²⁶ *Ivi*, pp. 73-74.

in una rassegnata mortalità, la quale si accompagnerà al mancato riconoscimento dell'ambiente circostante:

Verrà il giorno che il giovane dio sarà un uomo,
senza pena, col morto sorriso dell'uomo
che ha compreso. Anche il sole trascorre remoto
arrossando le spiagge. Verrà il giorno che il dio
non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo.

Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate,
e negli occhi tumultuano ancora splendori
come ieri, e all'orecchio i fragori del sole
fatto sangue. È mutato il colore del mondo.
La montagna non tocca più il cielo; le nubi
non s'ammassano più come frutti; nell'acqua
non traspare più un ciottolo. Il corpo di un uomo
pensieroso si piega, dove un dio respirava²⁷.

La poesia anticipa motivi e stilemi che si riveleranno importanti per il Pavese successivo: non solo quello dei *Dialoghi*, aperti da nubi e montagne e in cui lo spazio simbolico del sorriso manifesterà la distanza tra umano e divino, ma anche quello dell'ultima raccolta poetica *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, di cui viene anticipato l'uso anaforico del "verrà" foriero di cambiamento e morte²⁸. A questo proposito le due lasse conclusive esplicitano quanto sia proprio l'irruzione della morte a causare la metamorfosi che si abbatte indistintamente sul paesaggio divenuto tetro e sterile, sul dio di cui viene cancellato il principio dionisiaco e sull'uomo stesso, condannato, nuovamente, a un sorriso rassegnato:

Il gran sole è finito, e l'odore di terra,
e la libera strada, colorata di gente
che ignorava la morte. Non si muore d'estate.
Se qualcuno spariva, c'era il giovane dio
che viveva per tutti e ignorava la morte.
Su di lui la tristezza era un'ombra di nube.
Il suo passo stupiva la terra.

Ora pesa
la stanchezza su tutte le membra dell'uomo,
senza pena, la calma stanchezza dell'alba
che apre un giorno di pioggia. Le spiagge oscurate
non conoscono il giovane, che un tempo bastava
le guardasse. Né il mare dell'aria rivive
al respiro. Si piegano le labbra dell'uomo
rassegnate, a sorridere davanti alla terra²⁹.

Qualcosa, dunque, è cambiato: il piano reale e quello mitico appaiono attraversati dalla medesima frattura, ovvero quell'instaurarsi del dominio di Zeus (non menzionato nelle due poesie ma rintracciabile nel principio metamorfico, genealogico e diacronico su cui insistono i

²⁷ Cfr. PO: 99.

²⁸ *Ivi*, p. 136.

²⁹ *Ivi*, p. 99.

componimenti), la cui presenza determina la realtà del mondo nella sua natura scissa e irrimediabilmente dialettica. E i *Dialoghi* muoveranno proprio da questa fissione, per tornare successivamente a riflettere da prospettive differenti sulle sue conseguenze, sui suoi antecedenti e soprattutto su quella sua porosità che permette continue e decisive sopravvivenze, ibridazioni, ritorni – ovvero sugli elementi che maggiormente caratterizzano la visione esiodea e, con essa, le dinamiche di nascita, crescita e sopravvivenza dell'intero patrimonio mitico antico.

2.2 Un mondo nuovo

La raccolta si apre con l'imposizione e il riconoscimento di un limite, una nuova legge che governa il mondo e che mostra dal primo istante i caratteri dell'evento assoluto: la legge di Zeus, *principium individuationis* capace di scavare un solco tra un passato (che, come si vedrà, continua a protendersi verso il momento in cui parlano i protagonisti) e un presente nuovo e terribile. Al livello macrostrutturale, coerentemente con l'importanza attribuita da Pavese al momento incipitario del lavoro letterario³⁰, tale legge si impone come momento cruciale per l'orizzonte di tutti i dialoghi, nei quali vari personaggi del mito torneranno ossessivamente a rivivere e a discutere l'accaduto, le sue implicazioni e il nuovo ordine creatosi tramite la vittoria degli olimpici³¹. “C'è una legge, Issione, cui bisogna ubbidire”³², afferma La Nube (traduzione del Νεφέλη greco), dando avvio al primo dialogo *La nube* e, al contempo, a tutta l'opera, di cui viene presentata in prima battuta quell'architettura ideologica e tematica con cui si dovranno confrontare i dialoganti e, obbligatoriamente, gli interpreti: non solo il *nomos* di Zeus, ma anche l'assoluta necessità di obbedirvi innescata dalla sua vittoria, oltre alla metamorfosi di un intero universo e alla difficoltà di uomini e dèi a riconoscere, accettare e vivere in un mondo ormai irrimediabilmente trasformato³³.

L'Issione a cui si rivolge la Nube, interlocutore del dialogo, incarna come nessun altro la difficile esperienza del limite imposto dagli dèi, verso i quali l'uomo non sempre nutre la reverenza necessaria. Sovrano dei Lapiti, in un primo momento uccide Deioneo, marito della figlia venuto a reclamare i doni di nozze e con l'inganno fatto precipitare su un fuoco nascosto sotto uno strato di terra, macchiandosi così di una colpa terribile dalla quale Zeus lo purifica

³⁰ Cfr. MV: 113: “Scelta la prima riga di un racconto è già tutto scelto e lo stile e il tono e la piega dei fatti. Data la prima riga, è questione di pazienza: tutto il resto ne deve e ne può venire fuori”.

³¹ Sulla centralità della legge a partire dal primo dialogo cfr. Mutterle 2015.

³² DL: 9.

³³ Il dialogo è stato magistralmente analizzato da Lanzillotta 2014, che fornisce un'ottima disamina delle fonti e dei principali nuclei simbolici.

accogliendolo alla mensa degli immortali³⁴. La riconoscenza dell'uomo è però così poca che si innamora di Era³⁵. Venuto a saperlo, Zeus crea una nuvola, Nefele, modellata sulle sembianze della moglie, fantasma col quale Issione non esita a unirsi e a generare i Centauri, esseri ibridi che uniscono natura umana ed equina³⁶. La punizione seguente all'ira del sovrano degli dèi non può dunque che essere terribile: legati mani e piedi ai raggi di una ruota alata, costringe Issione a ruotare in eterno³⁷.

La vicenda viene ripercorsa con esplicita intenzione monitoria dalla seconda pitica di Pindaro, in cui Issione – proprio come in Pavese – viene presentato come un uomo inconsapevole della propria colpa e del castigo che sta per abbattersi su di lui, così come “la rete semantica [del componimento] è organizzata secondo una climax drammatica che svela progressivamente l'errore di Issione e si conclude con la sua rovina”³⁸:

³⁴ Per l'analisi di questo aspetto del mito cfr. Blickman 1986.

³⁵ Così raccontano anche Diod. Sic. IV 69; Apollod. *Epit.* 1. 20; Hyg. *Fab.* 62; Hyg. *Astr.* 2. 6; Luc. *DDeor.* 9. In Hom. *Il.* 14. 317-318, al contrario, è Zeus che si gloria di aver conquistato la moglie di Issione, con la quale ha generato Piritoo.

³⁶ Secondo la tradizione riportata da Pind. *P.* 2. 21-48 essi non furono generati direttamente dall'unione di Issione e il fantasma di Era, ma dagli accoppiamenti del loro unico figlio, Centauro, con le giumente del monte Pelio. Secondo Pavese, invece, è “falso che [Issione] generasse i Centauri dalle nuvole”, appartenendo questi a “quel mondo titanico, in cui era consentito alle nature più diverse di mischiarsi, e spesseggiavano quei mostri contro i quali l'Olimpo sarà poi implacabile” (DL: 8). A questo proposito Lanzillotta 2014: 158 nota come la rivendicazione pavesiana della originalità dei Centauri del Pelio rispetto all'unione di Issione con la Nube dipenda con buona probabilità da Philippson 2006: 213, ove la studiosa, analizzando i riferimenti omerici ai Centauri, conclude che “i selvaggi demoni montani [...] non potevano venire messi in rapporto genealogico con Chirone se non dopo l'assimilazione fra la loro forma ibrida, originariamente di tipo satiresco, e la figura equina di quel Chirone che abitava la cima del Pelion”. Sui centauri cfr. duBois 1991; Bremmer 2012; sull'immagine del Centauro in Pavese cfr. Bisagno 1986; sulla spettralità cfr. Puglia, Fusillo, Lazzarin & Mangini.

³⁷ Sulla punizione inflitta le versioni sono diverse. Mentre per Eur. *Her.* 1297-1298, Eur. *Phoen.* 1185-1186, Soph. *Phil.* 678 (oltre ai menzionati Pindaro e Apollodoro) il sovrano è condannato a girare in eterno nell'etere, A. R. 3. 62, Ov. *Met.* 4. 461-465, Verg. *G.* 3. 37-39 e Prop. 4 . 11. 23 lo pongono nell'Ade. A questa versione allude l'introduzione Pavesiana, che ammette: “Che Issione finisse nel Tartaro per la sua audacia, è probabile” (DL: 8).

³⁸ Gentili 1995: 379-80

θεῶν δ' ἐφετμαῖς Ἰξίονα φαντὶ ταῦτα βροτοῖς
 λέγειν ἐν πετρόεντι τροχῷ
 παντῆ κυλινδόμενον:
 τὸν εὐεργέταν ἀγαναῖς ἀμοιβαῖς ἐπιχοιμένους τίνεσθαι.
 ἔμαθε δὲ σαφές, εὐμενέσσι γὰρ παρὰ Κρονίδαις
 γλυκὺν ἐλὼν βίον, μακρὸν οὐχ ὑπέμεινεν ὄλβον, μαινομέναις φρασὶν
 Ἥρας ὅτ' ἐράσσατο, τὰν Διὸς εὖναι λάχον
 πολυγαθέες: ἀλλά νιν ὕβρις εἰς ἀνάταν ὑπεράφανον
 ὤρσεν: τάχα δὲ παθὼν εὐκοτότ' ἀνήρ
 ἐξαίρετον ἔλε μόχθον. αἱ δύο δ' ἀμπλακίαι
 φερέπονοι τελέθοντι: [...]

τὸν δὲ τετράκναμον ἔπραξε δεσμόν,
 ἐὼν ὄλεθρον ὄγ': ἐν δ' ἀφύκτοισι γυιοπέδαις πεσὼν τὰν πολύκοινον ἀνδέξατ' ἀγγελίαν.

Dicono che Issione per ordine divino,
 rotolando d'ogni parte sulla ruota alata,
 proclamai ai mortali:
 muovendo incontro a chi bene ti fece
 ripagalo con tenero ricambio.
 Ben egli l'apprese.
 Presso i benevoli Crònidi
 gli fu dolce la vita, non resse
 a lungo la sua prosperità
 quando con animo folle
 fu preso d'amore per Era,
 scelta per il letto gioioso di Zeus;
 ma l'arroganza lo spinse a un protervo delirio
 e presto, lui uomo, patì
 un degno esemplare supplizio. [...]

E il vincolo dei quattro raggi
 si procurò egli stesso
 a sua rovina;
 e caduto nei ceppi inevitabili
 fece proprio il messaggio a tutti noto³⁹.

A differenza di Pindaro, in Pavese il sovrano viene invece ritratto prima di aver compiuto l'atto tracotante che ne decreterà la rovina, mentre dialoga con quella con cui si unirà colpevolmente. Ma la situazione particolare di Issione si iscrive da subito in un orizzonte più ampio, che, durante lo scambio, da sfondo ideologico della vicenda diviene vero centro tematico del dialogo. Come menzionato, è infatti la nuova e recentissima imposizione della legge di Zeus e del regno olimpico a essere oggetto di discussione. Nefele ritorna continuamente alla metamorfosi abbattutasi sul mondo intero, cercando di far comprendere all'interlocutore che "c'è una legge, Issione, che prima non c'era. Le nubi le aduna una mano più forte" e che "molte cose son mutate sui monti"⁴⁰. Alla cecità del primo, confidente che la perenne identità del paesaggio naturale garantisca una corrispondente identità del rapporto col divino, la Nube replica perentoria:

³⁹ Pind. *P.* 2. 22-30; 41-45. Cfr. Gantz1978.

⁴⁰ DL: 9.

ISSIONE E che cosa è mutato, Nefele, sui monti?

LA NUBE Né il sole né l'acqua, Issione. La sorte dell'uomo, è mutata. Ci sono dei mostri. Un limite è posto a voi uomini. L'acqua, il vento, la rupe e la nuvola non son più cosa vostra, non potete più stringerli a voi generando e vivendo. Altre mani ormai tengono il mondo. C'è una legge, Issione⁴¹.

Questi, contraddistinto da una tanto testarda quanto ingenua incapacità ad accettare il nuovo stato di cose, lascia per un attimo che la tracotanza che più lo contraddistingue nell'antichità venga alla luce, lanciandosi in un'invettiva contro il divino non priva di un certo grado di ironia tragica:

ISSIONE Quale legge?

LA NUBE Già lo sai. La tua sorte, il limite...

ISSIONE La mia sorte l'ho in pugno, Nefele. Che cosa è mutato? Questi nuovi padroni posson forse impedirmi di scagliare un macigno per gioco? O di scendere nella pianura e spezzare la schiena a un nemico? Saranno loro più terribili della stanchezza e della morte?⁴²

Ciò che più interessa sottolineare è però un sottile e importante “scivolamento di significati”⁴³. Le battute citate testimoniano infatti le differenti dimensioni implicate nel dialogo, le quali, a loro volta, si impongono da subito come coordinate fondamentali di tutta la raccolta. Dall'iniziale mutamento la Nube sembra circoscrivere in cosa consista maggiormente la novità del nuovo mondo: la legge ha mutato la sorte degli uomini, ai quali non è più concessa la comunione estatica con l'acqua, il vento e gli altri elementi della natura. Se dunque dopo “legge” è “sorte” il termine su cui si condensa la riflessione pavesiana, si comprende allora la ragione della riscrittura della vicenda di Issione: il nuovo ordine olimpico non ha mutato unicamente la sorte generale dell'uomo, ma anche – in maniera quanto mai esemplare – quella del singolo sovrano dei Lapiti, ancora erroneamente convinto di avere in pugno un destino su cui, come chiarirà meglio di chiunque altro Edipo, l'uomo non può esercitare alcun controllo. L'orizzonte generale della realtà appare dunque chiaramente segnato. La sorte dell'uomo non prevede che questi possa mischiarsi a ciò che umano non è, dando vita a quegli esseri che, come i Centauri, racchiudono nella loro fisicità l'incontro ormai proibito tra nature diverse⁴⁴. La loro diversità appare allora come un concetto culturalmente costruito e temporalmente determinato: ciò che prima poteva accadere liberamente è ora sanzionato nella sua mostruosità, e dunque nella sua differenza ontologica da quelle sfere dell'umano e del divino che adesso è necessario

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Mutterle 2015: 130.

⁴⁴ La posizione simbolica di Issione, colpevole di non aver rispettato la divisione tra umano e divino, si rispecchia sia nella natura del Centauro da lui generato che nella punizione inflittagli: come sottolineato da Brillante 1998: 70, “avendo violato sia i rapporti che regolano la convivenza umana sia quelli che l'uomo deve stabilire con la divinità, egli non trova accoglienza né presso gli uomini né presso gli dei. Sarà costretto a vagare senza fine in quella ‘terra di nessuno’ che è lo spazio che separa il cielo dalla terra, senza trovare stabile dimora in alcun luogo”.

rimangano separate. Perché, ancora con le parole della Nube, “siamo tutti asserviti a una mano più forte”⁴⁵ e i Centauri, come mai era accaduto prima di questo momento rivelatorio, si nascondono in fondo alle forre perché “sanno di essere mostri”⁴⁶. Pur appartenendo a un ordine ormai relegato ai margini del consentito, la consapevolezza del proprio stato e del proprio ruolo all’interno del cosmo li distanzia dall’ignoranza arrogante di Issione, rimasto ormai l’unico a non comprendere quanto accaduto.

E mentre i mostri torneranno nel dialogo tra Prometeo ed Eracle⁴⁷, la Nube si incarica altresì di chiarire all’uomo la natura degli immortali e della morte che sono capaci di infliggere:

LA NUBE Issione, tu credi che sian presenze come noi, come la Notte, la Terra o il vecchio Pan. Tu sei giovane, Issione, ma sei nato sotto il vecchio destino. Per te non esistono mostri ma soltanto compagni. Per te la morte è una cosa che accade, come il giorno e la notte. Tu sei uno di noi, Issione. Tu sei tutto nel gesto che fai. Ma per loro, gli immortali, i tuoi gesti hanno un senso che si prolunga. Essi tastano tutto da lontano con gli occhi, le narici, le labbra. Sono immortali e non san vivere da soli. Quello che tu compi o non compi, quel che dici, che cerchi – tutto a loro contenta o dispiace. E se tu li disgusti – se per errore li disturbi nel loro Olimpo – ti piombano addosso, e ti danno la morte – quella morte che loro conoscono, ch’è un amaro sapore che dura e si sente⁴⁸.

Le parole del fantasma di Era si reggono su quelle che Mutterle ha definito “proiezioni incrociate”⁴⁹, ovvero la continua dialettica tra posizioni opposte e non convergenti che tornerà in altri componimenti: di fronte a uomini che credono di poter assurgere al rango divino si stagliano al contempo gli dèi ritratti nel loro *phthonos*, mentre cercano un contatto con quei mortali da cui pretendono di essere adorati tramite la pratica del sacrificio. L’incontro tra le due componenti non sarà però possibile, e su questa impossibilità si fonderà la caratterizzazione parimenti tragica degli uomini e degli dèi coinvolti nei *Dialoghi*: ai primi appartiene Issione, incarnante “il paradosso tragico di una condizione umana che partecipa in simultanea della vita come della morte”⁵⁰, mentre tra i secondi verrà ritratto Zeus, massimo esponente simbolico del nuovo ordine vincente sul caos originario, mentre cerca di farsi uomo, sfuggendo a un’inestricabile nausea esistenziale. In questo quadro, inoltre, la morte acquista un nuovo significato: se prima, nel mondo del mutamento incessante, essa non rappresentava che un evento naturale, una presenza innocua che garantiva unicamente un ulteriore passaggio di stato, ora diviene un evento assoluto e determinato dai nuovi rettori del mondo. Pur invidiando il brivido di novità che essa garantisce all’esperienza umana, gli dèi inchiodano l’uomo alla

⁴⁵ DL: 10.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. *infra* sulla mostuosità.

⁴⁸ DL: 10.

⁴⁹ Mutterle 2015: 132.

⁵⁰ *Ivi*, p. 133.

propria natura attraverso una morte intesa non più come momento puntuale e assoluto, ma come coronamento finale di una colpa che l'uomo, proprio come Issione, coltiva e trascina nell'arco di tutta la sua esperienza.

Il dialogo procede così di pari passo con il destino del sovrano. Mentre la Nube, contraddistinta da una *pietas* che la pone agli antipodi della funzione vendicativa ricoperta nell'antichità⁵¹, continua a ripetere all'uomo quanto la sua sorte sia segnata, quest'ultimo riporta alla donna tre sogni che si rivelano anticipatori di quanto gli accadrà. Dopo aver intravisto un giovane “fatto della stessa carne”⁵² della madre, premonizione del figlio Piritoo che avrà con la stessa Nefele, Issione preannuncia la sua tracotanza in un sogno che rappresenta la diretta antitesi sia dello stato presente del mondo sia di quanto accadrà di lì a poco all'uomo:

ISSIONE Poi in sogno l'ho rivisto con le dee. E mi parve di stare con loro, di parlare e di ridere con loro. E mi dicevano le cose che tu mi dici, ma senza paura, senza tremare come te. Parlammo insieme del destino e della morte. Parlammo dell'Olimpo, ridemmo dei ridicoli mostri...⁵³

Il quadro delineato dal sovrano è intriso di un desiderio impossibile. La dimensione onirica, da sempre preposta a farsi portatrici nelle rappresentazioni artistiche di contenuti oscuri e regressivi, presenta infatti un passato che è ormai irrimediabilmente perduto e non più ritrovabile. Al sogno viene così affidato non solo il compito (in linea con la concezione di Lévy-Bruhl e, più in generale, con quella greca⁵⁴) di mostrare qualcosa che accadrà nella realtà futura, ma anche di rappresentare ulteriormente l'essenza profonda dell'umanità di Issione: se costui è paradigma della fissità inscalfibile dal mutamento rappresentato da Nefele, il sogno appare allora come quello spazio di ulteriore resistenza al cambiamento, un *locus amoenus* mentale in cui rifugiarsi e conservare una visione del mondo che non corrisponde a quella reale⁵⁵. Al contempo, però, dalla prospettiva della Nube, alla quale il sogno viene riportato nel contesto di quella realtà cui il sogno si oppone, esso non può che corroborare ulteriormente il destino di morte che attende Issione, di cui viene confermata senza possibilità di appello la sua natura tracotante: “Folle, non puoi fermarti ai sogni – afferma ancora Nefele – Salirai fino a loro. Farai

⁵¹ Cfr. Lanzillotta 2014: 161; Mirto 2016: 790.

⁵² DL: 11.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Il sogno di Issione assomiglia all'*onar* greco, ovvero quel sogno dotato di valore oggettivo e semiotico con funzione prolettica del futuro. Sul sogno in Grecia cfr. Guidorizzi 2013, Bettini 2017; sul sogno in Pavese cfr. Porciani 2003; sulle consonanze col Lévy-Bruhl de *La mentalité primitive* (1922) cfr. Lanzillotta 2014: 161.

⁵⁵ Analizzando le somiglianze tra il lavoro onirico e le strategie di riscrittura mitica di Pavese, Mirto 2016: 790 considera i sogni di Issione come esempio della *Verschiebung* freudiana, grazie alla quale “la funzione di Nefele è dunque di segno antitetico rispetto alla tradizione mitica [...] (come se il lavoro onirico avesse spostato l'accento e convertito la tonalità emotiva di un elemento latente nel suo opposto”. Sul rapporto tra Freud e Pavese cfr. *infra*.

qualcosa di terribile. Poi verrà quella morte”⁵⁶. Non solo, ma all’uomo che non accetta la nuova conformazione del mondo lo spazio onirico si presenta come un vero e proprio reale alternativo, capace di confortare l’angoscia di Issione e, al contempo, di aumentarne il potenziale tragico. Mentre la sorte da funesta sembra divenire accettabile e benevola, la natura premonitrice del sogno cambia di segno al suo contenuto, presentando la speranza del sovrano sotto una luce ancora più sinistra:

LA NUBE Lo vedi che il sogno non ti basta già più? E che credi al tuo sogno come fosse reale? Io ti supplico, Issione, non salire alla vetta. Pensa ai mostri e ai castighi. Altro da loro non può uscire.
ISSIONE Ho fatto ancora un altro sogno questa notte. C’eri anche tu, Nefele. Combattevamo coi Centauri. Avevo un figlio ch’era il figlio di una dea, non so quale. E mi pareva quel giovane che traversò la foresta. Era più forte anche di me, Nefele. I centauri fuggirono, e la montagna fu nostra. Tu ridevi, Nefele. Vedi che anche nel sogno, la mia sorte è accettabile⁵⁷.

Ma la realtà prevale sul sogno e alla Nube non resta che preannunciare a Issione quanto accadrà: la sua sorte è segnata, alzerà impunemente gli occhi a Era e il castigo di Zeus si abatterà su di lui⁵⁸.

Perché, dunque, Esiodo? Domanda necessaria, perché *La Nube* rappresenta un perfetto caso di quel potere di attrazione che la *Teogonia* esercita sui *Dialoghi* nella loro complessità e che pone il poema antico al centro della riscrittura pavesiana. Ma mentre in altri dialoghi, come *La rupe* prometeica, la centralità del paradigma teogonico viene ribadita nella riscrittura di un episodio presente (e centrale) nel testo antico, in questo caso una vicenda come quella di Issione, assente in Esiodo, confluisce nel quadro ideologico esiodeo: mantenendo i contorni principali della *fabula* mitica, l’episodio in questione viene infatti inserito nel più ampio contesto della successione genealogica divina raccontata da Esiodo, e proprio all’interno di questo quadro la storia di Issione riceve nuova forza evocativa, contribuendo, al contempo, al rafforzamento del grado di esemplarità della cornice in cui viene incastonata. La rifunzionalizzazione in questo senso non è casuale: essa è resa possibile da alcuni tratti, come l’audacia di Issione e la punizione di Zeus, che a Pavese appaiono in linea con quanto raccontato dal poeta di Ascra,

⁵⁶ DL: 11.

⁵⁷ DL: 11. Il figlio è nuovamente Piritoo, che, come notato ancora da Mirto 2016: 790, nelle fonti antiche era di una generazione successiva al padre, che avrebbe compiuto il proprio destino prima di poter combattere a fianco del figlio. Il riferimento rimanda a quanto raccontato da Plut. *Comp. Thes. Rom.* 30, Diod. Sic 4. 70 e Ov. *Met.* 12. 210-326. Quando Piritoo sposò Deidamia, invitò al banchetto anche i Centauri. Questi, però, ubriacatisi di vino, iniziarono a infastidire le donne dei Lapiti, scatenando una battaglia con lo sposo fiancheggiato da Teseo, insieme al quale riuscì infine a sconfiggerli e allontanarli.

⁵⁸ L’ironia tragica viene ribadita dall’ultima battuta della Nube: dietro l’apparente rassicurazione del suo “Non temere. Starò co te fino alla fine” (DL: 12) si cela infatti la natura strumentale di Nefele, che proprio sul finale sembra divenire nuovamente mezzo della punizione di Zeus.

rendendo così possibile e sensato l'innesto di quanto accaduto al sovrano dei Lapiti all'interno di quanto delineato da Esiodo. A questi occorre però tornare brevemente.

Oltre che narrazione cosmogonica degli inizi del mondo e dei processi che nel tempo ne hanno determinato l'attuale conformazione fisica, la *Teogonia* è la descrizione in forma genealogica dell'imposizione di un dominio di natura essenzialmente politica⁵⁹. Zeus, figlio di Crono, riesce a ribellarsi al violento padre, colpevole di inghiottire uno dopo l'altro i suoi figli "appena ciascuno/ dal ventre della sacra madre ai suoi ginocchi arrivava/ e ciò escogitava perché nessuno degli illustri figli di Urano/ fra gli immortali avesse il potere regale"⁶⁰. Ma Rea, com'è noto, madre di Zeus, nasconde quest'ultimo a Creta, e inganna Crono, dandogli da mangiare un masso al posto del figlio. Questi, una volta cresciuto lontano dalla violenza del padre, lo costringe a vomitare i figli precedentemente inghiottiti, ovvero quegli dèi che governeranno il regno olimpico, ciascuno secondo le sue competenze. La vittoria di Zeus e l'imposizione della sua legge sono però ancora lontani. Prima di conquistare la supremazia divina egli deve infatti combattere con i Titani, fratelli di Crono, esseri divini appartenenti alla generazione precedente:

Τιτῆνες τε θεοὶ καὶ ὅσοι Κρόνου ἐξεγένοντο,
ἀντίον ἀλλήλοισι διὰ κρατερὰς ὑσμίνας,
οἱ μὲν ἄφ' ὑψηλῆς Ὀθρυος Τιτῆνες ἀγαοὶ,
οἱ δ' ἄρ' ἀπ' Οὐλύμποιο θεοί, δωτῆρες ἑάων,
οὓς τέκεν ἠύκομος Ῥεὶη Κρόνω εὐνηθεῖσα.
οἳ ῥα τότε ἄλλήλοισι χόλον θυμαλγέ' ἔχοντες
συνεχέως ἐμάχοντο δέκα πλείους ἐνιαυτούς·
οὐδέ τις ἦν ἔριδος χαλεπῆς λύσις οὐδὲ τελευτὴ
οὐδετέροις, ἴσον δὲ τέλος τέτατο πτολέμοιο.

Da tempo infatti lottavano, soffrendo pene affliggenti,
gli uni contro gli altri in tremende battaglie,
gli dèi Titani e quanti erano figli di Crono,
gli uni dall'alto dell'Otri, i Titani gloriosi,
gli altri dell'Olimpo, gli dèi donatori di beni,
che Rea belle chiome partorì, giacendo con Crono;
costoro, allora, gli uni contro gli altri, sostenendo la lotta che affligge l'animo,
continuamente guerra facevano, da dieci anni interi,
né c'era, dell'aspra contesa, soluzione oppure fine,
né per gli uni né per gli altri; incerta si protraeva la fine della guerra⁶¹.

La situazione di stallo è risolta dall'intervento dei tre Ecantochiri, ovvero i giganti Cotto, Briareo e Gige, che Zeus libera dal Tartaro dove li aveva rinchiusi Crono e, con la promessa di nettare e ambrosia, li induce a combattere contro i Titani. L'apporto è decisivo: dopo che il

⁵⁹ Sul versante politico della poesia cosmogonica e, in particolare, di Esiodo cfr. Faraone 2012; Redfield 2012; Priou 2014.

⁶⁰ Hes. *Th.* 459-462.

⁶¹ Hes. *Th.* 630-638.

racconto si fa incalzante nel tratteggiare la terra che “molto rimbombava e gemeva il cielo ampio”⁶² e Zeus che “veniva lampeggiando senza posa, e le folgori/ fitte insieme col tuono e con il lampo volavano/ dalle sue mani forti”⁶³, i giganti rinchiudono i Titani nel Tartaro e, dopo l’uccisione del mostro Tifone, Esiodo celebra la vittoria di Zeus, il quale può ora consolidare il suo potere distribuendo le *timai* proprie di ogni divinità, alla base della divisione dei poteri divini del *pantheon* omerico:

αὐτὰρ ἐπεὶ ῥα πόνον μάκαρες θεοὶ ἐξετέλεσσαν,
 Τιτῆνεςσι δὲ τιμάτων κρίναντο βίηφι,
 δῆ ῥα τότε ὄτρυνον βασιλευμένῃ δὲ ἀνάσσειν
 Γαίης φραδμοσύνησιν Ὀλύμπιον εὐρύοπα Ζῆν
 ἀθανάτων: ὃ δὲ τοῖσιν ἕας διεδάσσατο τιμάς.

Così, dopo che gli dèi beati ebbero compiuto la loro fatica e coi Titani conclusa di forza la loro disputa d’onore, allora invitarono a prendere il trono e il comando, per i consigli di Gaia, l’olimpio Zeus dall’ampio sguardo sugli immortali, e lui distribuì a loro gli onori⁶⁴.

Zeus, il suo regno e la sua vittoria rappresentano dunque il centro e il fine del poema sin dalla sua apertura. Come si vedrà, sono le Muse, “figlie del grande Zeus”⁶⁵, ad aver ordinato al poeta di cantare il presente, il passato e il futuro, oltre a essere coloro che glorificano “Zeus, degli dèi padre e degli uomini,/ che le dee celebrano cominciando e terminando il canto; quanto egli sia il migliore degli dèi, e per la forza il più grande”⁶⁶. Il primo tra gli dèi si impone dunque da subito come principio poetico e religioso che sostiene l’intera opera: è la sua presenza a garantire unità, armonia e identità a un percorso caratterizzato da numerose digressioni spaziali e temporali, oltre che da molteplici entità differenti, esseri mostruosi, battaglie e rivalità⁶⁷.

A tale principio di unità, che garantisce uniformità tematica e concettuale a un testo incredibilmente polimorfo, corrisponde però una sottile tensione opposta, un impulso speculare e contrario al *telos* individuato nel regno di Zeus. A questo, infatti, sembra contrapporsi e ritornare in più punti una spinta centrifuga verso la difformità e la mostruosità, insomma una logica differente rispetto a quella del *principium individuationis* rappresentato dal Cronide. Mentre si tornerà in seguito sui valori attribuibili alle entità mostruose, è bene sottolineare sin d’ora quanto sia già caratteristica precipua del testo esiodico la presentazione della realtà in

⁶² Hes. *Th.* 679.

⁶³ Hes. *Th.* 690-691.

⁶⁴ Hes. *Th.* 881-885.

⁶⁵ Hes. *Th.* 29.

⁶⁶ Hes. *Th.* 47-49.

⁶⁷ Cfr. Pucci 2009: 39. Sulla struttura del poema cfr. Mureddu 2014.

termini binari, contrapposti e non escludentisi vicendevolmente: a una spinta verso l'uniformità olimpica di Zeus, che il poeta e le Muse si incaricano di lodare cantando, corrisponde una continua e latente tensione verso l'informe, ovvero un lato selvaggio – per usare un termine caro a Pavese – che riesce, nonostante la vittoria culminante nella sconfitta di Tifone, a insinuarsi nel nuovo ordine imposto al mondo. Tale permanenza, che si rivelerà decisiva nella riscrittura moderna, è particolarmente evidente nel versante genealogico del poema. Nel succedersi di generazioni divine, infatti, “l'avvento di una nuova generazione non comporta mai la messa in disparte definitiva della generazione precedente e nemmeno il completo svuotamento di significato della presenza di quella, nonostante talora l'avvicendamento sia stato tutt'altro che pacifico”⁶⁸. Così Zeus, ad esempio, si unisce con Mnemosine e Teti, entrambe appartenenti ai Titani contro cui si scaglierà ferocemente⁶⁹.

Da questo punto di vista, dunque, la *Teogonia* dipinge lo scontro tra il principio maschile e ordinatore di Zeus e quello facente invece capo a Gaia, la terra, il cui potere consiste in una continua e inarrestabile generazione. La contrapposizione si impone come fondamentale e strutturante non solo perché dalla sua eterna capacità di creazione nascono sia i Titani sia Tifone ma, soprattutto, perché nella rappresentazione esiodea il principio generativo associato al mondo femminile rappresenta quella forza del cosmo radicale e destabilizzante, capace di produrre continue metamorfosi: se non arginata, essa continuerebbe a procreare incessantemente, creando una situazione di completo disordine⁷⁰. Questa dicotomia è altresì la ragione dell'importanza dell'episodio di Tifone. La sua sconfitta rappresenta l'atto finale della conquista del cosmo da parte di Zeus non solo in quanto combattimento individuale e dunque più caratterizzante (a differenza di quello contro i Titani, condotto insieme agli altri dèi e agli Ecantochiri⁷¹) ma anche perché sancisce simbolicamente la sconfitta del principio metamorfico rappresentato da Gaia: “to render his rule permanent, Zeus must [...] put an end to Earth's fecundity; he must neutralize her strategy of always siding with the younger against the older generation in order to promote change at the expense of cosmic stability”⁷², cosicché il figlio di Crono “takes control of all the incongruous, undifferentiated and monstrous forces that are in some way embodied in Gaia, the mother of Erynyes, the Cyclopes, the Undred-Handers etc., and now of Typhoeus”⁷³.

⁶⁸ Arrighetti 1984: 34.

⁶⁹ Su queste unioni cfr. Miralles 1993.

⁷⁰ Cfr. Detienne & Vernant 1974: 61-124; Strauss Clay 2003: 17-18.

⁷¹ Cfr. Most 2006: XXXIV.

⁷² *Ivi*, p. 26.

⁷³ Pucci 2009: 65. Su Tifone cfr. Blaise 1992.

La riscrittura di Pavese si mostra dunque profondamente condizionata e vicina ad alcune caratteristiche del testo esiodeo. *In primis*, così come Esiodo, il mondo divino viene mostrato nel suo divenire, ovvero attraverso una narrazione diacronica che pone al centro il momento di passaggio da una realtà precedente, cioè i regni di Urano e Crono, a quello finale e stabilizzato dalla presa di potere di Zeus. L'insistenza su tale aspetto, che permette di mostrare l'essere nel suo divenire e non nella sua staticità, condiziona l'orizzonte di entrambi i testi, dando vita alla medesima polarità individuata in Esiodo da Paula Philippson, la cui interpretazione della *Teogonia* emerge come un importante mediatore tra Pavese ed Esiodo. È infatti all'interno delle *Untersuchungen über den griechischen Mythos* (1944) che la lettura esiodea della realtà in termini binari diviene indizio, secondo la Philippson, di una forma di pensiero polare "che vede, concepisce, modella e organizza il mondo, come unità, in coppie di opposti, le quali sono la forma in cui il mondo si presenta allo spirito e in cui questo trasforma e concepisce in ordinamenti e come ordinamenti la molteplicità del mondo"⁷⁴. Non solo, ma è ancora la Philippson a enfatizzare la caratteristica precipua di tale impostazione polare della realtà, ossia il continuo permanere di uno stato nell'altro, la perenne commistione di diverse conformazioni dell'essere che la genealogia esiodea indica sottilmente attraverso i matrimoni di Zeus e che vengono enfatizzate dalla studiosa, contribuendo ad avvicinare tale visione antica a quella di Pavese:

Nella forma di pensiero polare invece non solo gli opposti sono indissolubilmente collegati fra loro come i poli dell'asse di una sfera, ma la loro stessa esistenza logica dipende dalla loro opposizione: perdendo il polo opposto, essi non avrebbero più senso. [...] Si comprende, a questo punto, come anche il cosmo di Zeus non solo consista in simili divinità polari, fra loro polarmente opposte, ma che la sua stessa esistenza si fondi su due polarità: l'essere atemporale e il divenire che si compie nel tempo. Perché, esattamente come la prima fase del mito cosmico, l'atemporale mondo dell'essere, si forma nella sua unità dalle due sfere polari di Chaos e di Gaia, così anche la seconda fase, l'ordinamento del mondo in un cosmo, deve formarsi come unità e durare come unità per mezzo dell'incontro di due poli opposti⁷⁵.

Nella riscrittura dei *Dialoghi* questo impianto domina incontrastato: l'ordine del mondo si basa su una scissione tra poli di cui viene costantemente presentata la separazione. Al suo interno però le realtà dicotomiche presentate nella loro differenza – uomini e dèi, mondo titanico e mondo olimpico – non si presentano come radicalmente lontane, quanto piuttosto governate da

⁷⁴ Philippson 2006: 81. La prima edizione di *Origini e forme del mito greco* fu pubblicata nella Collana viola nel 1949, a seguito del suggerimento fornito da Untersteiner a Pavese. Nel volume, prefazione di De Martino e tradotto da Angelo Brelich, comparivano i due studi *Thessalische Mythologie* e *Untersuchungen über den griechischen Mythos*, entrambi risalenti al 1944. Per i dialoghi maggiormente influenzati dai saggi della Philippson cfr. *infra*.

⁷⁵ Ivi, pp. 82-83.

quel medesimo principio di attrazione degli opposti e di continua compenetrazione che si è visto essere centrale in Esiodo e particolarmente importante nell'interpretazione della Philippon. Da questo punto di vista, dunque, la tragedia di Issione si impone per la sua semplicità: egli è colui che non comprende l'instaurarsi di un polo opposto a quello dell'era in cui è nato e ha vissuto, ossia quel momento del mondo che ora deve necessariamente cedere al nuovo ordinamento. Mentre più avanti si assisterà anche alla tragedia di Eracle, eroe dell'apparente civiltà olimpica che non comprenderà la perenne compenetrazione tra titanico e olimpico, e toccherà a Prometeo, figura cardine del rapporto umano-divino già in epoca antica, ricordargli l'inscalfibile sopravvivenza dei mostri e l'eterna ciclicità della vita.

Ma, come ben esemplificato da "Uomini e dèi", titolo inizialmente pensato per l'opera, nei *Dialoghi* il divino è solamente una componente del cosmo rappresentato, il quale risulta invece caratterizzato dalla continua presenza sia delle divinità sia degli uomini, ovvero le due entità intorno alle cui differenze, vicinanze, lontananze e conflitti si struttura tutta la riscrittura di Pavese. La centralità dell'uomo e del suo rapporto col divino impone così un'attenzione ulteriore nel valutare i rapporti con la poetica teogonica, soprattutto per quanto concerne il peso e la presenza dell'uomo al suo interno.

La questione è stata infatti lungamente dibattuta. Mentre Hermann Fränkel, ad esempio, sostenne come nella *Teogonia* venisse narrato tutto ciò che gravitava intorno all'umano tranne che l'uomo stesso⁷⁶, Bruno Snell sottolineò quanto il poeta antico sentisse costantemente la presenza del divino nell'uomo e dell'uomo nel divino⁷⁷. Più recentemente, Jean-Pierre Vernant ha espresso con grande chiarezza la posizione ricoperta dall'uomo nel cosmo esiodeo:

Per esprimere lo status intermedio dell'uomo, Esiodo non si appoggia alla tradizione, che contrappone ai mortali, fatti di terra e di acqua, degli esseri luminosi e celesti, come gli dèi olimpici, o fatti di terra e di fuoco, come gli etani primordiali: nella sua prospettiva infatti l'umanità dell'uomo non consiste in una «natura» specifica, legata a certi elementi costitutivi, né in un'origine che gli sarebbe propria. La peculiarità dell'uomo sta nella posizione che esso occupa entro una gerarchia cosmica di funzioni, di prerogative, di onori⁷⁸.

L'uomo possiede dunque un'identità per così dire differenziale, per la quale egli acquista coscienza della propria natura e del ruolo che egli ricopre nel mondo in un continuo rapporto col divino e nella distanza che lo separa da esso. Una dinamica pressoché identica emerge nei *Dialoghi*: è infatti dall'incessante confronto con la legge di Zeus e con le altre divinità che gli uomini mitici coinvolti nella riscrittura si affannano nella ricerca del senso dell'esistenza

⁷⁶ Fränkel 1951: 104.

⁷⁷ Snell 1963: 38.

⁷⁸ Vernant 2014: 65.

terrena, che può a sua volta emergere solamente tramite l'interrogazione col divino affidata alla forma dialogica.

L'insistenza di Pavese sull'uomo e la sua condizione può essere altresì motivata dalla suggestione de *Le opere e i giorni*. Rispetto alla *Teogonia* il peso della seconda opera esiodea sull'elaborazione dei *Dialoghi* è certamente minore: la natura sapienziale e protrettica delle *Opere* le rende piuttosto lontane dall'universo pavesiano, così come privi di particolare interesse saranno apparsi agli occhi dello scrittore i consigli forniti da Esiodo al fratello Perse riguardo la coltivazione o la navigazione. Eppure, nonostante ciò, è proprio nelle *Opere* che l'uomo assume quella centralità narrativa solo adombrata nella *Teogonia* e in cui vengono narrati gli effetti dirompenti che l'imposizione della legge di Zeus e della sua giustizia producono sulla vita pratica e spirituale dell'uomo, per cui dagli dèi il focus si sposta così sugli uomini, ritratti proprio a partire dalle premesse divine espresse nel poema precedente. Per questa ragione Glenn Most ha descritto l'opera come "a fitting sequel" della *Teogonia*⁷⁹, mentre, in una delle più importanti interpretazioni della poetica esiodea, Jenny Strauss Clay ha posto con forza la necessità di considerare entrambi i poemi come l'elaborazione di una completa e complessa visione del cosmo⁸⁰: mentre la *Teogonia* "recounts the genesis of the gods and the other eternal forces that regulate the cosmos; it culminates in the establishment of Zeus's order, henceforth permanent and unchanging, an order that encompasses both the brightness of Olympus above and murky Tartarus below"⁸¹, le *Opere e i giorni* "explores the character of human life as it has evolved and as it is now lived on earth under Zeus's dominion: mortals are inevitably earthbound, ephemeral, subject to the seasons of the year, the transience of the days, and the vicissitudes of human existence"⁸². Da questo punto di vista, dunque, appare evidente come l'itinerario complessivo dei *Dialoghi* sia profondamente condizionato dalla lezione esiodea. Mentre la *Teogonia* fornisce le coordinate generali per tornare a discutere del divino da una prospettiva diacronica e polare, insistendo cioè su quei momenti di frattura capaci di creare intervalli, metamorfosi e permanenze, dall'altro, pur conservando un'importanza tematico-narrativa decisamente minore, è dalle *Opere* che Pavese probabilmente riceve lo stimolo ad includere l'uomo nel suo racconto e a porlo al centro del rapporto col divino, nella convinzione che la parola poetica garantita dalle Muse sia ancora lo strumento più adatto per indagarne la fragile esistenza.

⁷⁹ Most 2006: XLIII.

⁸⁰ Cfr. Strauss Clay 2003: 1-11.

⁸¹ *Ivi*, p. 8.

⁸² *Ibidem*.

2.3 La rupe di Prometeo

Di Prometeo trattano quattro leggende:

Secondo la prima egli fu inchiodato al Caucaso, perché aveva tradito gli dei a vantaggio degli uomini, e gli dei mandavano aquile a divorargli il fegato sempre ricrescente.

La seconda vuole che Prometeo, per il dolore procuratogli dai colpi di becco, si sia addossato sempre più alla roccia fino a diventare con essa una cosa sola.

La terza asserisce che nei millenni il suo tradimento fu dimenticato; tutti dimenticarono: gli dei, le aquile, egli stesso.

Secondo la quarta ci si stancò di lui che non aveva più motivo di essere. Gli dei si stancarono, la ferita – stanca - si chiuse.

Rimase l'inspiegabile montagna rocciosa. – La leggenda tenta di spiegare l'inspiegabile. Siccome proviene da un fondo di verità, deve terminare nell'inspiegabile⁸³.

Con queste parole il mito di Prometeo si riaffaccia all'inizio del ventesimo secolo. È il 1918 quando Franz Kafka dedica al titano questo breve racconto, in cui la statura eroica, orgogliosa e ribelle di colui che ebbe il coraggio di sfidare Zeus viene ridotta ai minimi termini. L'autore praghese gioca con la tradizione che, dopo circa duemila anni, ha reso le innumerevoli versioni mitiche leggende lontane e oscure che, sembra aggiungere tra le righe Kafka, non sono più ricostruibili dalla filologia degli eruditi, essendo tutte inesorabilmente colpite dalla medesima forza della lontananza: la ferita si è chiusa, gli dèi hanno dimenticato, l'uomo non può comprendere. Accanto a questa "parodia formale di una collazione filologica"⁸⁴, si staglia la legge, dura e fulminea, che conclude il componimento: ciò che resta è la montagna, emblema calcareo di ciò che non viene trascinato via dallo scorrere del tempo e delle credenze e "forma indistruttibile e non storica per antonomasia"⁸⁵. Essa, però, non è un monumento all'eroismo di Prometeo, né ricorda all'uomo le sofferenze del suo corpo e del suo spirito: nella statuaria fisicità la rupe diviene la materializzazione dell'impossibile intelligenza del gesto del titano, del suo amore per un'umanità ormai radicalmente diversa e già devastata dal primo conflitto mondiale. Se l'eroico furto del fuoco ha condotto l'uomo al punto in cui è nel 1918, ogni tentativo di conoscere e valutare la propria umanità è destinato a lasciare quella sensazione di stranezza che può provare chi, in una mattina come tante, si sveglia trasformato in uno scarafaggio.

Pochi anni dopo, un giovane Pavese ritrae un Prometeo non così lontano dai toni malinconici e metaletterari kafkiani. In *All'alta rupe sul mare*, composta nel gennaio del 1928, il luogo del

⁸³ Kafka 1973: 218.

⁸⁴ Blumenberg 1991: 760.

⁸⁵ *Ibidem*.

supplizio a cui il Titano è stato condannato sembra inghiottirlo spegnendo ogni residua possibilità di ribellione e libertà:

All'alta rupe sul mare
ancora è inchiodato il Titano.
Il tempo gli ha ucciso i sussulti
e le urla di spasimo.
Non è più che una forma
grigia addossata alla montagna,
gelida e riarsa come la pietra
nelle nuvole fredde e nel sole.
Intorno gli crescono sterpi.
Il volto informe
l'ha ripiegato sul petto,
sull'antico inferno atroce
dove un tempo gli ardeva la fiamma
donata agli uomini.
Sta immobile
nelle nubi e nel sole
dalla rupe sul mare⁸⁶.

Mentre, come recita il finale della poesia, “solo a tratti si ode/ sotto le grandi stelle/ un ansito stanco”⁸⁷, in *O Titano fallito*, risalente al maggio dello stesso anno, la scomparsa di Prometeo nella roccia della rupe si carica di accenti baudelairiani e si sovrappone con l'immagine del gorgo – foriera di morte già a quest'altezza dell'esperienza pavesiana –, mentre il poeta invita il personaggio del mito ad una definitiva rinuncia:

O Titano fallito,
senza rupe e catena,
senza pure l'enorme grandezza
del dolore del mondo,
non sconvolgerti più.
Nella folla che passa,
o fantoccio da ridere,
piega il capo e scompari.
Ma non muovere più, non fiatare,
accasciati per sempre
dentro il gorgo più buio.
Ché, passando lontano,
un'altr'ombra gigante
non ti riaccenda in petto
le tue stelle tremanti⁸⁸.

Il Prometeo che domina uno dei più importanti componimenti dei *Dialoghi* si ricollega in parte all'esaurimento malinconico del mito tipicamente novecentesco presente in Kafka e nelle due liriche pavesiane, mentre, al contempo, rimanda ad un più ampio e precedente contesto in cui lo sforzo del Titano conserva ancora tutta la sua forza. Se infatti il titolo del dialogo, *La rupe*,

⁸⁶ PO: 238-239.

⁸⁷ *Ivi*, p. 239.

⁸⁸ *Ivi*, p. 232. Oltre a Baudelaire, la contrapposizione tra singolo e folla rimanda al Prometeo ironico e metropolitano ritratto da André Gide nel *Prométhée mal Enchaîné* (1899), per cui cfr. Schmeling 1988; Genova 1995.

salda chiaramente il componimento a quanto detto in precedenza e rende il luogo della punizione un' "immagine metonimica della condanna divina"⁸⁹ al centro di un doppio processo semiotico tramite il quale "in un primo momento viene stabilito un legame metonimico tra l'intero episodio e un elemento particolare di esso e, in un secondo momento, tale nesso metonimico viene assunto come base per un'espressione metaforica"⁹⁰, l'introduzione al dialogo non lascia dubbi su quale sia la cornice entro la quale Pavese riscrive la vicenda. Nelle poche righe che precedono il dialogo tra Prometeo ed Eracle, giunto sul monte per liberare il Titano, non si trova alcun accenno a nessuno dei motivi tradizionalmente implicati in ogni rielaborazione del mitema prometeico. Non v'è traccia, infatti, né del fuoco rubato per gli uomini né del tentativo di inganno perpetrato ai danni di Zeus; il focus della vicenda torna invece a battere su quei mostri già accennati ne *La nube* e sul valore da essi ricoperto nell'era titanica da poco spazzata via: "nella storia del mondo – scrive Pavese – l'era titanica fu popolata di uomini, di mostri, e di dèi non ancora organizzati in Olimpo. Qualcuno anzi pensa che non ci fossero che mostri – vale a dire intelligenze chiuse in un corpo deforme e bestiale. Di qui il sospetto che molti degli uccisori di mostri – Eracle in testa – versassero sangue fraterno"⁹¹. Cosa ha a che fare, dunque, la vicenda di Prometeo con i mostri dell'età titanica? Perché questi, dopo aver fatto una prima e insistente comparsa nel dialogo d'apertura, ritornano e impongono il loro peso persino su una delle figure eroiche più importanti della tradizione occidentale? E che relazione instaurano coi significati simbolici che, nel corso di una lunghissima serie di riscritture, il Titano ha saputo aggregare intorno alle sue sofferenze e alla sua rupe? Le risposte, o almeno la parte più cospicua di esse, non sembrano scovabili se non si torna nuovamente alle pagine della *Teogonia*, ma – ovviamente – non solo.

Il poema esiodeo è infatti la fonte più antica riguardante Prometeo, la cui vicenda viene inserita nella narrazione prima dello scontro tra Zeus e i Titani e subito dopo la sconfitta di Crono da parte di Zeus⁹². All'interno della genealogia di Iapeto trovano spazio i figli avuti dall'oceanina Climene, ovvero Atlante, costretto a mantenere col proprio corpo il peso della terra, Epimeteo, che accolse Pandora, Menezio punito per la sua tracotanza, e Prometeo, a cui Zeus infligge un terribile supplizio:

⁸⁹ Van Den Bossche 2001: 310.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 310-311.

⁹¹ DL: 70.

⁹² Oltre alla *Teogonia*, il mito di Prometeo riappare con alcune modifiche anche ne *Le opere e i giorni* (vv. 47-105). Sulle differenze tra i due cfr. Nelson 1998: 42-110; Strauss Clay 2003: 100-128; Mureddu 2013. Sul Prometeo teogonico cfr. Beall 1991; Most 1993; Stocking 2013; Loney 2014.

δῆσε δ' ἀλυκτοπέδησι Προμηθεά ποικιλόβουλον
 δεσμοῖς ἀργαλέοισι μέσον διὰ κίον' ἐλάσσας:
 καί οἱ ἐπ' αἰετὸν ὤρσε τανύπτερον: αὐτὰρ ὁ γ' ἦπαρ
 ἦσθιεν ἀθάνατον, τὸ δ' ἀέξετο ἴσον ἀπάντη
 νυκτός ὅσον πρόπαν ἦμαρ ἔδοι τανυσίπτερος ὄρνις.
 τὸν μὲν ἄρ' Ἀλκμήνης καλλισφύρου ἄλκιμος υἱὸς
 Ἡρακλῆς ἔκτεινε, κακὴν δ' ἀπὸ νοῦσον ἀλαλκεν
 Ἰαπετιονίδη καὶ ἐλύσατο δυσφροσυνάων
 οὐκ ἀέκητι Ζηνὸς Ὀλυμπίου ὑψιμέδοντος,
 ὄφρ' Ἡρακλῆος Θηβαγενέος κλέος εἴη
 πλεῖον ἔτ' ἢ τὸ πάροιθεν ἐπὶ χθόνα πουλυβότειραν.
 ταῦτ' ἄρα ἀζόμενος τίμα ἀριδείκετον υἱόν:
 καί περ χωόμενος παύθη χόλου, ὃν πρὶν ἔχεσκεν,
 οὔνεκ' ἐρίζετο βουλὰς ὑπερμενεί Κρονίῳ.

Legò Prometeo dai vari pensieri con inestricabili lacci,
 con legami dolorosi, che a mezzo d'una colonna poi avvolse,
 e sopra gli avventò un'aquila, ampia d'ali, che il fegato
 gli mangiasse immortale, che ricresceva altrettanto
 la notte quanto nel giorno gli aveva mangiato l'uccello dell'ampie ali.
 Ma la uccise il prode figlio di Alcmena dalle belle caviglie,
 Eracle, e dalla crudele sciagura allontanò il figlio di Iapeto, e lo liberò dai tormenti
 non contro il volere di Zeus olimpico che regna nell'alto,
 perché di Eracle, stirpe di Tebe, la fama fosse
 maggiore di quanto lo era prima sulla terra nutrice;
 in tal modo dunque onorò l'illustre suo figlio
 e, pur irato, lasciò il rancore che prima nutriva
 perché quello volle contendere contro i disegni del possente figlio di Crono⁹³.

La colpa per la quale è condannato viene narrata poco dopo⁹⁴. A Mecone, quando gli uomini si separarono dagli dèi coi quali vivevano in una felice comunanza, Prometeo cercò di ingannare Zeus offrendogli le ossa di un bue avvolte nel grasso, riservando invece agli uomini le parti commestibili, nascoste nel ventre dell'animale. Zeus, pur riconoscendo l'inganno, scelse di assecondare l'astuzia prometeica⁹⁵, contribuendo così, da un lato, alla fondazione delle pratiche sacrificali per cui “da allora agli immortali la stirpe degli uomini sulla terra/ brucia ossa bianche sugli altari odorosi”⁹⁶, mentre, dall'altro, ciò gli permise di approntare un'immediata vendetta. Fu infatti per questa ragione che il re degli dèi decise di sottrarre il fuoco agli uomini, i quali vennero però nuovamente aiutati da Prometeo: questi riuscì a riportare il fuoco sulla terra e così, non appena Zeus se ne accorse, ordinò ad Efesto la creazione di quel *κακὸν* ammaliante e seducente da cui sarebbe successivamente nata la “stirpe nefasta delle donne”, ovvero la Pandora che ne *Le opere e i giorni* trovò il nome e un'ulteriore caratterizzazione⁹⁷. Così, conclude la sequenza Esiodo prima della narrazione della Titanomachia, “non si può di Zeus

⁹³ Hes. *Th.* 521-534.

⁹⁴ Hes. *Th.* 535-556.

⁹⁵ Cfr. Węcowski 2012.

⁹⁶ Hes. *Th.* 555-556.

⁹⁷ Su Pandora cfr. Rösler 2012; Mureddu 2013.

ingannare il volere né ad esso sottrarsi:/ né infatti il figlio di Iapeto, Prometeo benefico,/ sfuggì l'ira profonda di lui; ma è pur necessario,/ per quanto scaltro egli fosse, che un grande legame lo tenga"⁹⁸.

Il dialogo pavesiano ruota però intorno a un momento successivo e non specificatamente narrato da Esiodo, ovvero quello della liberazione da parte di Eracle⁹⁹. Da questo punto di vista, dunque, la riscrittura sembra contaminare l'orizzonte esiodeo – che, si vedrà a breve, viene richiamato dalla continua insistenza sui mostri dell'età titanica – con quello più propriamente eschileo. L'autore del *Prometeo incatenato*, letto e postillato da Pavese intorno al 1940¹⁰⁰, fu infatti, com'è noto, il presunto autore di una trilogia che comprendeva, oltre al *Prometeo portatore del fuoco*, un *Prometeo liberato* in cui Eracle, vagando alla ricerca delle mele delle Esperidi, si imbatteva nel Titano sofferente e lo liberava dal supplizio¹⁰¹. Il dialogo fa però riferimento ad una variante ancora più specifica del semplice scioglimento, ovvero a quanto narrato da Apollodoro. Secondo il mitografo la liberazione fu possibile perché il centauro Chirone, precedentemente colpito dalla freccia di Eracle, sacrificò a Prometeo la propria immortalità, immolandosi al posto del Titano di cui veniva così permessa la liberazione¹⁰². Che fosse Eracle a far da intermediario tra i due non è un caso: essendo a conoscenza della volontà

⁹⁸ *Ivi* vv. 613-161.

⁹⁹ Come notato da West 1966: 313, Esiodo si limita a riportare l'uccisione dell'aquila da parte di Eracle, senza che ciò implichi necessariamente la liberazione di Prometeo.

¹⁰⁰ Cfr. Barberi Squarotti 2014: 77.

¹⁰¹ Sul *Liberato*, la trilogia e il dibattito sulla paternità eschilea cfr. West 2007; Totaro 2013. L'insistenza sul momento della liberazione del Titano potrebbe risentire altresì della tenue influenza del *Prometheus Unbound* (1820) di Percy B. Shelley, tradotto da Pavese nei medesimi anni giovanili e pubblicato da Pietralunga 1997. Ma, a differenza di quanto sostenuto da Romanelli 2013: 41-43, mentre la lezione del testo inglese si riscontra con chiarezza nei toni assoluti delle poesie menzionate risalenti al medesimo periodo, la rarefazione simbolica di Shelley e la sua insistenza sulla protesta prometeica contro l'ordine di Zeus appaiono piuttosto lontane dalla malinconia del dialogo, sulla cui centralità della rupe risulta leggermente più motivata la suggestione del D'Annunzio della *Pregghiera al Cronide* proposta da Barberi Squarotti 2014: 69-70. Su un'ipotetica influenza leopardiana cfr. anche Fimiani 2002, mentre Crafa 2001 si sofferma sull'importanza di Shelley, Costa 1989 e Gigliucci 2003 sul rapporto tra Pavese e D'Annunzio. Sul Prometeo di Shelley cfr. invece Duerkesen 1978; Restivo 1994.

¹⁰² Il rapporto tra Chirone e Prometeo è in realtà problematico. Dal racconto di Apollod. II 5.4 emerge come l'immortale Chirone, ferito da Eracle, non riuscì a trovare la morte finché Prometeo stesso non offrì a Zeus di acquisire la sua immortalità; in Apollod. II 5. 11 è invece Eracle colui che offre a Zeus la morte di Chirone "che desiderava morire", ottenendo in cambio la liberazione di Prometeo. Per far tornare i conti i commentatori hanno cercato di emendare almeno uno dei due passi, anche alla luce di Aesch. *PB* 1026-1029 in cui Ermete dice allusivamente a Prometeo che il tormento "non finirà prima che non appaia un dio che ti dia il cambio in questa pena e precipiti nel buio dell'Ade, nell'abisso tenebroso del Tartaro". Pavese segue quasi letteralmente la profezia di Ermete, senza lasciare alcun dubbio sull'intenzionalità di Chirone: "Io potevo essere sciolto se un altro prendeva il mio posto. E Chirone si è fatto trafiggere da te, che la sorte mandava", afferma il Prometeo pavesiano dopo aver espressamente specificato ad Eracle che Chirone si offrì volontariamente (DL: 73). Sui passi di Apollodoro e i tentativi di risoluzione filologica cfr. Robertson 1951.

del centauro di morire ed essendo consapevole della necessità di un sacrificio per la liberazione di Prometeo, nessuno meglio del figlio di Zeus, menzionato già in Esiodo, poteva farsi interprete della volontà paterna e mediatore terreno delle esigenze imposte dal padre sui destini dei mortali e degli immortali¹⁰³. La natura dei due dialoganti lascia inoltre intuire la ragione della centralità de *La rupe*: nell'incontro tra un Titano e un eroe e nel loro commento intorno all'imposizione della legge di Zeus e al destino che attende gli umani si condensa il percorso complessivo dell'intera raccolta, in cui, come anticipato, personaggi divini ed eroici tornano continuamente a commentare la posizione assunta dall'uomo in questo nuovo assetto cosmico.

È infatti la condizione umana ad imporsi da subito come il centro del dialogo. Mentre Eracle si mostra consapevole della sofferenza del suo interlocutore e appare ansioso di volerlo liberare, Prometeo si pone come Stefano de *Il Carcere*, ovvero come colui che, pur provato da anni di isolamento, “quando viene il momento d'uscirne non sa risolversi a passare quell'istante, a mettersi dietro le spalle la vita sofferta”¹⁰⁴. La sorpresa del Titano, in fondo, è nulla:

ERACLE Prometeo, sono venuto a liberarti.

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

ERACLE Il tuo stato è più terribile, Prometeo.

PROMETEO Veramente tu non sai cos'è paura? Non credo.

ERACLE Se paura è non fare quel che debbo, allora io non l'ho mai provata. Ma sono un uomo, Prometeo, non sempre so quello che debbo fare.

PROMETEO Pietà e paura sono l'uomo, non c'è altro¹⁰⁵.

L'insistenza repentina posta da Prometeo sulla condizione umana stupisce non tanto poiché egli non vi appartenga, nonostante molte riscritture successive capovolgeranno questo dato fino a esiti paradossali e fantascientifici, ma perché persino Eracle, l'eroe per eccellenza, viene considerato nel corso di tutto il dialogo come esempio paradigmatico dell'esperienza umana. In questo caso lo stravolgimento del dato di partenza è ancora più forte ed evidente che nel caso di Prometeo: Eracle, ha scritto Geoffrey Kirk, non è unicamente l'eroe più importante dell'antichità ma è anche l'eroe la cui parabola termina con l'acquisizione dell'immortalità¹⁰⁶: Esiodo narra di come sia “beato, lui che, la grande impresa compiuta, fra gli immortali/ ha dimora, privo di pene e giovane, sempre”¹⁰⁷, Omero, nel racconto della *vékυια*, sottolinea come “lui tra i numi immortali/gode il banchetto”¹⁰⁸, mentre Pindaro concentra la natura dell'eroe

¹⁰³ Cfr. West 2007: 383-384.

¹⁰⁴ DL: 71.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 73.

¹⁰⁶ Kirk 1974: 176, approfondito da Shapiro 1983. Per una panoramica sulla figura di Eracle nell'antichità cfr. Stafford 2012, mentre sulla sua ricezione cfr. Galinsky 1972.

¹⁰⁷ Hes. *Th.* 954-955.

¹⁰⁸ Hom. *Od.* 11. 601-602.

nella formula “ἥρωος θεὸς”¹⁰⁹. Ma nel corso del dialogo la definitiva acquisizione di Eracle nel pantheon divino viene mutata di segno: da conclusiva consacrazione di una figura eroicamente esemplare del panorama mitologico essa diviene nelle parole di Prometeo (che, fedelmente al suo nome, conosce prima della sua realizzazione il destino che attende il suo liberatore) la testimonianza di un divenire che invece di essere eroico e lineare si mostra in tutta la sua circolarità. Ed è proprio in questa circolarità che la vicenda di Eracle, così come quella di Prometeo e di alcuni uomini che compariranno nei dialoghi successivi, nasconde la visione tragica del mondo, ovvero quella legge del dover essere che Pavese riassume chiaramente in due note diaristiche del 1942¹¹⁰:

Ciò che rende Eracle l'esempio tipico della tragedia dell'uomo (e che, come detto, pone al centro del dialogo la discussione di ciò che sostanzia la sua natura) è la presenza di un destino ineluttabile contro il quale non si può combattere, ma che anzi si limita a svolgersi sotto gli occhi impotenti dell'uomo che lo vede compiersi. La distanza che separa Prometeo da Eracle arriva a riguardare dunque il rispettivo grado di consapevolezza: mentre il primo sapeva sin dall'inizio che il furto del fuoco lo avrebbe portato sulla rupe dalla quale Eracle lo avrebbe in seguito liberato, quest'ultimo emerge in tutta la sua (nuova) umanità nel momento in cui realizza, grazie a Prometeo, quanto ogni fatica da lui compiuta non sia altro che il realizzarsi di un destino già scritto, un percorso che invece di condurlo alla gloria degli dèi gli procurerà una morte causata dalle sue stesse azioni, così eroiche e insieme così umanamente ignare delle terribili conseguenze:

ERACLE Prometeo, lascia che ti sciolga. Poi dimmi tutto, di Chirone e dell'Oeta.

PROMETEO Sono già sciolto, Eracle. Io potevo essere sciolto se un altro prendeva il mio posto. E Chirone si è fatto trafiggere da te, che la sorte mandava. Ma in questo mondo che è nato dal caos, regna una legge di giustizia. La pietà, la paura e il coraggio sono solo strumenti. Nulla si fa che non ritorni. Il sangue che tu hai sparso e spargerai, ti spingerà sul monte Oeta a morir la tua morte. Sarà il sangue dei mostri che tu vivi a distruggere. E salirai su un rogo, fatto del fuoco che ho rubato¹¹¹.

A primo impatto si potrebbe inoltre pensare che anche il Titano condivida questa sorte, e che sia proprio il processo di umanizzazione comune a entrambi a rendere possibile l'instaurarsi di un legame chiaramente empatico. Ma più che di una consonanza totale, si tratta piuttosto di una vicinanza che non si risolve mai in identità ontologica: Prometeo afferma di far fatica ad abbandonare la rupe “come a un uomo”¹¹², perché, nuovamente “come a uomo”¹¹³, l'istante

¹⁰⁹ Pind. *N.* 3. 22.

¹¹⁰ MV: 245. Cfr. *infra*.

¹¹¹ DL: 73.

¹¹² *Ivi*, p. 72.

¹¹³ *Ivi*, p. 73.

dell'abbandono gli pesa; Eracle, invece, afferma perentoriamente “sono uomo”¹¹⁴ e Prometeo non manca di rivolgersi a lui in quanto esponente dell'umanità, ovvero ricordandogli quanto “tutti avete una rupe, voi uomini. Per questo vi amavo”¹¹⁵, alludendo al motivo dell'amore per l'umanità ben ribadito da Eschilo.

È dunque più che legittimo ipotizzare come la connessione tra ciclicità dell'esistenza e tragicità del destino sia apparsa a Pavese particolarmente esemplificabile dagli eventi che conducono alla morte di Eracle narrati nelle *Trachinie* sofoclee. Nella tragedia viene infatti narrato l'errore di Deianira, moglie di Eracle, che tenta di risvegliare la passione del marito, invaghitosi della ben più giovane Iole, ricorrendo al sangue di Nesso. Questo centauro, che Eracle aveva ucciso dopo che provò a palpare Deianira, in punto di morte confessò alla fanciulla che il suo sangue sarebbe stato un filtro magico capace di assicurarle l'eterno amore del marito. La donna decise così di mandare a Eracle, lontano da molti anni, una veste imbevuta del sangue del centauro, che in questo modo, seppur morto, ottenne la sua vendetta: il sangue era sì magico, ma tale da ridurre in fin di vita Eracle e da provocare il suicidio di Deianira, distrutta dal senso di colpa. Il testo prosegue col ritorno dell'eroe profondamente provato che, sul punto di morte, ordina al figlio di allestire una pira sul monte Eta, deporvi il suo corpo e accendere un fuoco che lo liberi dai mali. Così la tragedia si conclude con le parole del figlio Illo, che incita i compagni a sollevare il padre e lancia prometeicamente una sfida a Zeus, senza alcuna riconciliazione col divino: “Sì, generano figli, gli dei, esigono il nome di padri, e assistono indifferenti a simile strazio. Il futuro nessuno lo conosce, il presente è dolore per noi, vergogna per loro; martirio senza confronti per chi subisce questa passione. [...] E tutto questo è opera di Zeus”¹¹⁶. Ma mentre Sofocle non si pronuncia esplicitamente sull'apoteosi di Eracle¹¹⁷, il Prometeo pavesiano gli preannuncia chiaramente che salirà su una rupe e che non morirà¹¹⁸, per essere invece rapito da una dea¹¹⁹. Ciò che più conta è però la dinamica di cui l'ultima parte della vicenda di Eracle diviene simbolo nel confronto con Prometeo. Di fronte al Titano e alla sua posizione mediatrice tra l'umano e il divino¹²⁰ quanto accaduto a Eracle viene, da un lato,

¹¹⁴ *Ivi*, p. 71.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 72.

¹¹⁶ Soph. *Trach.* 1268-1274; 1278.

¹¹⁷ La trasformazione in dio è raccontata da Apollod. II 7. 7; Diod. Sic. IV 38; Hyg. *Fab.* 36. Sullo *status* di Eracle cfr. Burkert 1979: 78-893; sulle allusioni al passato e al destino di Eracle presenti nelle *Trachinie* cfr. Holt 1989; Bowman 1999; Milo 2008.

¹¹⁸ Cfr. DL: 71.

¹¹⁹ Dieto la correzione di Prometeo, che dice “Ti rapirà un dio. Anzi una dea” (DL: 71), Pontiggia 2017: 19 identifica un rimando a Ov. *Met.* 9. 256-261.

¹²⁰ Cfr. *infra*.

attratto nell'orizzonte simbolico di Prometeo, trasformando in riflessione sulla natura umana un'originaria serie di eventi unicamente eroici, mentre, dall'altro, la caratterizzazione della strettissima connessione tra Eracle e i mostri verrà inserita nel contesto mostruoso della *Teogonia* e, conseguentemente, caricata di precisi significati simbolici.

Prima di affrontare questo versante occorre però chiarire qualche elemento ulteriore. Nell'analisi dei postillati condotta sulle copie pavesiane de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) e dei tragici greci, Barberi Squarotti ha sottolineato sia come l'opera nietzschiana "abbia fornito una sollecitazione essenziale a rivolgere la riflessione e la scrittura in una certa direzione e verso certi esiti strettamente collegati [...] con il senso del tragico derivati dall'interpretazione nietzschiana della greicità"¹²¹ sia come l'attenzione del Pavese lettore dei tragici (e, in particolare, dell'*Incatenato*) si concentri sul tema del destino e del fato, tanto da innescare immediatamente la riflessione diaristica menzionata in precedenza. Il reticolo che lega Nietzsche a Eschilo e questi a Pavese appare dunque carico di significato e si concretizza proprio attorno alla figura di Prometeo¹²².

Com'è stato ricostruito dalla critica, la figura del Titano ricopre per Nietzsche un ruolo di primo piano in buona parte della sua esperienza: dalla gioventù, in cui appena quindicenne scrive un dramma intitolato *Prometeo*¹²³, sino alla *Die fröhliche Wissenschaft* (1882), dopo la quale il figlio di Iapeto non riappare se non in brevi frammenti poco significativi, attraverso il periodo di insegnamento al liceo Pädagogium¹²⁴. Ma la comparsa prometeica più importante avviene nella *Geburt*, la cui prima pagina, non caso, vedeva una raffigurazione del Titano intento a spezzare le catene¹²⁵. Prometeo viene incluso nella trattazione nietzschiana quale "maschera dionisiaca"¹²⁶ opposta a quanto rappresentato da Edipo: mentre questo viene celebrato come eroe della passività, il Prometeo di Eschilo viene contrapposto al precedente come esempio di "gloria dell'attività"¹²⁷, ovvero come più alta realizzazione mitica dello slancio sprezzante racchiuso nei versi dell'*Inno a Prometeo* goethiano citati da Nietzsche¹²⁸. Per questi, infatti, il

¹²¹ Barberi Squarotti 2014: 76-77.

¹²² Sul rapporto tra Nietzsche e Pavese cfr. Ranieri 2001; Mondo 2005; Belviso 2016. Sul rapporto tra Nietzsche, il mito e il mondo antico cfr. Grottanelli 1997; Bishop 2004.

¹²³ Cfr. Fornaro 2013.

¹²⁴ Cfr. Lecznar 2013; Ugolini 2013.

¹²⁵ Cfr. Ugolini 2007: 96-99.

¹²⁶ Nietzsche 1992: 75.

¹²⁷ *Ivi*, p. 72.

¹²⁸ Nietzsche cita i vv. 51-56 del celebre *Prometheus* (1774) di Goethe: "Hier sitz ich, forme Menschen/ Nach meinem Bilde,/ Ein Geschlecht das mir gleich sei,/ Zu leiden, zu weinen,/ Zu genießen und zu freuen sich/ Und dein nicht zu achten,/ Wie ich!". Come ben sottolineato da Condello 2011: 36-42, il testo di Goethe è un momento fondamentale della ricezione del mitema. Non solo perché anticipatore della mistica romantica del genio e del

poeta tedesco ha portato a compimento il nocciolo prometeico abbozzato da Eschilo per cui “l’uomo, esaltandosi in una dimensione titanica, conquista da sé la propria civiltà e costringe gli dèi ad allearsi con lui, perché nella sua autonoma saggezza ha in propria mano l’esistenza e i suoi limiti”¹²⁹. E, mentre da un lato Nietzsche riprende l’immagine romantica dell’artista titanico “che trova in sé la fede orgogliosa di possedere la capacità di creare uomini” e la “forza di annientare gli dèi olimpici”¹³⁰, la poesia di Eschilo rappresenta un’ulteriore esemplificazione del rapporto dialettico tra oscurità dell’esistenza e chiarezza dell’arte, per cui “la serenità della creazione artistica di fronte a ogni sventura non è altro che una distesa luminosa di cielo e di nubi, specchiata in un nero lago della tristezza”¹³¹; non solo, ma i versi di Goethe completano altresì al meglio la concezione eschilea del mondo, in cui all’ “incommensurabile dolore dell’audace ‘singolo’ da una parte, e dall’altra la divina distretta, anzi il presentimento di un crepuscolo degli dèi”¹³², fa da contraltare la Moira, eterna giustizia.

Il riferimento al destino si rivela importante in quanto questo emerge come il più importante tratto eschileo recuperato da Pavese. Il suo Prometeo, pur essendo frutto della modernità, non partecipa delle caratteristiche principali che, come si è accennato, caratterizzano le riscritture del Titano a partire dall’età romantica¹³³. Il protagonista de *La rupe* non presenta infatti che la pallida ombra dello slancio fiero e ribelle di origine eschilea compiutamente tematizzato da Goethe, l’amore per l’umanità è un pallido ricordo lontano così come totalmente assente appare qualsiasi riferimento alle moderne degenerazioni industriali della τέχνη conseguente al furto del fuoco¹³⁴, riflessione inaugurata da Bacon¹³⁵ e consacrata nell’immaginario collettivo dal *Frankenstein; or, the Modern Prometheus* (1818) di Mary Shelley¹³⁶. La moderna antichità del

poeta prometeico, non solo perché riunisce i vari motivi precedentemente sparsamente attribuiti al Titano, ma poiché è con esso che si realizza quel processo di umanizzazione di Prometeo: egli si definisce orgogliosamente uomo, divenendo compiutamente l’essere umano che riesce a ribellarsi e fronteggiare il divino. Non a caso Kerényi dedica a Prometeo un saggio, posseduto da Pavese, in cui, muovendo da Goethe e dall’assimilazione Prometeo-Cristo, il Titano viene definito “Das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz”. Cfr. Kerényi 1944, mentre sul Prometeo di Goethe cfr. Beller 1984; Peters 1999; Jølle 2004; sulle interpretazioni cristologiche di Prometeo cfr. Condello 2013.

¹²⁹ Nietzsche 1992: 72.

¹³⁰ *Ivi*, p. 73.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ivi*, p. 72.

¹³³ Sulle molteplici riscritture di Prometeo cfr. Trousson 1964; Blumenberg 1991: 365-750; García Perez 2006; Condello 2011; Günter 2016.

¹³⁴ Cfr. Calame 2005.

¹³⁵ Cfr. Rossi 1971.

¹³⁶ Cfr. Hustis 2003. Come Goethe, il *Frankenstein* rappresenta un ulteriore punto di svolta della ricezione, poiché è dalla tensione simbolica tra tecnologia, creatore e creato inaugurata dal romanzo inglese che muoveranno molte riscritture postmoderne, generalmente condotte secondo le convenzioni del genere fantascientifico. Cfr. Corbeau-Parsons 2017; Weiner, Stevens & Rogers 2018.

Prometeo di Pavese prende così forma tra Esiodo, di cui viene recuperata la generale impostazione diacronica, ed Eschilo, la cui insistenza sulla potenza superiore del destino non solo fonda il recupero pavesiano del tragico¹³⁷, ma permette altresì allo scrittore di ridurre e depotenziare l'afflato eroico del Titano. L'effetto è dunque quello di una modernizzazione malinconica che ribalta i motivi tradizionalmente associati all'agire di Prometeo, che, in virtù di una completa conoscenza del destino riservato a lui e a Eracle, sembra riproporre in una veste nuova e incredibilmente moderna i versi eschilei più rassegnati:

καίτοι τί φημι; πάντα προϋξεπίσταμαι
σκεθρῶς τὰ μέλλοντ', οὐδέ μοι ποταίνιον
πῆμ' οὐδέν ἤξει. τὴν πεπρωμένην δὲ χρῆ
αἴσαν φέρειν ὡς ῥᾶστα, γινώσκονθ' ὅτι
τὸ τῆς ἀνάγκης ἔστ' ἀδήριτον σθένος.
ἀλλ' οὔτε σιγᾶν οὔτε μὴ σιγᾶν τύχας
οἶόν τέ μοι τάσδ' ἐστί. θνητοῖς γάρ γέρα
πορῶν ἀνάγκαις ταῖσδ' ἐνέζευγμαι τάλας.

PROM.: Ma che dico? Io prevedo ogni cosa e il futuro è ben chiaro. Io devo sopportare la sorte che mi è stata assegnata, più pazientemente che posso, ricordandomi sempre che non si sfugge alla stretta di necessità. Ora però su questa mia sorte non posso né urlare, né tacere: un privilegio divino ceduto ai mortali mi ha incatenato, me misero, a questo destino¹³⁸.

Χορός: μὴ νυν βροτοὺς μὲν ὠφέλει καιροῦ πέρα,
σαντοῦ δ' ἀκήδει δυστυχοῦντος, ὡς ἐγὼ
εὐελπίς εἰμι τῶνδ' ἑ σ' ἐκ δεσμῶν ἔτι
λυθέντα μηδὲν μείον ἰσχύσειν Διός.
Προμηθεύς: οὐ ταῦτα ταύτη Μοῖρά πω τελεσφόρος
κρᾶναι πέπρωται, μυρίαῖς δὲ πημοναῖς
δύαις τε καμφθεῖς ὄδε δεσμὰ φυγγάνω:
τέχνη δ' ἀνάγκης ἀσθενεστέρα μακροῦ.
Χορός: τίς οὖν ἀνάγκης ἐστὶν οἰακοστρόφος;
Προμηθεύς: Μοῖραι τρίμορφοι μνήμονές τ' Ἐρινύες
Χορός: τούτων ἄρα Ζεὺς ἐστὶν ἀσθενέστερος;
Προμηθεύς: οὐκ οὖν ἄν ἐκφύγοι γε τὴν πεπρωμένην.

PROM.: La Moira che decide il destino non ha stabilito che accada questo: sarò stremato da mille pene prima di sfuggire a queste catene. La mia arte è di gran lunga meno potente della necessità.

CORIFEA: Ma chi è che tiene il governo di necessità?

PROMETEO: Le Moire dai tre volti e le Erinni, dèmoni della memoria.

CORIFEA: E Zeus, allora? Rispetto a loro è meno potente?

PROMETEO: Certo, non si può sottrarre a quanto è stato deciso dal destino¹³⁹.

¹³⁷ Su questo versante la mediazione di Nietzsche è quanto mai probabile: seppur inserito nella dicotomia tra peccato attivo-prometeico-ariano e peccato passivo-originario-semitico, a loro volta declinati secondo una polarità maschile e femminile estranea a Pavese, per il filosofo quello di Prometeo è “patrimonio originario della comunità di popoli ariani e un documento della sua attitudine alla profondità tragica”. Nell'ambito di questa concezione del mondo, dunque, Nietzsche sviluppa un'idea simile all'orizzonte dicotomico pavesiano, per la quale “l'avversità nell'essenza delle cose, che l'ario contemplativo non è incline a liquidare con qualche cavillo, il contrasto nel cuore del mondo gli si palesa come un miscuglio di mondi diversi, per esempio di un mondo divino e uno umano, dei quali ciascuno come individuo ha il suo pieno diritto, ma come singolo accanto all'altro deve patire per la propria individuazione”. Cfr. Nietzsche 1992: 73-74; *infra* sul tragico.

¹³⁸ Aesch. *PB*. 101-108.

¹³⁹ Aesch. *PB*. 511-518.

L'insistenza sulla consapevolezza prometeica e sull'onnipotenza del fato non esaurisce le assonanze tra i due testi. Non si può infatti non notare come, nella tragedia e nel dialogo, Zeus sia un personaggio tanto ingombrante quanto assente, la cui presenza non si materializza nel testo ma non cessa di imporsi sui dialoganti¹⁴⁰; allo stesso tempo, però, la profezia pavesiana sulla prossima scomparsa degli dèi richiama, *mutatis mutandis*, sia la minaccia continuamente adombrata dal prometeo eschileo sia, più in generale, quel potere più grande a cui Zeus, pur essendo colui che “con nuove leggi [...] governa e annienta ora le potenze di un tempo”¹⁴¹, non può che sottostare e che Prometeo non cessa di ribadire con toni profetici¹⁴². Quest'ultima caratteristica appare infine altrettanto importante per la riscrittura. Mentre quello di Esiodo è un Prometeo che sostanzialmente nasconde e sottrae, quello di Eschilo è colui che rende manifesto e rivela, colui che sa e indica cosa accadrà, proprio come quello che si rivolge a Eracle nel dialogo¹⁴³.

Si giunge così a Esiodo, da cui Pavese riprende sottilmente alcuni elementi che permettono la piena intelligenza del ruolo assunto da Prometeo nell'ordine generale dell'opera. Il Titano recupera infatti quanto già abbozzato ne *La nube*, tornando a commentare insistentemente la recente imposizione della legge olimpica:

ERACLE Non ci viene ogni cosa da loro?

PROMETEO O Eracle, c'è una sapienza più antica. Il mondo è vecchio, più di questa rupe. E anche loro lo sanno. Ogni cosa ha un destino. Ma gli dèi sono giovani, giovani quasi come te.

ERACLE Non sei uno di loro anche tu?

PROMETEO Lo sarò ancora. Così vuole il destino. Ma un tempo ero un titano e vissi in un mondo senza dèi. Anche questo è accaduto... Non puoi pensarlo un mondo simile?

ERACLE Non è il mondo dei mostri e del caos?

PROMETEO Dei titani e degli uomini, Eracle. Delle belve e dei boschi. Del mare e del cielo. È il mondo di lotta e di sangue, che ti ha fatto chi sei. Fin l'ultimo dio, il più iniquo, era allora un titano. Non c'è cosa che valga, nel mondo presente o futuro, che non fosse titanica¹⁴⁴.

Il dialogo intratestuale con *La nube* è evidente: mentre nelle parole di Issione e della Nube compare più volte l'immagine della rupe, di cui viene anticipato il valore paradigmatico, a sua volta le parole di Prometeo ritornano sul mondo titanico precedente al regno di Zeus, uno stato del mondo che conserva – a dispetto della sua apparente sconfitta – una presenza capace di imporsi ancora sull'esistente¹⁴⁵. Rispetto all'assolutezza dell'imposizione olimpica, ben

¹⁴⁰ Cfr. Rader 2013.

¹⁴¹ Aesch. *PB*. 151-152. Più che di Zeus eschileo sarebbe più corretto parlare di uno Zeus despótico proprio unicamente dell'*Incatenato*. Solo in questo dramma, infatti, il dio assume i tratti del tiranno. Per un confronto con le altre tragedie cfr. Swanson 1995: 219-220.

¹⁴² Cfr. Griffith 1983: 16.

¹⁴³ Cfr. Saïd 1985; Condello 2011: 21-22.

¹⁴⁴ DL: 72.

¹⁴⁵ Gigliucci 2001: 161-162.

esemplificata dalla vicenda di Issione, Prometeo approfondisce infatti un aspetto apparentemente marginale della dialettica titanico-olimpico, ma che si rivela capace di catalizzare su di sé le tensioni simboliche tanto della *Teogonia* quanto dei *Dialoghi*: i mostri. Nel corso dell'opera questi vengono citati in numerose occasioni e sempre collegati alla fase titanica: la palude Boibeide, nella parole di Mnemosine, diviene la materializzazione fisica di un incessante mutamento che “generò mostri e dèi di escremento e sangue”¹⁴⁶, per Ippoloco la Chimera è l'ultimo mostro di un tempo ormai concluso in cui si potevano violare i confini¹⁴⁷, per l'Eros de *Il fiore* “dai tempi del caos non si è visto che sangue. Sangue d'uomini, di mostri e di dèi”¹⁴⁸, così come Meleagro allude a “libere vite di là dai monti e dai fiumi, di traversate, di arcipelaghi, d'incontri con mostri e con dèi”¹⁴⁹ e l'anonimo interlocutore umano dell'ultimo dialogo chiede all'altro se creda “ai mostri, credi ai corpi imbestiati, ai sassi vivi, ai sorrisi divini, alle parole che annientavano”¹⁵⁰.

Ora, i mostri non potevano non ritornare in posizione assolutamente centrale nel dialogo tra Eracle e Prometeo: non tanto perché, come accennato, buona parte delle riscritture moderne prometeiche si concentra sul mostruoso che può derivare dal miope progresso tecnico e scientifico che conduce a Frankenstein, quanto, piuttosto, poiché il confronto con l'elemento mostruoso è elemento centrale nelle dodici fatiche eraclee – delle quali diverse hanno a che fare con l'uccisione di mostri, come l'Idra di Lerna o gli uccelli del lago Stinfalo – e poiché essi appaiono altrettanto fondamentali nella narrazione esiodea che tratta, non a caso, sia di Prometeo che del passaggio tra mondo titanico e olimpico¹⁵¹. Così il figlio di Iapeto si rivolge a Eracle:

ERACLE Nulla ho fatto, Prometeo.

PROMETEO Non saresti un mortale, se sapessi il destino. Ma tu vivi in un mondo di dèi. E gli dèi vi hanno tolto anche questo. Non sai nulla e hai già fatto ogni cosa. Ricorda il centauro.

ERACLE L'uomo-belva che ho ucciso stamane?

PROMETEO Non si uccidono, i mostri. Non lo possono nemmeno gli dèi. Giorno verrà che crederai di avere ucciso un altro mostro, e più bestiale, e avrai soltanto preparato la tua rupe¹⁵².

E ancora:

¹⁴⁶ DL: 166.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 16.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 33.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 53.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 170.

¹⁵¹ Sulle fatiche di Eracle cfr. Stafford 2012: 23-78.

¹⁵² *Ivi*, pp. 72-73.

ERACLE Ma non posso morire, mi hai detto.

PROMETEO La morte è entrata in questo mondo con gli dèi. Voi mortali temete la morte perché, in quanto dèi, li sapete immortali. Ma ciascuno ha la morte che si merita. Finiranno anche loro.

ERACLE Come dici?

PROMETEO Tutto non si può dire. Ma ricòrdati sempre che i mostri non muoiono. Quello che muore è la paura che t'incutono. Così è degli dèi. Quando i mortali non ne avranno più paura, gli dèi spariranno¹⁵³.

Il principio metamorfico e ibridante di cui si è discusso precedentemente riceve qui un'ulteriore caratterizzazione che muove dall'ipotesto e ne rinforza il significato simbolico all'interno della costruzione pavesiana. Nella *Teogonia*, infatti, si legge un lungo elenco di mostri la cui natura si pone in mezzo tra i due poli che reggono il poema¹⁵⁴: se, come è stato detto, il cosmo esiodeo si struttura intorno a una tensione tra l'umano e il divino, i mostri rappresentano degli ibridi, ovvero creature che incrinano le differenziazioni alla base dello schema evolutivo che conduce all'ordine di Zeus¹⁵⁵. Parallelamente a questi esseri, che emergono nella fase iniziale del processo cosmogonico e che rappresentano una proliferazione selvaggia che continuerà fino allo stabilimento dell'ordine, gli eroi giungono invece dopo l'imposizione della legge olimpica e problematizzano la dicotomia umano/divino non attraverso il perturbante mescolamento degli elementi alla base di tale divisione¹⁵⁶, ma attraverso un potenziamento della propria natura, un *surplus* che si esplica soprattutto nell'eliminazione di quei mostri di cui Eracle rappresenta l'uccisore per eccellenza, essendo colui che sconfigge Gerione¹⁵⁷, l'Idra¹⁵⁸ e il leone di Nemea¹⁵⁹. Da questo punto di vista, dunque, mostri ed eroi sono al contempo lontani e vicini. Pur rappresentando entrambi una fase passata del mondo, essi possiedono tuttavia una caratterizzazione differente: mentre l'unione tra dèi e mortali dà vita agli eroi come Eracle, che nella sua natura certifica e ribadisce la distanza esistente tra uomini e immortali dopo la separazione di Mecone, i mostri appartengono ad una fase precedente del cosmo e incarnano nella loro natura ibrida quella fase del mondo che risulta priva, esattamente come la descrive Pavese, dei precisi confini che separano l'uomo dal dio e dalla bestia¹⁶⁰. Nel mondo teogonico, visto com'è dalla prospettiva di Zeus, "these creatures are negative exemplars, failed experiments in the course of cosmic evolution. The whole family is confined temporally, to a

¹⁵³ *Ivi*, p. 73.

¹⁵⁴ Sui vari mostri che popolano la *Teogonia* cfr. Baglioni 2017, mentre sui mostri dell'antichità cfr. Murgatroyd 2007; Cherubini 2012. Per una storia generale della mostruosità cfr. Roux 2016, mentre Jewell 2001 si concentra sulle presenze mostruose nella letteratura italiana.

¹⁵⁵ Cfr. Strauss Clay 1993; 2003: 150-174.

¹⁵⁶ Sui valori culturali attribuiti al concetto di mostruosità cfr. Gilmore 2003; Wolfe 2005; Mancini 2007.

¹⁵⁷ Hes. *Th.* 289

¹⁵⁸ Hes. *Th.* 316

¹⁵⁹ Hes. *Th.* 332.

¹⁶⁰ Cfr. Strauss Clay 2003: 158-159.

specific epoch; spatially, to the ends of the earth; and genealogically, to endogamous unions, so that it does not interfere with the final and ordered arrangement of the cosmos”¹⁶¹. Al contempo, però, come ha notato Pietro Pucci,

the danger of disorder lies close to the source of order, and it is never totally banished, notwithstanding the metaphysical desire implicit in the text. If therefore the function of the monsters' presence in the text is that of emphasizing the Olympians' action of banishing the primordial world of deformities and incongruous differentiations, this function is only partially realized. Chaos, injustice, the lies of the Muses, still threaten the new world¹⁶².

La differenza con Pavese appare allora in tutta chiarezza. Lo scrittore recupera infatti la dicotomia esiodea tra umano e divino, l'impostazione diacronica del passaggio da un momento dell'essere all'altro e, nello specifico, il ruolo simbolico che i mostri e gli eroi ricoprono in tale contesto. Ma allo stesso modo egli si distanzia dalla condanna olimpica e dalla relegazione di tali mostri e del principio metamorfico che rappresentano, capovolgendo il percorso esiodeo e facendo divenire strutturante la tensione latente individuata da Pucci. Al posto della linearità che culmina nel regno olimpico e pone fine all'ibridazione subentra quella circolarità di cui si fa portavoce Prometeo, ossia una concezione per cui al disordine non succede l'ordine ma che vede il loro continuo intersecarsi, a cui si accompagna necessariamente la continua commistione di presente e passato, umano e divino. La riscrittura si alimenta così del rovesciamento del desiderio metafisico implicito nel testo esiodeo: da eroe Eracle diviene l'esempio dell'uomo che procede ignaro del ferreo destino già fissato per lui, mentre Prometeo conserva la posizione simbolicamente intermedia tra umano e divino che le sue imprese tradizionalmente tematizzano, ma, perdendo l'afflato eroico e l'odio verso i suoi aguzzini, appare come colui che – pur non divenendo umano come molti suoi predecessori – è in grado di condensare intorno all'immagine della rupe il significato più profondo dell'esistenza mortale. E tale condizione appare come la ragione dell'amore del Titano: “tutti avete una rupe, voi uomini. Per questo vi amavo”¹⁶³, mentre quegli dèi che lo hanno inchiodato sono coloro che “non sanno la rupe. Non sanno ridere né piangere. Sorridono davanti al destino”¹⁶⁴.

Il finale del dialogo contribuisce a ribadire quanto il centro semantico della riscrittura consista nell'assolutizzazione non solo dell'impostazione dicotomica esiodea ma anche, e in

¹⁶¹ *Ivi*, p. 161.

¹⁶² *Ivi*, p. 58.

¹⁶³ DL: 72.

¹⁶⁴ *Ibidem*. La spiegazione del Prometeo pavesiano colma un vuoto dell'antichità: i problemi riguardanti la motivazione per cui da Esiodo in poi il Titano si immola per gli uomini “rimangono ribelli ad ogni tentativo di spiegazione” (Arrighetti 1998: 347).

maniera maggiore, delle sue sottili fratture, all'interno delle quali il passato titanico può ancora insinuarsi e incrinare il corso del divenire:

PROMETEO Siamo un nome, non altro. Capiscimi, Eracle. E il mondo ha stagioni come i campi e la terra. Ritorna l'inverno, ritorna l'estate. Chi può dire che la selva perisca? o che duri la stessa? Voi sarete i titani, fra poco.

ERACLE Noi mortali.

PROMETEO Voi mortali – o immortali, non conta¹⁶⁵.

La profezia prometeica ribalta la successione genealogica esiodea e il finale instaurarsi della legge di Zeus: alla progressione temporale che ha permesso al re degli dèi di conquistare un potere assoluto subentrerà la legge del “ciò che è stato sarà”, ossia quell'eterno ritorno delle stagioni che, da una parte, fonda con la sua ineluttabilità la tragica condizione umana mentre, dall'altra, distrugge le distinzioni tra mortali e immortali a cui tende la parabola esiodea. Sarà dunque la ricomparsa di quello *status* mostruoso e indifferenziato precedente alla vittoria di Zeus, un permanere delle differenze a discapito del *principium individuationis* di cui viene così mostrata l'intima debolezza. Da quanto detto emerge allora piuttosto chiaramente quanto questo Prometeo sia in linea con una lunga tradizione che fa di lui il depositario di un sapere autentico e veritiero riguardo l'essenza e l'avvenire della stirpe degli uomini e, in misura altrettanto centrale, la sua visione del futuro porta in superficie quella permanenza dell'alterità mostruosa presente sottotraccia nei versi esiodei e che nel testo pavesiano diviene invece presenza ossessiva, principio strutturante e autentico modo d'essere di tutta la realtà.

2.4 Uomini e dèi

2.4.1 La notte dei falò

“A Mecone si decise cos'è un dio e cos'è un mortale”¹⁶⁶. Le parole dello scoliasta ai versi teogonici individuano con precisione il nucleo simbolico del racconto di Esiodo. Quando questi, infatti, scrive di come “a Mecone la loro contesa dirimevano dèi e uomini mortali”¹⁶⁷ e introduce il mito di Prometeo e del suo primo inganno a Zeus, a emergere contrastivamente è ciò che sostanzia l'essere umano e, in particolare, la sua natura differenziale rispetto a quella divina. È cioè da quando gli uomini smisero di condividere la tavola con gli dèi e Prometeo cercò di ingannare Zeus che l'esistenza dei mortali si snoda su percorsi quanto mai differenti da quelli degli dèi, ora lontani e separati dagli umani un tempo vicini. Così, pur essendo la storia

¹⁶⁵ DL: 74.

¹⁶⁶ Riportato in Rudhardt 1970: 7.

¹⁶⁷ Hes. *Th.* 535. Sul passo cfr. De Sanctis 2012: 26-29.

di uno scontro tra un Titano e il futuro re dell'olimpio, la vicenda del duplice duello tra Prometeo e Zeus si presenta come, da un lato, la conseguenza più immediata della caduta dell'umanità da un precedente stato di condivisione divina e, dall'altro, come il racconto fondativo di quella pratica sacrificale che tornerà a ribadire il distacco tra uomini e dèi. Se il successivo furto del fuoco, a sua volta sottratto dopo il primo tentativo d'inganno, decreterà la creazione della prima donna come ulteriore punizione, il primo conflitto sancisce la definitiva distanza che, per volere di Zeus che sceglie consapevolmente la parte peggiore delle carni, dovrà stagliarsi in eterno tra gli olimpici e gli umani.

Per queste ragioni l'esplicarsi dell'astuzia di Prometeo diviene spartiacque nella storia dell'umanità: sia nella versione della *Teogonia* che in quella de *Le opere e i giorni* l'operato del Titano permette a Esiodo di presentare la natura dell'uomo non solo come intermedia tra quella delle bestie e quella degli dèi ma anche, e soprattutto, come il frutto finale di un declino rispetto a uno stato precedente (sia esso la tavola spartita con gli immortali del primo poema o l'età dell'oro del secondo), ovvero un momento di maggiore pienezza dell'essere ora irrimediabilmente perduto¹⁶⁸. Come ha notato Jenny Strauss Clay,

thus the moment of final and definitive victory of the gods is, from the human perspective at least, a moment of failure, if not a catastrophe. For mankind, destined by the gods to cultivate the earth and to sail the seas to gain his livelihood, Zeus's triumph over his last enemy brings about a new and inescapable evil, only adding to the fragility and misery of the human condition. In short, what is good for the gods is by no mean necessarily good for mankind¹⁶⁹.

Nonostante ciò, questa separazione non è totale e univoca. Come anticipato, infatti, il sacrificio, ovvero la ripetizione della colpevole azione prometeica di divisione, cottura e offerta delle carni, diviene quel "programma di azioni"¹⁷⁰ che ha per fondamento simbolico la ripresa della riflessione umana intorno alla propria separazione dal divino che si cerca di raggiungere e nutrire attraverso il fumo dell'altare. L'atto sacrificale, nel riproporre ciò di cui il racconto mitico ha posto l'origine nell'agire di Prometeo, conserva al centro del suo significato lo *status* dell'uomo e il modo di caratterizzazione della sua esistenza, secondo quanto riassunto da Vernant:

¹⁶⁸ Cfr. Strauss Clay 2003: 126.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 128.

¹⁷⁰ Burkert 1979: 14-17.

La pratica sacrificale è presentata come la prima conseguenza e come l'espressione più diretta della distanza che separa gli dèi e gli uomini dal giorno in cui Prometeo ha intrapreso la strada della ribellione. [...] L'episodio che riguarda il sacrificio non solo non è né secondario né aggiunto, ma è anzi al centro del mito. Esso non mira a giustificare un particolare bizzarro del rituale (la cremazione delle ossa), ma sottolinea attraverso la diversità delle parti riservate agli dèi e agli uomini lo scarto che ormai li separa, la loro appartenenza a due razze distinte. Come l'antica vicinanza si esprimeva miticamente nell'immagine di una comunità conviviale, così l'attuale separazione si manifesta nel contrasto fra due regimi alimentari. Tale contrasto è iscritto nel cuore stesso del rituale, che cerca però anche di stabilire tra le due razze divise una sorta di contatto e di comunicazione, gettando, per quanto possibile, un ponte dalla terra verso il cielo¹⁷¹.

Nel complesso reticolo simbolico instauratosi tra Prometeo, esseri umani e sacrificio, si comprende l'intima connessione che già in epoca antica lega il Titano agli uomini. A essere centrale non è soltanto la speciale attenzione loro dedicata (di cui, tra l'altro, non viene mai fornita una ragione), quanto invece la funzione che tale azione ricopre nel sistema simbolico del cosmo esiodeo. È infatti quanto fatto da Prometeo che porta alla superficie e riafferma la condizione umana come radicalmente opposta rispetto a quella degli immortali, ed è a questa differenza ontologica che rimanda la diversità di ciò che viene sacrificato, per cui la divisione dell'animale provoca e rispecchia al tempo stesso l'opposizione tra chi sacrifica e a chi viene offerto il sacrificio: “nel sacrificio, e per mezzo di esso, si apre e si perpetua la distanza che separa i mortali dagli Immortali”¹⁷².

Da questo punto di vista, dunque, è lampante come la sfida di Prometeo non poteva trovar esito diverso dal fallimento. Il Titano provoca Zeus sul piano di ciò che più sostanzia il suo potere, ossia quel sapere astuto di cui Prometeo, di fronte al più grande degli dèi, non risulta sufficientemente fornito. Non solo, ma una sua vittoria avrebbe significato un'idea della sostanza umana totalmente differente e, di conseguenza, impossibile: Prometeo deve cercare di ingannare Zeus e da Zeus dev'essere sconfitto, affinché in questo modo possa emergere il ruolo dell'uomo e affinché questi possa tornare a interrogarsi sulla sua posizione nel cosmo, a sua volta riaffermata dal rituale del sacrificio. A dettare le sorti si impone sovrano il volere del Cronide: è la sua superiore intelligenza che stabilisce il corso degli eventi e, soprattutto, che decreta il destino mortale dell'uomo.

Da ciò derivano due ulteriori elementi importanti per la definizione del capitale simbolico del sacrificio. *In primis* la sua natura profondamente ambigua e nostalgica: nel tentativo di riunire

¹⁷¹ Vernant 2014: 35-36. La lettura di Vernant privilegia il passaggio esiodeo e lo considera centrale nella definizione della pratica sacrificale, enfatizzando altresì il ruolo ricoperto da Zeus e risultando così pienamente in linea con la riscrittura pavesiana. La teoria si oppone così a quella precedentemente espressa da Burkert 1966 e, proprio per la preferenza accordata alla *Teogonia*, è stata recentemente criticata da Georgoudi 2010: 94 e Parker 2011. Per un quadro teorico aggiornato cfr. Graf 2012; Lincoln 2012; Stocking 2017: 1-26, mentre sul sacrificio nella Grecia antica cfr. Kowalzig 2007; Naiden 2013; Fong Jim 2014.

¹⁷² Vernant 2014: 39.

i poli dell'umano e del divino ne viene in realtà ribadita la perenne estraneità, cosicché i due estremi entro cui si sviluppa vengono avvicinati non perché se ne possa ripristinare l'originaria identità, ma per confermarne la necessaria e inevitabile divergenza¹⁷³. In questo tentativo destinato a scontrarsi con un'impossibile riuscita si viene altresì a creare uno strettissimo legame sociale tra i partecipanti, che creano una comunità grazie alla comune partecipazione al sacrificio. Secondo quanto sottolineato da Burkert, infatti, “the peculiar form of Greek sacrificial ritual [...] is that together on the same level, men and women stand here about the altar, experience and bring death, honour the immortals, and in eating affirm life in its conditionality: it is the solidarity of mortals in the face of immortals”¹⁷⁴. Ma mentre la centralità dell'elemento comunitario è stata condivisa da teorie generalmente opposte come quelle di Burkert e Vernant, più di recente è stato sottolineato il portato essenzialmente politico derivante dalla creazione di comunità. Mentre, per esempio, in ambito greco Gregory Nagy ha dimostrato quanto la divisione delle carni nel banchetto omerico sottintenda una corrispondente divisione degli onori di una società aristocratica¹⁷⁵ e Fred Naiden ha dimostrato quanto in molti riti pubblici come le Panatenee le carni del sacrificio venissero offerte prima di tutto all'élite cittadina¹⁷⁶, Michael Dietler ha posto l'accento sulla rappresentazione del potere sottesa al consumo comunitario del cibo. Il modello così elaborato, definito “commensal politics”¹⁷⁷, fotografa una realtà in cui “feasts are inherently *political*, but with an understanding of power in the sense it has acquired in the wake of work by Bordieu, Foucault and others: as a *relational* phenomenon rather than as limited good”, cosicché “the symbolic capital realized through empowering feasting is an inherently ‘competitive’ phenomenon in that it describes conditions of *relative* asymmetries in the relations between people and, moreover, asymmetries that must be renegotiated continually through symbolic practices”¹⁷⁸. In questo quadro di continua ripetizione e ridefinizione della posizione umana rispetto al divino e delle relazioni di potere tra uomini e dèi e, contemporaneamente, tra gli stessi presenti intorno all'altare, il momento sacrificale appare come la più profonda e importante occasione di riflessione intorno all'essenza dell'uomo, degli immortali e ai ruoli da entrambi ricoperti nella gerarchia dell'universo, che riceve nel momento sacrificale la rappresentazione più solenne¹⁷⁹.

¹⁷³ Cfr. Vernant 2014: 40. Sulla stessa linea Arrighetti 1998: 401: “Da una parte dunque una maggiore dipendenza degli uomini dagli dèi, dall'altra una distinzione sempre più precisa dei due mondi”.

¹⁷⁴ Burkert 1985: 56-57.

¹⁷⁵ Cfr. Nagy 1979: 126-141.

¹⁷⁶ Cfr. Naiden 2012: 68.

¹⁷⁷ Cfr. Dietler 1996: 86-92; 2001: 69-75.

¹⁷⁸ Dietler 2001: 77.

¹⁷⁹ Cfr. Parker 2011: 129-140; Stocking 2017: 7-11.

Ne *I fuochi*, in cui dialoga un'anonima coppia formata da padre e figlio, il complesso del sacrificio viene rievocato nelle sue principali componenti appena descritte. Nelle parole dei due pastori, ritratti sul Citerone mentre sacrificano a Zeus affinché piova e venga scacciata la canicola, la formazione etnologica di Pavese viene infatti utilizzata per tornare a tematizzare la distanza esiodea che tiene gli uomini distanti dagli dèi, mentre su questo tema si salda quello della civiltà contadina, altrettanto fondamentale all'interno del mondo pavese. Pur essendo pastori, i due protagonisti vengono colti mentre accendono un falò a Zeus e mentre i monti intorno a loro brillano della medesima luce dei fuochi accesi da altri contadini. Com'è evidente, gli insistenti riferimenti paterni al fatto che “dappertutto ci sono i falò” e che “se piove, piove dappertutto”¹⁸⁰ inseriscono la vicenda in un orizzonte che si presenta da subito amplissimo, unendosi da questo punto di vista con le conoscenze etno-antropologiche di Pavese: non solo tutte le colline intorno ai due stanno brillando dei fuochi sacrificali, ma, come recita l'introduzione riferendosi al prosieguo del dialogo, “anche i greci praticarono sacrifici umani. Ogni civiltà contadina ha fatto questo. E tutte le civiltà sono state contadine”¹⁸¹.

La luce dei falò si dimostra capace di molteplici funzioni. Da un lato rende il componimento partecipe di un ampio macrotesto pavese, riportando anche all'interno dei *Dialoghi* l'interesse per il mondo contadino e la sua ritualità magico-sacrificale. La notte dei pastori ricorda la “notte dei falò”¹⁸² del racconto *Il mare*, contenuto in *Feria d'agosto*, in cui il giovane protagonista scorrazza per le colline illuminate nella notte di festa, così come anticipa un importante aspetto che verrà compiutamente ripreso ne *La luna e i falò*. L'ansia conoscitiva del figlio e la sua difficoltà ad accettare i rituali imposti agli uomini dagli dèi preannunciano altresì la medesima problematica accettazione della dimensione sacrale della vita contadina da parte di Anguilla; una volta tornato dall'America, questi racconta al piccolo Cinto dei fuochi accesi nel passato con parole pressoché identiche a quelle del dialogo¹⁸³, così come Nuto, riprendendo le veci del padre de *I fuochi*, spiega al protagonista il miracolo per cui “non sapeva cos'era, se il calore o la vampa o gli umori che si svegliassero, fatto sta che tutti i coltivi dove sull'orlo si accendeva il falò davano un raccolto più succoso, più vivace”¹⁸⁴.

¹⁸⁰ DL: 95.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 94.

¹⁸² FA: 74.

¹⁸³ Cfr. LF: 37-38: “– Chi sa perché mai, – dissi, – si fanno questi fuochi. Cinto stava a sentire. – Ai miei tempi, – dissi, – i vecchi dicevano che fa piovere... Tuo padre l'ha fatto il falò? Ci sarebbe bisogno di pioggia quest'anno... Dappertutto accendono il falò”.

¹⁸⁴ LF: 40.

Dall'altro la posizione di inferiorità conoscitiva del figlio e la spiegazione che questa innesca nel padre permette a Pavese di ibridare la trattazione del sacrificio, ricca di risonanze personali legate all'ambiente langarolo, con l'interesse etno-antropologico per i riti del mondo contadino e, contemporaneamente, di utilizzare il momento sacrificale a ulteriore conferma della posizione di inferiorità umana rispetto alla superiore crudeltà divina. Alla domanda se sui falò abbia mai piovuto mentre ancora bruciavano, il padre risponde:

PADRE Ma è stato quando l'uomo viveva più giusto che adesso, e anche i figli del re eran pastori. Tutta questa terra era come l'aia, allora, pulita e battuta, e ubbidiva al re Atamante. Si lavorava e si viveva e non c'era bisogno di nascondere i capretti al padrone. Dicono che venne una tremenda canicola e così pascoli e pozzi seccarono e la gente moriva. I falò non servivano a niente. Allora Atamante chiese consiglio. Ma era vecchio e aveva in casa da poco una sposa, giovane che comandava, e cominciò a empirgli la testa che non era il momento di mostrarsi molle, di perdere il credito. Avevano pregato e spruzzato? Sì. Avevano ucciso il vitello e il toro, molti tori? Sì. Che cos'era seguito? Niente. Dunque offerissero i figli. Capisci? Ma non mica i suoi di lei, che non li aveva: figurarsi; i due figli già grandi della prima moglie, due ragazzi che lavoravano in campagna tutto il giorno. E Atamante, balordo, si decise: li manda a chiamare. Quelli capiscono, si sa, i figli del re non sono scemi e allora gambe. E con loro sparirono le prime nuvole, che appena saputo una cosa simile un dio aveva mandato sulla campagna. E subito quella strega a dire: "Vedete? l'idea era giusta, le nuvole già c'erano; qui bisogna scannare qualcuno". E tanto fa che la gente decide di pigliarsi Atamante e bruciarlo. Preparano il fuoco, lo accendono; conducono Atamante legato e infiorato come il bue, e quando stanno per buttarlo nel falò il tempo si guasta. Tuona, lampeggia e viene giù un'acqua da dio. La campagna rinasce. L'acqua spegne i falò e Atamante, buon uomo, perdona tutti, anche la moglie. Stai attento, ragazzo, alle donne. È più facile conoscere la serpe dal serpe¹⁸⁵.

L'*exemplum* fornito dal padre è l'unico riferimento mitico presente nel dialogo e risente della forte influenza del *The Golden Bough* (1915) di James G. Frazer¹⁸⁶. La versione seguita da Pavese è infatti quasi totalmente sovrapponibile a quella raccontata dall'antropologo inglese, riportata come caso emblematico di sacrificio di figlio del re e particolarmente vicina all'interesse nei confronti della società rurale o e, nello specifico, dei riti propiziati contro la siccità¹⁸⁷. Fu infatti questa la causa apparente che spinse Atamante a sacrificare Frisso ed Elle, figli della prima moglie Nefele, protagonista del primo dialogo. Sui giovani si era infatti abbattuta la gelosia della seconda moglie Ino, che in un primo momento aveva provocato la carestia, convincendo le donne del paese ad arrostitire segretamente il grano, per poi corrompere l'oracolo di Delfi obbligandolo a imporre ad Atamante il sacrificio dei figli. Se questi si salvarono fu grazie al famoso ariete dal vello d'oro che li portò lontano dai pericoli cui li sottopose il genitore. Per quanto riguarda il destino di quest'ultimo, quanto riportato dal padre

¹⁸⁵ DL: 96.

¹⁸⁶ Su Frazer e la sua influenza cfr. *infra*.

¹⁸⁷ Cfr. Frazer 2012: 347-348. Frazer riporta senza sostanziali modifiche quanto raccontato da Apollod. I 9.2-3, mentre la versione di Hyg. *Fab.* 2 vede Frisso offrirsi volontariamente per il sacrificio. La medesima vicenda era raccontata da Apollod. III 4.3, Hyg. *Fab.* 4, Ov. *Met.* 4. 481-562, con maggior enfasi sulla successiva trasformazione di Ino in Leucotea e sulla pazzia di Atamante.

ne *I fuochi* si rifà a quanto raccontato da Frazer, il quale, a sua volta, rielabora la versione erodotea che voleva Atamante trattato come capro espiatorio e portato sull'altare per essere sacrificato¹⁸⁸. A questo punto però, mentre Frazer riporta l'intervento salvifico del nipote Citisoro o di Eracle, Pavese rielabora il finale. Da questa prospettiva il repentino cambio meteorologico permette di adattare la vicenda alla domanda del figlio, mentre il perdono della moglie da parte del re – elemento non presente nella tradizione – permette allo scrittore di ribadire la pericolosità del genere femminile.

Da Frazer dipendono anche i successivi riferimenti ai sacrifici umani. Mentre la ricerca letterario-archeologica posteriore ai *Dialoghi* ha definitivamente chiarito come con buona probabilità in Grecia non furono mai praticati sacrifici di esseri umani¹⁸⁹, il padre abbandona l'esempio di Atamante per spiegare che un tempo agli dèi “ci bruciavano zoppi, fannulloni e insensati”, ovvero “chi non serviva”, i “vagabondi” e “chi rubava sui campi”¹⁹⁰. Una caratterizzazione così specifica non può che provenire nuovamente dalle pagine del *Ramo*, in particolare da quelle dedicate al rituale del *pharmakos*, variante greca del capro espiatorio¹⁹¹. Affidandosi alle fonti tarde successivamente bollate dalla critica antropologica come non affidabili, Frazer racconta come le vittime di tali rituali fossero o “uno schiavo”, o “un uomo delle classi povere” o “creature degradate e inutili” o “una persona brutta o deforme che prendesse su di sé tutti i mali che affliggevano la comunità”¹⁹²; non solo, ma poco oltre si legge altresì come tale rituale potesse avere luogo “in occasioni speciali, come siccità e carestia”¹⁹³, all'interno delle quali un esponente del popolo veniva punito in quanto rappresentante del dio responsabile della difficoltà agricola che colpiva la comunità.

Da questi riscontri il meccanismo alla base della riscrittura di Pavese può allora emergere con chiarezza. Come anelli successivamente intrecciati di una medesima catena, la connessione tra la presenza della canicola e il suo nefasto potere sull'uomo contadino ha portato lo scrittore a ritornare su quelle pagine di Frazer in cui tale nesso è indagato da un punto di vista

¹⁸⁸ Cfr. Hdt. VII 197.

¹⁸⁹ Cfr. Hughes 1991.

¹⁹⁰ DL: 97.

¹⁹¹ Sul rito fr. Bremmer 1983.

¹⁹² Frazer 2012: 676-677. Su questo aspetto del rituale cfr. Quigley 2000.

¹⁹³ Frazer 2012: 678.

antropologico¹⁹⁴; inoltre, dalla storia di Atamante, esemplare in quanto emblema di ciò che può produrre la siccità e in quanto vittima rituale ed espiatoria, scaturisce il collegamento con la caratterizzazione frazeriana dei capri espiatori come reietti della società, ovvero come esponenti poco privilegiati della razza umana su cui si può abbattere il potere tirannico degli dèi. Quest'ultimo riceve sul finire del dialogo una caratterizzazione particolarmente negativa. L'esposizione di quanto crudelmente riservato alle vittime del rituale conduce il padre a caratterizzare gli immortali secondo un lessico chiaramente politico:

PADRE Vedi, gli dèi sono i padroni. Sono come i padroni. Vuoi che vedessero bruciare uno di loro? Tra loro si aiutano. Noi invece nessuno ci aiuta. Faccia pioggia o sereno, che cosa gl'importa agli dèi? Adesso s'accendono i fuochi, e si dice che fa piovere. Che cosa gliene importa ai padroni? Li hai mai visti venire sul campo?

FIGLIO Io no.

PADRE E dunque. Se una volta bastava un falò per far piovere, bruciarci sopra un vagabondo per salvare un raccolto, quante case di padroni bisogna incendiare, quanti ammazzarne per le strade e per le piazze, prima che il mondo torni giusto e noi si possa dir la nostra?¹⁹⁵

L'uso di un lessico d'impronta marxista non conduce però ad alcuna interpretazione marxiana del fenomeno religioso né ad una lettura marcatamente politico-rivoluzionaria dell'agire dell'uomo. La funzione di una tale interpretazione del divino da parte di chi sacrifica è piuttosto quella di rinsaldare ulteriormente il nucleo che si è visto centrale ne *La nube* e *La rupe* e su cui si fonda il complesso della raccolta: dopo il tentativo di Prometeo e l'instaurarsi della legge di Zeus gli dèi non possono che apparire agli uomini come sovrani dispotici che non si curano di coloro coi quali una volta dividevano il pasto. Alla tirannia divina corrisponde d'altro canto un atteggiamento di generale distacco da parte dell'uomo: accanto alla rabbia sorda e rassegnata che si cela dietro la scelta terminologica si inizia a intravedere una certa disillusione nei confronti della pratica religiosa, condensata nelle battute finali e successivamente approfondita ne *Il mistero*¹⁹⁶.

Per queste ragioni, dunque, il sacrificio appare molto lontano dai corrispettivi antichi: da un punto di vista antropologico il falò di padre e figlio non è sorretto da alcuna sincera credenza,

¹⁹⁴ Particolarmente vicina all'atmosfera del dialogo è altresì la descrizione di Frazer delle feste del fuoco: "Da tempo memorabile i contadini di ogni parte d'Europa hanno usato accendere dei falò, i cosiddetti fuochi di gioia, in certi giorni dell'anno, ballarvi intorno e saltarvi sopra. [...] Non è raro che in questi fuochi si ardano dei fantocci o che si finga di ardevi una persona viva; e c'è ragione di credere che anticamente vi fossero davvero bruciati degli esseri umani. Una breve indagine degli usi in questione mostrerà tracce di sacrifici umani". Un'ulteriore assonanza si riscontra con un'altra pagina de *Il mare*: "Era un falò enorme che riempiva il buio e, nei momenti che la gente stava zitta, si sentiva mordere e scoppiare. Corsi anche io verso il prato; c'erano dei ragazzi che ballavano e si rotolavano". Cfr. Frazer 2012: 712; FA: 80.

¹⁹⁵ DL: 97.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 98: "PADRE: Bagna le frasche adesso e spruzza. Sei ancora ignorante. Proprio tu sai parlare di giusto e d'ingiusto. Verso il mare, zuccone... O Zeus, accogli quest'offerta...".

ma si trascina per inerzia nella ripetizione di gesti che appaiono mossi più da una forma di superstizione che non da autentica fede. Nonostante ciò, occorre però sottolineare che nel quadro complessivo dei *Dialoghi* il momento sacrificale narrato ne *I fuochi* conserva le medesime funzioni riscontrate dalla ricerca etno-antropologica in quelli dell'antichità greca. Anche in questo caso, infatti, il rito dell'offerta agli dèi appare come il momento in cui l'uomo può riflettere sulla propria natura e, soprattutto, sui significati profondi conseguenti alla lontananza del divino. A questo riguardo la dimensione spiccatamente politica su cui insistono i due protagonisti rappresenta un'intelligente modernizzazione di quella rinegoziazione simbolica delle simmetrie e asimmetrie dei rapporti di potere tra uomini e dèi e tra uomini, centrale già in epoca antica: se dai sacrifici condotti ad Atene venivano ricavate le regole implicite che determinavano la divisione della società, nel 1947 l'uso allusivo di un termine altamente connotato politicamente come "padroni" contribuisce alla caratterizzazione di quegli dèi davanti ai quali, nelle parole del figlio, la natura dell'uomo può emergere nuovamente per differenza¹⁹⁷. Da un punto di vista letterario il dialogo testimonia infine di come alcune tessere (come quelle frazeriane individuate) possano, in virtù di alcune loro specifiche assonanze con l'intenzione generale della riscrittura, essere inserite in contesti a loro inizialmente estranei (come quello della contrapposizione dèi/uomini) e, pur non perdendo le loro caratteristiche di partenza, essere così risemantizzate e contribuire alla realizzazione di un orizzonte di senso nuovo e diverso.

2.4.2 Andare tra gli uomini

A bene vedere, però, il divino non è così lontano; o meglio, anche se la realtà dell'uomo è tormentata dalla sua assenza e dalla deliberata ignoranza con cui si mantiene distante da coloro che lo cercano nel sacrificio, in alcuni momenti tale separazione può ugualmente incrinarsi, dando vita a brevi istanti nei quali la divinità decide di confondersi tra quegli esseri così piccoli, lontani e diversi. Le parole di Cratos ne *Gli uomini* riassumono con grande precisione quanto detto sin qui, ovvero la novità dell'ordine imposto da Zeus, ma aggiungono anche qualcosa di significativo riguardo la fragile e apparente unità della nuova conformazione del mondo:

¹⁹⁷ *Ibidem*: "FIGLIO: [...] Fanno bene i padroni a mangiarci il midollo, se siamo stati così ingiusti tra noi altri. Fanno bene gli dèi a guardarci patire. Siamo tutti cattivi".

CRATOS Non so, qualcosa non è più com'era prima. Nostra madre lo disse: «Verrà come la bufera, e le stagioni cambieranno». Questo figlio del Monte che comanda col cenno, non è più come i vecchi signori – la Notte, la Terra, il vecchio Cielo o il Caos. Si direbbe che il mondo è diviso. Un tempo le cose accadevano. Di ogni cosa veniva la fine, ed era un tutto che viveva. Adesso invece c'è una legge e c'è una mente. Lui s'è fatto immortale e con lui noi suoi servi. Anche i piccoli uomini pensano a noi; sanno che devono morire e ci contemplano. E fin qui li capisco, è per questo che abbiamo combattuto i Titani. Ma che lui, il celeste che sopra il Monte ci promise questi doni, lasci le vette e se ne vada a scapricciarsi ogni momento e a farsi uomo tra gli uomini, a me non piace. E a te, sorella?¹⁹⁸

Il contesto esiodico emerge in maniera lampante: i vecchi signori altri non sono che le potenze poste da Esiodo ai primordi del cosmo, ovvero Νῦξ, Γαῖα, Οὐρανός e Χάος menzionate in rapida successione all'inizio della storia universale¹⁹⁹. Non solo, ma nell'introduzione Pavese esplicita come di Cratos e Bia, protagonisti del dialogo, “dice Esiodo che «la casa non è lontana da Zeus», in premio dell'aiuto che gli diedero nella lotta contro i Titani”, mentre “tutti sanno della fuga di Zeus e dei suoi molti casi”²⁰⁰. Il riferimento alla *Teogonia* è preciso e testimonia un corpo a corpo col testo del poeta antico:

Στῆξ δ' ἔτεκ' Ὠκεανοῦ θυγάτηρ Πάλλαντι μιγεῖσα
Ζῆλον καὶ Νίκην καλλίσφυρον ἐν μεγάροισιν:
καὶ Κράτος ἠδὲ Βίην ἀριδείκετα γείνατο τέκνα,
τῶν οὐκ ἔστ' ἀπάνευθε Διὸς δόμος, οὐδέ τις ἔδρη,
οὐδ' ὁδός, ὅππῃ μὴ κείνοισ θεὸς ἡγεμονεύη,
ἀλλ' αἰεὶ παρ Ζηνὶ βαρυκτύφῳ ἐδριόωνται.

Stige, figlia di Oceano, generò, unita a Pallante,
Rivalità e Vittoria dalle belle caviglie, dentro il palazzo di lui,
e Potere e Forza generò, illustri suoi figli,
lontano dai quali di Zeus non c'è né casa né sede,
né c'è via per cui ad essi il dio non comandi,
ma sempre presso Zeus che tuona profondo hanno la loro dimora²⁰¹.

La scelta di Cratos e Bia come ipostasi del potere di Zeus è altresì in linea non solamente col passo citato, ma anche con la loro ricomparsa nel *Prometeo Incatenato* di Eschilo. Il dramma si apre infatti con le due entità d'origine esiodica dopo che queste hanno incatenato Prometeo alla sua rupe, dimostrandosi così perfette servitrici del volere assoluto del re degli dèi. Ma se l'*incipit* eschileo si salda con una visione uniforme e dispotica del potere di Zeus²⁰², il riferimento alle sue fughe apre lo spazio del dialogo a una visione alternativa all'assolutezza dominatrice del Cronide, le cui continue comparse sulla terra incrinano il paradigma olimpico e ne presentano una frattura ideologica parallela all'ossessiva ricerca divina da parte dell'uomo.

¹⁹⁸ DL: 145.

¹⁹⁹ Cfr. Hes. *Th.* 116-126.

²⁰⁰ DL: 144. Sull'immaginario letterario politico legato a *bia* cfr. D'Agostino 1983, mentre su *kratos* cfr. Luke 1994; Marrucci 2010.

²⁰¹ Hes. *Th.* 384-388.

²⁰² Cfr. Rivolta 2012.

Le parole dei dialoganti forniscono infatti una rappresentazione del *dark side* di quel mondo divino che ai sacrificanti appare tanto remoto quanto inscalfibile, mentre viene nuovamente tematizzata la visione dialettica e polare che, si è visto, diviene centrale sia grazie al poema esiodico sia alla mediazione della Philippon. In questo modo gli opposti indissolubilmente legati fra loro trovano un'ulteriore commistione in Zeus che decide di tramutarsi in uomo e sperimentare l'esistenza terrena, cosicché davvero il suo regno si caratterizza come quello in cui l'essere atemporale e il divenire si compiono nel tempo²⁰³.

Dopo aver ripercorso le tappe della sconfitta dei Titani e aver menzionato Pandora, Cratos fornisce alla sorella una rappresentazione degli uomini speculare a quella divina contenuta ne *I fuochi*, la cui menzione contribuisce a interpretare quanto sviluppato nel dialogo in esame come diretto contraltare delle considerazioni abbozzate tra padre e figlio sul Citerone:

CRATOS Ma tu sai cosa sono gli uomini? Miserabili cose che dovranno morire, più miserabili dei vermi o delle foglie dell'altr'anno che son morti ignorandolo. Loro invece lo sanno e lo dicono, e non smettono mai d'invocarci, di volerci strappare un favore o uno sguardo, di accenderci fuochi, proprio quei fuochi che hanno rubato dentro il cavo della canna. E con le donne, con le offerte, coi canti e le belle parole, hanno ottenuto che noialtri, gli immortali, che qualcuno di noi discendesse tra loro, li guardasse benigno, ne avesse figlioli. Capisci il calcolo, l'astuzia miserabile e sfrontata? Ti persuadi perché mi ci si scaldo?²⁰⁴

Il meccanismo poetico che emerge in questo caso è il medesimo riscontrato nel trattamento della pratica sacrificale e, più in generale, in tutta l'impostazione generale dei *Dialoghi*: la comprensione, sia essa di ciò che è immortale o mortale, non può che realizzarsi a contatto con ciò che le è antitetico e opposto. In questo modo, alla cesura che ha separato le diverse temporalità e nature del mondo si affianca la continua dissoluzione di questo confine, una spinta verso l'alterità capace non tanto di sfumare le differenze (che permangono e continuano a fondare l'ordinamento gerarchico della realtà) ma di dare vita a quelle epifanie in cui ciò che è stato separato può tentare di riavvicinarsi per un istante.

Questa continua tensione all'incontro con l'altro è mossa dalla necessità di scoprire gli aspetti più autentici della propria natura. Durante il sacrificio gli uomini riaffermano la loro posizione nel cosmo, ne approfondiscono le conseguenze e giungono a un grado ulteriore della conoscenza di sé; parimenti, pur essendogli superiore, è solo nella ricerca dell'uomo, nella vicinanza con la sua quotidianità e le sue sofferenze che il divino può non solo sfuggire al tedio di un'esistenza consumata dalla ripetizione identica, ma anche scoprire un nuovo modo di vedere sé stesso e il mondo eternamente contemplato dalle alture dell'Olimpo:

²⁰³ Cfr. *supra*.

²⁰⁴ DL: 146.

BIA Fratello fratello, vuoi capirla che il mondo, se pure non è più divino, proprio per questo è sempre nuovo e sempre ricco, per chi ci discende dal Monte? La parola dell'uomo, che sa di patire e si affanna e possiede la terra, rivela a chi l'ascolta meraviglie. Gli dèi giovani, venuti sui signori del Caos, tutti camminano la terra fra gli uomini. E se pure qualcuno conserva l'amore dei luoghi montani, delle grotte, dei cieli selvaggi, questo fanno perché adesso gli uomini sono giunti anche là e la loro voce ama violare quei silenzi²⁰⁵.

La centralità di questo procedimento di continuo rispecchiamento, di incessante ricerca di un contatto con la dimensione opposta si dimostra centrale nell'itinerario delineato da Pavese e segna un indubbio superamento della "fonte" esiodea. Anche laddove, come in questo caso, i richiami testuali sono molteplici e l'architettura generale del paradigma di Esiodo è ripresa nella sua interezza, è nella tenace riproposizione di questa tensione che Pavese va oltre il precedente greco; o meglio, sfrutta alcune caratteristiche del testo antico per proporre una visione completamente relazionale delle realtà umane e divine la cui essenza, come detto, può emergere solo nella più stretta vicinanza con ciò che esse non sono.

Ad aumentare l'impatto di tale caratterizzazione contribuiscono anche i protagonisti del dialogo. Bia e Cratos, ovvero le personificazioni mitologiche della violenza e del potere, rappresentano infatti i lati più duri di un dominio capace di affermarsi in maniera ineluttabile sul mondo e di soggiogare con forza chi tenta di resistervi²⁰⁶. Se dunque, da una parte, la loro presenza contribuisce a caricare ulteriormente di significato l'eccezione che Zeus rappresenta proprio nei confronti di quel potere che lui stesso ha imposto, non è ovviamente un caso, dall'altra, che sia il re degli dèi a incrinare con continue fughe tra i mortali l'assolutezza del suo paradigma. La centralità simbolica che Zeus ricopre nella letteratura, nell'arte e nel culto greco è uno dei pochi tratti stabili di un patrimonio di storie e credenze in evoluzione continua, all'interno del quale il figlio di Crono si mostra capace di conservare una posizione di assoluto dominio della realtà umana così come di quella divina²⁰⁷: dall'*Iliade*, in cui sembra poter addirittura competere con le Moire sulla morte del figlio Sarpedone²⁰⁸, sino all'inno dedicatogli da Callimaco, unico esempio insieme a Esiodo ed Eschilo in cui Cratos e Bia vengono accostati per accrescere la statura del dio²⁰⁹. Ma è ancora una volta il paradigma esiodeo quello cui

²⁰⁵ *Ivi*, p. 147.

²⁰⁶ Cfr. Albini 1985; Yasumura 2011.

²⁰⁷ Sulla figura di Zeus, oltre al canonico Cook 1940, cfr. Arafat 1990; Zolotnikova 2013. Sulle diverse concezioni riguardanti il dio cfr. Dowden 2006: 86-114.

²⁰⁸ Cfr. Lloyd-Jones 1971: 29-30; Marks 2016.

²⁰⁹ Callimaco, come Pavese, rifiuta in questo caso la tradizione del sorteggio divino (riportata da Hom. *Il.* 15. 187-193), secondo la quale Zeus conquistò il potere per puro caso; accoglie, invece, quella esiodea che poneva il trionfo di Zeus alla fine di un conflitto che proprio grazie all'aiuto di *Bia* e *Kratos* riuscì a dominare incontrastato. Sul rapporto tra Callimaco ed Esiodo cfr. Giubilo 2010; Kirichenko 2012; Scully 2015: 129, mentre sull'accostamento delle due entità cfr. Citti 1964.

Pavese si mostra più attento, perché è nell'itinerario che si snoda tra *Teogonia* e *Opere e giorni* che Zeus acquista una posizione universalmente assoluta, divenendo centro ordinatore del mondo divino prima e umano poi e, al contempo, imponendosi come principio e fine ideologico di entrambe le opere²¹⁰.

Su tale centralità, apparentemente inossidabile nella variante esiodea, Pavese innesta una visione alternativa. Egli recupera infatti la nota tendenza di Zeus ad accompagnarsi sessualmente con un gran numero di umani per presentare un'ulteriore declinazione del principio di ritorno del mostruoso o, in senso più generale, della continua e reciproca ricerca delle realtà umana e divina. E se in questo senso la riscrittura pare dunque allontanarsi dall'ipotesto teogonico, il movimento è in realtà solo apparente. Facendo convergere sullo Zeus dominatore incontrastato la ripetuta menzione delle sue scorribande, ovvero degli innumerevoli incontri tra Zeus e i mortali raccontati da altre vicende del mito²¹¹, l'importanza e l'assoluta centralità del figlio di Crono ne emergono in realtà potenziate *e contrario*, così come viene ribadito, seppure in maniera diversa, il principio di reciprocità tra mondo mortale e immortale che struttura la visione esiodea. Ma in questo contesto l'esemplarità di Zeus non appare più, come in Esiodo, quella di chi è signore degli dèi e della giustizia umana²¹², quanto quella di colui che, pur avendo sconfitto i Titani, pur avendo guadagnato la vetta dell'Olimpo e conquistato gli onori tributati dagli uomini, non riesce a tenersi lontano da questi. D'altronde, la Nube del primo dialogo aveva già accennato quanto gli dèi che avevano appena conquistato il mondo non sapessero vivere da soli, mentre lo scambio tra Cratos e Bia appare proteso a tematizzare e approfondire l'*ennui* divina che porta continuamente Zeus a farsi "uomo tra gli uomini"²¹³. Differentemente dall'eterno ripetersi dell'identico che governa lo scorrere del tempo divino, quello dell'uomo è impastato delle continue soperse e novità capaci di sedurre anche il primo tra gli dèi:

²¹⁰ Cfr. Strauss Clay 2003: 143; Scully 2015: 12-13.

²¹¹ Sull'infinita serie di amanti e incontri mortali di Zeus cfr. Dowden 2006: 28-53.

²¹² Cfr. Strauss Clay 2016.

²¹³ *Ivi*, p. 145. L'umanizzazione di Zeus si percepisce latente tra le pieghe del dialogo: Cratos insiste che nella battaglia contro i Titani il Cronide combattesse come se avesse già vinto e, dunque, come se condividesse la medesima predestinazione del destino umano. Poco dopo Bia rievoca il "confino tra gli uomini quando ancora era bimbo", ovvero l'escamotage raccontato da Esiodo tramite cui Rea lo salvò da Crono nascondendolo a Creta, dove "il bambino rinato divenne signore vivendo tra gli uomini". Cfr. Hes. *Th.* 476-480; 687-720; DL: 146.

CRATOS [...] Ma com'è che s'induce a godere e lasciarsi godere, com'è che ruba donne e figli a quei mortali?

BIA Se tu ne avessi conosciuti, capiresti. Sono poveri vermi ma tutto fra loro è imprevisto e scoperta. Si conosce la bestia, si conosce l'iddio, ma nessuno, nemmeno noialtri, sappiamo il fondo di quei cuori. C'è persino, tra loro, chi osa mettersi contro il destino. Soltanto vivendo con loro e per loro si gusta il sapore del mondo²¹⁴.

In conclusione, il movimento appare duplice. Da un lato viene chiaramente ripreso il dettato esiodeo, ma dall'altro quest'impostazione viene superata grazie alla ripresa di un ben noto aspetto del carattere di Zeus (non presente in Esiodo), venendo così affidata al dialogo l'esplicita discussione di quei cardini concettuali più volte ripresi in diversi momenti dei *Dialoghi*: l'ineludibile ricerca che caratterizza ugualmente mortali e immortali, l'imposizione di un confine assoluto di cui vengono però continuamente mostrate fratture e discontinuità, e una più generale visione del mondo in termini dialettici, non coincidenti eppure sempre bisognosi del polo opposto per la comprensione più profonda di sé.

2.4.3 Prima della fine

Intorno a questi temi insiste anche *Il diluvio*, in cui un Satiro dialoga con un' Amadriade a partire dalla tempesta che si sta abbattendo sugli uomini. Il mito, tra i più celebri e diffusi di tutta l'antichità, è indicato dall'introduzione in una sua specifica variante: “Anche il diluvio greco – scrive Pavese – fu il castigo di un genere umano che aveva perso il rispetto per gli dèi”, mentre altrettanto noto è il fatto che “la terra venne poi ripopolata lanciando certi sassi”²¹⁵. In realtà, il riferimento alla grecità è un errore: per quanto facente parte del patrimonio mitico antico, non è infatti sopravvissuta (se non in pochi riferimenti) alcuna versione arcaica del mito del diluvio, citata da Apollodoro e successivamente ripresa dalle *Metamorfosi* ovidiane, da Igino e da Nonno di Panopoli²¹⁶. Ed è proprio la versione di Ovidio (che a sua volta rielabora un'estesissima tradizione mitica d'origine mediorientale²¹⁷) che viene richiamata per lo sfondo del componimento. Non solo perché il castigo cui allude Pavese fa riferimento all'episodio del Licaone protagonista de *L'uomo lupo*²¹⁸, ma anche perché è lo stesso Ovidio a raccontare di come i due unici sopravvissuti, Deucalione e Pirra, furono in grado di ripopolare la terra gettando dietro le proprie spalle alcuni sassi che si trasformarono successivamente in esseri

²¹⁴ DL: 147.

²¹⁵ DL: 156.

²¹⁶ Cfr. West 2004; Scott Smith 2015.

²¹⁷ Per un quadro generale dei miti del diluvio, dai Sumeri alla Bibbia e non solo, cfr. Dundes 1988; Lang 2008. Sul rapporto tra Ovidio e queste tradizioni precedenti cfr. Fletcher 2010.

²¹⁸ Ov. *Met.* 1. 209-244.

viventi²¹⁹. In questo quadro, è verosimile giustificare tramite il primo libro del poema ovidiano anche l'accostamento di due figure insolite come il Satiro e l'Amadriade. Infatti, prima di scatenare la tempesta, Giove afferma:

[...] per flumina iuro
infera, sub terras Stygio labentia luco!
cuncta prius temptata: sed inmedicabile corpus
ense recidendum est, ne pars sincera trahatur.
Sunt mihi semidei, sunt rustica numina, nymphae
faunisque satyrique et monticolae silvani:
quos quoniam caeli nondum dignamur honore,
quas dedimus certe terras habitare sinamus.

[...] Giuro sui fiumi
infernali, che scorrono sottoterra nel bosco stigio:
tutto è stato tentato prima, ma la piaga incurabile
va recisa col ferro per non coinvolgere la parte sana.
Ci sono semidei e divinità rustiche, ninfe,
Satiri, Fauni, Silvani abitatori dei monti;
poiché non ci sembrano ancora degni del cielo,
permettiamo almeno che abitino in sicurezza le terre che demmo loro²²⁰.

Nelle *Metamorfosi* la natura semidivina di satiri e fauni permette loro di salvarsi dal diluvio, mentre nella riscrittura la posizione ontologica al di sopra dell'uomo li conduce all'acquisizione dello *status* di testimoni eccezionali, ovvero di coloro che colgono la particolarità dell'evento e il suo carattere assoluto per tornare a riflettere ancora una volta sulle differenze che separano i mortali dagli immortali.

A parte la posizione intermedia tra umani e dèi, che nel dialogo viene assimilata a quella dei secondi, i due protagonisti non conservano però alcuna proprietà di quelle tradizionalmente attribuite loro dal mito antico. Non si accenna neppure minimamente alla natura dionisiaca dei satiri o al loro carattere generalmente ebbro, tracotante e sessualmente esuberante²²¹, così come non particolarmente felice appare la scelta di una figura mitologica decisamente minore come

²¹⁹ Ov. *Met.* 1. 381-415.

²²⁰ Ov. *Met.* 1. 188-195.

²²¹ Cfr. Collinge 1989; Lissarague 1990a; 1990b.

l'Amadriade, la quale, probabilmente proprio in virtù di tale posizione pressoché irrilevante nel mito, risulta di fatto priva di una propria identità caratterizzante²²².

Il contesto apocalittico del diluvio condiziona non solamente il *setting* del componimento, ma sostanzia anche la riflessione dei due dialoganti: è infatti a partire dall'epidemia di morte scatenata dal castigo divino che i due realizzano di non poter condividere con gli uomini quella morte che ora serpeggia tra loro, mentre l'unica cosa che possono fare è “guardare e sapere”²²³. Da questo punto di vista la conversazione si sviluppa secondo i medesimi principi organizzativi e le medesime finalità del dialogo precedente. Se in un primo momento le fughe di Zeus forniscono a Bia e Kratos l'occasione per tornare a riflettere sulla tensione perenne tra polo umano e polo divino, lo scatenarsi delle piogge e l'ingrossarsi dei fiumi permette al satiro e all'amadriade non solo di riaffermare la fascinazione divina per quel potere significativo che la morte ricopre nell'esperienza umana, ma di provare altresì a immaginare come gli uomini affronteranno quest'evento:

AMADRIADE Alle volte, non so. Mi chiedo che cosa sarebbe morire. Quest'è l'unica cosa che davvero ci manca. Sappiamo tutto e non sappiamo questa semplice cosa. Vorrei provare, e poi svegliarmi, si capisce.

SATIRO Sentila. Ma morire è proprio questo – non più sapere che sei morta. Ed è questo il diluvio: morire in tanti che non resti più nessuno a saperlo. Così succede che verranno a cercare noi altri e ci diranno di salvarli e vorranno esser simili a noi, alle piante, alle pietre – alle cose insensibili che sono mero destino. In esse si salveranno. Ritirandosi l'acqua, riemergeranno pietre e tronchi, come prima. E i mortali non chiedono altro che questo²²⁴.

La tensione verso il futuro si alimenta delle due componenti che nel complesso della riscrittura risultano maggiormente legate alla dimensione teorica dell'interesse mitico pavesiano. Da un lato, infatti, il riferimento alla concezione umana del divino incarnato nei luoghi e fattosi paesaggio traduce nelle parole dei dialoganti di un principio che, si vedrà, ricopre un ruolo centrale nella mitopoiesi antica e moderna, e che proprio nella corrispondenza paesaggistica e nell'identità tra passato e presente diviene uno degli strumenti più importanti per recuperare

²²² Per tre volte nel corso del dialogo il satiro si rivolge all'interlocutrice con l'epiteto di “capretta”. L'origine di tale appellativo non è spiegabile tradizionalmente, dato che le Amadriadi erano ninfe della vegetazione che vivevano all'interno degli alberi. È dunque più verosimile ipotizzare che l'associazione pavesiana dell'amadriade col satiro si sia realizzata a ridosso di quella menzionata ovidiana tra *nymphae*, *fauni* e *satyri*, senza essere però sorretta una chiara conoscenza della natura della ninfa, assimilata così alla natura semiferina del satiro. Mentre la connessione tra Amadriadi e Satiri si ritrova altresì nell'episodio di Siringa (per cui cfr. Ov. *Met.* 1. 686-694), in ambito greco essa è presente nell'*Inno ad Afrodite* (per cui cfr. HH 10 260-265) e in molte rappresentazioni iconografiche. Altrettanto possibile è la confusione con Frazer 2012: 557, che scrive: “I Satiri venivano ritratti con puntute orecchie caprine e talvolta con corna appena spuntanti e piccole code. Se ne parlava spesso come di semplici capre, e nei drammi le loro parti venivano recitate da uomini con pelli di capra”. Cfr. Hedreen 1994; Larson 2001: 73-78; Diez Platas 2013.

²²³ DL: 157.

²²⁴ *Ivi*, p. 158.

una comunicazione mitologica autentica. In questo collegamento la caratterizzazione del Satiro, tradizionalmente connesso con un ambiente naturale e bucolico, e quella dell'Amadriade, ninfa che vive all'interno del mondo vegetale, potrebbero a prima vista apparire in linea con i corrispettivi antichi, ma la consonanza non si realizza pienamente: per Pavese la capacità di incarnarsi nei luoghi e di garantire a questi un potenziale epifanico scopribile nell'attimo estatico è infatti caratteristica principale di ogni dio antico, che proprio grazie a questa caratteristica tran-storica riesce a ripresentarsi agli occhi dell'uomo moderno.

Oltre a ciò le parole dei protagonisti de *Il diluvio* contribuiscono a testimoniare di come la generale rilettura esiodea dei *Dialoghi* riesca a congiungersi coerentemente con le teorie elaborate in ambito etnologico-mitologico. La contrapposizione tra realtà umana e divina e, soprattutto, la loro continua ricerca reciproca apre lo spazio dialogico alla discussione delle "feste" citate nel dialogo, ovvero quei rituali che sono già stati rivissuti ne *I fuochi* e che saranno oggetto di indagine ancor più "scientifica" ne *L'ospite* e ne *Il mistero*. La connessione tra pratica rituale ed elemento paesaggistico viene esplicitamente approfondita nel corso del dialogo, che diviene così capace di dimostrare con grande chiarezza non solo le molteplici dimensioni continuamente richiamantesi nei *Dialoghi*, ma anche le strategie di collegamento tra queste, cioè quei tratti – motivi, tendenze, insistenze – che Pavese sfrutta e collega per creare un universo complesso e coerente, in cui diversi personaggi tornano a rileggere a approfondire la realtà da punti di vista differenti ma mai completamente dissonanti:

SATIRO Non lo sai che cos'è una speranza? Crederanno che un bosco dove siamo anche noi non potrà andar sommerso. Si diranno che tutti proprio tutti gli uomini non potranno sparire, altrimenti che senso ha esser nati e averci conosciuto? Sapranno che i grandi, gli Olimpici, li vogliono morti, ma che noi come loro come le piccole bestie, siamo insomma la vita la terra la cosa vera che conta. Le loro stagioni si riducono a feste, e noi siamo le feste. [...]

SATIRO Sanno favoleggiare, i mortali. Vivranno nell'avvenire secondo che il terrore di stanotte e di domani li avrà fatti fantasticare. Saran bestie selvatiche e rocce e piante. Saranno dèi. Oseranno uccidere gli dèi per vederli rinascere. Si daranno un passato per sfuggire alla morte. Non ci sono che queste due cose – la speranza o il destino²²⁵.

Ed è nuovamente una faticosa corrispondenza a essere ribadita nelle ultime battute. Il satiro afferma quanto gli uni, immortali, sappiano e non abbiano preferenze, mentre gli altri, umani, "vivono istanti imprevisi, unici, non ne conoscono il valore" e "vorrebbero la nostra eternità"²²⁶. Ma se da queste parole sembrerebbe che solo i secondi conducano un'esistenza nella gabbia di un desiderio che non potrà mai divenire realtà (se non nel momento assoluto

²²⁵ *Ivi*, pp. 158-159.

²²⁶ *Ivi*, p. 159.

della creazione poetica), da quanto letto ne *Gli uomini* e da quanto timidamente affermato dall'Amadriade si comprende bene come anche l'esistenza dei primi sia in realtà profondamente condizionata dal medesimo *streben*, identico non solo per la continua ricerca dell'altro ma, soprattutto, per l'inevitabile impossibilità verso cui è destinato a scontrarsi.

A livello generale questo principio di reciprocità permette dunque di inquadrare i dialoghi discussi nell'orbita di Esiodo. Non tanto perché, come si potrebbe ingenuamente pensare, essi riprendano unicamente episodi citati dal poeta della *Teogonia*, testimoniando con questa (o con le *Opere*) un rapporto intertestuale particolarmente accentuato; è, piuttosto, la ripresa e l'attualizzazione di un paradigma più generale, di un vero e proprio orizzonte complessivo che condiziona tanto la visione del poeta di Ascra quanto quella pavesiana. Dèi e uomini ricevono la loro caratterizzazione non grazie a proprietà di cui sono portatori assoluti, ma da un confronto continuo dei rispettivi percorsi nel mondo. Nella valutazione di queste, motivi come l'imposizione della legge di Zeus o la Titanomachia si prestano facilmente ad essere riletti e riscritti quali momenti centrali per la definizione delle identità differenziali, mentre altri elementi originariamente provenienti da ipotesi differenti, come feste e sacrifici, vengono attratti nell'ambito della contrapposizione di origine esiodea e contribuiscono a rafforzarne la riproposizione moderna.

Le differenze, ovviamente, non mancano: il ruolo di fine, centro e perno dell'organizzazione della vita umana e divina che la visione esiodea attribuisce a Zeus viene incrinato in favore di una concezione che evidenzia più volte la labilità del suo regno, alla quale corrisponde la tendenza condivisa da tutti gli olimpici a tornare ripetutamente tra i mortali, a invidiarne le vite in bilico e a temere riguardo le credenze di cui sono oggetto. Parallelamente a questa dinamica, l'uomo viene inquadrato, come in Esiodo, in tutte le differenze che si stagliano tra la sua condizione e quella eterna, continuamente ricercata tramite un sacrificio in cui non sembra credere convintamente. Infine, a livello ancora più generale, i *Dialoghi* sembrano portare in superficie quella tensione latente che si è vista presente nel testo esiodeo: essi, cioè, fanno divenire principio strutturante e realtà mitica continuamente interrogata quel ritorno del titanico nell'olimpico, dell'informe nella forma e del selvaggio nel razionale che nel testo antico è presente sottotraccia e superficialmente offuscato dall'assolutezza del regno di Zeus. Ma se, per riprendere la Philippson, "i greci concepiscono lo splendore del mondo solo per mezzo del suo antimondo polarmente opposto, il quale si presenta in modo inequivocabile proprio come un antimondo che si trova sotto la terra, come il cielo è sopra di essa"²²⁷, la riscrittura di Pavese si

²²⁷ Philippson 2006: 69.

mostra allora ostinatamente dedicata alla rappresentazione di quei momenti in cui cielo e terra si toccano o, migliorando la similitudine, di quegli istanti in cui, come in un orizzonte marino, acqua e cielo sembrano unirsi nell'identità, pur rimanendo radicalmente diversi.

2.5 Consonanze poetiche

Retrospezione mnemonica e attimo estatico, presenti nelle liriche *Mito* e *Poetica*, ritornano anche ne *Le muse*, in cui si confrontano Mnemosine e Esiodo, unico personaggio storico (oltre a Saffo) presente tra i dialoganti della raccolta. Tale particolarità basterebbe di per sé a postulare il ruolo di primo piano ricoperto dal poeta nell'economia complessiva dei *Dialoghi*, ma è proprio l'operazione di riscrittura compiuta nel componimento in questione a fare della figura di Esiodo la più importante maschera poetica di Pavese, che nel dialogo con la musa investe l'autore greco del ruolo di portavoce della complessa teoria mitica alla quale aveva dato vita negli anni precedenti. Non si tratta però di una semplice e banale sostituzione poetica, quanto di un complesso gioco di rimandi e convergenze che porta la riflessione dello scrittore piemontese a saldarsi con alcuni nuclei fondamentali della poetica esiodea, la quale a sua volta può, anche in virtù di tale consonanza, assumere una posizione di assoluto rilievo nell'orizzonte dell'opera. Alcune precisazioni sono però necessarie, riguardanti *in primis* l'elaborazione teorica di Pavese e, successivamente, sul personaggio di Esiodo.

Come accennato in precedenza, la riscrittura dei miti antichi compiuta nei *Dialoghi* rappresenta un versante dell'interesse pavesiano verso il mito, che a partire dai primi anni '40 affida alla riflessione diaristica gli abbozzi di una teoria del mito successivamente presentata nella sua interezza in *Feria d'agosto* e che, nel clima culturale dell'immediato dopoguerra, cerca di giustificare da un punto di vista storico-politico con alcuni saggi pubblicati in rivista²²⁸. Di questa teoria si possono individuare tre cardini concettuali: paesaggio, tempo e memoria. Mentre ci si soffermerà successivamente sul complessivo valore del paesaggio sia in relazione alla poesia moderna sia come *medium* privilegiato verso il mondo antico, il rapporto tra poesia, tempo e memoria appare fondamentale sia nella riflessione teorica sia nella riscrittura de *Le muse*. Il dialogo si apre infatti con Esiodo a colloquio con Mnemosine, la cui presenza è già indicativa. Questa, infatti, era la madre delle nove muse partorite, come racconta Esiodo²²⁹, dopo che per nove notti giacque con Zeus. La scelta non è casuale: come indicato

²²⁸ Su questa gestazione cfr. Van Den Bossche 2001: 213- 245. Su *Feria d'agosto* cfr. Gioanola 2000; Barberi Squarotti 2000; Van Den Bossche 2011 (in particolare per il rapporto macrotestuale coi *Dialoghi*); Zoppi 2012.

²²⁹ Cfr. Hes. *Th.* 54-60.

dall'etimologia del nome, ella era infatti legata alla memoria, elemento fondamentale nell'ambito di una società orale e tradizionale in cui la comunicazione poetica era garantita proprio dalla capacità mnemonica del cantore e del suo uditorio. Per questa ragione Diodoro Siculo ricorda come fosse stata proprio Mnemosine a inventare il ragionamento e, in assonanza con quanto detto dalla stessa in Pavese, a imporre di dare un nome a tutto ciò che esiste²³⁰.

Il richiamo alla facoltà mnemonica è però ciò che motiva maggiormente il recupero di Mnemosine e connette il dialogo alle riflessioni teoriche precedenti. Nel processo di mitopoiesi elaborato da Pavese la memoria ricopre infatti un ruolo fondamentale. È questa che permette il recupero dei momenti estatici di quell'infanzia in cui il soggetto scopre il mondo in tutta la sua potenza evocativa e ne ricava gli "stampi immaginativi"²³¹: "Se si risale un qualunque momento di commozione estatica davanti a qualcosa del mondo, – chiarisce Pavese – si trova che ci commoviamo perché ci siamo già commossi; e ci siamo già commossi perché un giorno qualcosa ci apparve trasfigurato, staccato dal resto, per una parola, una favola, una fantasia che vi si riferiva e lo conteneva"²³². Il ritorno a questo stato estatico, permesso dall'attività mnemonica, diviene ciò che sostanzia la poesia mitica, la quale, proprio a causa della sua dipendenza dall'infanzia, si presenta come una sorta di mitopeia infantile, capace di confermare "che le cose si scoprono, si battezzano, soltanto attraverso i ricordi che se ne hanno. Poiché, rigorosamente, non esiste un 'veder le cose la prima volta': quel che conta è sempre una seconda"²³³. Ma l'Esiodo di Pavese non possiede ancora questa consapevolezza, alla quale potrà giungere solo alla fine del colloquio che si apre presentando il suo malcontento:

MNEMÒSINE In conclusione, tu non sei contento.

ESIODO Ti dico che, se penso a una cosa passata, alle stagioni già concluse, mi pare di esserlo stato. Ma nei giorni è diverso. Provo un fastidio delle cose e dei lavori come lo sente l'ubriaco. Allora smetto e salgo qui sulla montagna. Ma ecco che a ripensarci mi par di nuovo di esser stato contento.

MNEMÒSINE Così sarà sempre.

ESIODO Tu che sai tutti i nomi, qual è il nome di questo mio stato?

MNEMÒSINE Puoi chiamarlo col mio, o col tuo nome²³⁴.

L'*incipit in medias res* insiste sull'insoddisfazione di Esiodo: questi presenta la sua percezione della realtà nei termini di una radicale e inspiegabile scissione tra due ordini inconciliabili, ovvero una gioia che proviene dal passato concluso contro cui si staglia un fastidio del presente, una sorta di nausea sartriana che rende visibile e percepibile la vacuità dell'esistenza. Dopo alcune battute in cui Mnemosine diviene ipostasi di tutte le Muse e dei nomi che le

²³⁰ Diod. 5 64-68.

²³¹ MV: 260. Sull'infanzia cfr. Hösle 1964; Van Den Bossche 2001: 217-221.

²³² FA: 152.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ DL: 163.

identificano²³⁵, si inizia a scorgere il tema centrale del dialogo, ossia l'origine della creazione poetica e la sua capacità di trascendere la temporalità contingente. Attraverso un processo maieutico, la madre delle Muse cerca di condurre Esiodo verso la fonte da cui può scaturire l'ispirazione poetica:

MNEMÒSINE Sei superbo, pastore. Hai la superbia del mortale. Ma sarà tuo destino sapere altre cose. Dimmi perché quando mi parli ti credi contento?

ESIODO Qui posso risponderti. Le cose che tu dici non hanno in sé quel fastidio di ciò che avviene tutti i giorni. Tu dai nomi alle cose che le fanno diverse, inaudite, eppure care e familiari come una voce che da tempo taceva. O come il vedersi improvviso in uno specchio d'acqua che ci fa dire «Chi è quest'uomo»?

MNEMÒSINE Mio caro, ti è mai accaduto di vedere una pianta, un sasso, un gesto, e provare la stessa passione?

ESIODO Mi è accaduto²³⁶.

La risposta di Esiodo si ricollega al fastidio esposto inizialmente, presentando la pura parola di Mnemosine come appartenente ad un piano altro: davanti al contadino non ancora divenuto poeta si staglia tutta la grandiosa capacità di nomazione da parte della Musa, la sua capacità di presentare il reale sotto una luce totalmente diversa e priva di quel fastidio perenne che impedisce l'elevazione verso l'assoluto. Da buon allievo Esiodo chiede esplicitamente come riuscire a pronunciare una parola che riesca a oltrepassare i limiti del quotidiano, innescando così il processo di investitura poetica:

ESIODO È solo un attimo, Melete. Come posso fermarlo?

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

ESIODO Tu stessa lo dici. Quell'attimo ha reso la cosa un ricordo, un modello²³⁷.

²³⁵ L'Esiodo pavesiano definisce Mnemosine "una madre il cui nome si perde negli anni" (DL:163), facendola così assomigliare maggiormente alla generica musa omerica che non alle diverse muse esiodee (Hes. *Th.* 77-79), i cui nomi rimandano invece alle loro diverse sfere d'influenza successivamente discusse dal *Fedro* platonico (Plat. *Phaedrus* 259cd). Degli otto nomi che nel corso del dialogo Esiodo attribuisce a Mnemosine, tre (Euterpe, Calliòpe e Cliò) provengono dalla *Teogonia* e conservano l'accento greco, Mneme e Melete sono due delle tre muse che Pausania (Paus. IX 29.2) riporta esser state adorate sull'Elicona prima della istituzione canonica delle nove tradizionali (e dunque non in Tessaglia, come riportato da Pavese). Il sincretismo della riscrittura è accresciuto dagli altri nomi, appartenenti a quelle Cariti di cui l'introduzione cita la differenza con le Muse per poi rivendicare con orgoglio l'assimilazione con Mnemosine: "Chi scrive sa bene di avere osato non poco avvistando un solo nume nelle nove, o tre per tre, o soltanto tre, o anche due, Muse e Càriti" (DL:162). A quest'ultime appartengono infatti i nomi di Aglaia, menzionata da Esiodo (Hes. *Th.* 907), l'ateniese Egemòne (Paus. IX. 35.2) e la spartana Faenna (Paus. IX. 35.1). Sui nomi delle muse cfr. Hardie 2009.

²³⁶ DL: 164.

²³⁷ *Ivi*, pp. 164-165.

La descrizione di Mnemosine, oltre a riprendere alcuni degli elementi che facevano da sfondo al saggio *Poetica*²³⁸, si salda con la breve risposta di Esiodo, facendo di quest'ultimo il depositario di quella poetica che Pavese aveva già sviluppato in precedenza.

L'attimo capace di produrre una felicità pari a quella divina è infatti quell'attimo estatico centrale in alcune notazioni diaristiche e nella prosa saggistica di *Feria d'agosto*. Esemplificativo a tale proposito è l'*incipit* de *La vigna*, in cui questa, scenario tipicamente pavesiano e dunque altamente familiare, assume d'un tratto la capacità di divenire una "porta magica", sfondo "di una scena favolosa in attesa di un evento che né il ricordo né la fantasia conoscono"²³⁹. Questa tensione sul punto di erompere si avvicina progressivamente all'assoluto della poesia attraverso due momenti distinti. Dapprima una sospensione della temporalità ordinaria, alla quale consegue una ciclicità che riporta l'uomo a quell'infanzia così importante per il formarsi dell'immaginazione:

Il ragazzo saliva per questi sentieri, vi saliva e non pensava a ricordare; non sapeva che l'attimo sarebbe durato come un germe e che un'ansia di afferrarlo e conoscerlo a fondo l'avrebbe in avvenire dilatato oltre il tempo. 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 delle cose e del tempo, com'era allora che il tempo per il ragazzo non esisteva. E allora qualcosa è davvero accaduto. È accaduto un istante fa, è l'istante stesso: l'uomo e il ragazzo s'incontrano e sanno e si dicono che il tempo è sfumato²⁴⁰.

Esattamente come espresso da Esiodo e Mnemosine, l'attimo estatico appare come quell'evento capace di cancellare l'ordinarietà del tempo e il conseguente fastidio quotidiano di cui si lamenta il semplice contadino. All'accidentalità dell'evento, prodottosi inspiegabilmente sia nella descrizione della Musa sia nelle parole di *Feria*, consegue la sostanziale coincidenza di passato e presente e, elemento ancor più importante in questa sede, il prorompere di un'esigenza esplicitamente poetica. In altre parole, l'uomo che vive un attimo di estasi sulla vigna consueta, che la percepisce come staccata e diversa dal reale e che per questa ragione torna a essere il ragazzo che la vide per la prima volta nell'infanzia, sente forte e imprescindibile l'esigenza di tradurre tutto ciò in parola, di renderlo oggettivabile e dunque comunicabile attraverso la poesia:

²³⁸ Il motivo del ricordo come unica possibilità umana di immortalità è inoltre il medesimo ribadito da Circe a Leucotea: "L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia". Cfr. DL: 116-117; *infra*.

²³⁹ FA: 165.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 166.

Fermo davanti a una campagna, smemorato, a un cielo chiaro, a un corso d'acqua, a un bosco, mi sorprende la rabbia improvvisa di non esser più io, di farmi quel campo, quel cielo, quel bosco, di cercar la parola che lo traduca tutto quanto, fino ai fili dell'erba, fino al sentore, fino al vuoto. Io non esisto; esiste il campo, esiste il cielo. Esistono i miei sensi, spalancati come bocche a divorare l'oggetto²⁴¹.

La parola che lo traduca tutto quanto: è questo il fine dello sforzo conoscitivo del poeta che mira non ad una semplice rappresentazione del reale, ma una traduzione (intesa nella sua accezione etimologica di spostamento) del rapimento estatico ed improvviso nell'ambito della poesia, regno del linguaggio.

Anche in questo caso, l'ansia conoscitiva e poetica di Esiodo è la medesima di Pavese, che affida all'ingenuità curiosa del poeta la rappresentazione del medesimo sforzo che sottintende l'operazione compiuta coi *Dialoghi*. Una volta che il poeta ha riconosciuto quelli che definisce i "mitici simboli della nostra perenne, assoluta realtà", subentra infatti "lo sforzo conoscitivo che c'impongono, la tensione delusa e sempre vivace di tutto il nostro essere per afferrarli, incapsularli, incorporarceli nel sangue e conoscerli finalmente"²⁴². Questa duplice natura dell'attimo estatico emerge chiaramente più volte nel corso della teoria pavesiana. Il momento immersivo del suo riconoscimento è legato da un fortissimo vincolo di necessità allo sforzo emersivo della sua comprensione, cioè quell'ineludibile bisogno di rendere poeticamente quanto provato dal poeta: "poiché il loro balenare dall'inconscio alla luce significa l'inizio di un processo che si placherà soltanto quando li avremo tutti penetrati di luce; ed essi sfuggono, ricadono nell'indistinto cui appartengono con la parte più ricca di noi"²⁴³. La grande difficoltà di tale missione, ossia ciò che la rende uno "sforzo conoscitivo" e non unicamente un compito banale, risiede inoltre in parte nella natura intimamente evanescente dell'attimo estatico e nella sua differenza col ricordo: come la *madeleine* proustiana questo diviene infatti materiale poetico nel momento stesso della sua apparizione, capace di innescare con la sua sola presenza il processo creativo²⁴⁴. Nel caso dell'estasi di Pavese, in questo più vicino all'*extase* di Baudelaire²⁴⁵, la rivelazione innesca invece un processo che richiede la stoica abnegazione del poeta, che deve attivamente ricercare, ricostruire e rendere poeticamente quanto accaduto. Non

²⁴¹ *Ivi*, p. 168-169.

²⁴² *Ivi*, p. 158.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Per il confronto con Proust cfr. FA: 163-164.

²⁴⁵ Pavese utilizza l'*exemplum* di Baudelaire per giustificare una concezione religiosa dell'ispirazione poetica, nell'ambito di quell'estasi per cui "davvero si è ispirati, poiché davanti all'assoluto, a ciò che è unico, ci si raccoglie e insieme abbandona, e soltanto tempre straordinarie di creatori riescono a conservare sotto questa tensione religiosa la prontezza e l'agilità del mestiere poetico". *Ivi*, pp. 153-154. Sul rapporto con Baudelaire cfr. Pertile 1970, mentre sull'*extase* cfr. Frontaloni 2005.

solo, ma egli deve riuscire altresì a presentare nella dimensione del linguaggio quella scintilla che si è visto appartenere ad una dimensione altra rispetto all'ordine della realtà e della linearità temporale. Ed è proprio la natura razionale del prodotto linguistico a creare la maggior sfida poetica: la forma rischia così tanto di fagocitare l'attimo dell'intuizione che "sono rari i creatori che sanno far coincidere la profonda esigenza formale implicita nell'impronta del loro più remoto contatto col mondo e i mezzi espressivi forniti a tutta un generazione dalla cultura"²⁴⁶, tanto da costringerli a un "compromesso, un parziale tradimento dell'ingenuità, un tentativo di vedere, nel gorgo del mito che li afferra, il più nitidamente possibile ma soltanto fino al punto che la bella favola non si dissolva in naturalità"²⁴⁷.

La difficoltà di tale sforzo viene approfondita anche da Esiodo. A Mnemosine che gli ricorda come "le cose immortali" siano a due passi dall'uomo e che questi può raggiungerle se vive per loro con cuore puro²⁴⁸, il poeta risponde contrapponendo il versante pratico della vita umana, colto, a differenza degli attimi estatici, nella sua totale mancanza di propensione verso l'assoluto:

ESIODO [...] Ma la vita dell'uomo si svolge laggiù tra le case, nei campi – Davanti al fuoco e in un letto. E ogni giorno che spunta ti mette davanti la stessa fatica e le stesse mancanze. È un fastidio alla fine, Melete. C'è una burrasca che rinnova le campagne – né la morte né i dolori scoraggiano. Ma la fatica interminabile, lo sforzo per star vivi d'ora in ora, la notizia del male degli altri, del male meschino, fastidioso come mosche d'estate – quest'è il vivere che taglia le gambe, Melete²⁴⁹.

La risposta della Musa inserisce nell'orizzonte del dialogo un altro motivo che si è visto costituire il principale nucleo tematico esiodico riscritto da Pavese. Mnemosine chiama infatti in causa la palude Boibeide:

MNEMÒSINE Io vengo da luoghi più brulli, da burroni brumosi e inumani, dove pure si è aperta la vita. Tra questi ulivi e sotto il cielo voi non sapete quella sorte. Mai sentito cos'è la palude Boibeide?
ESIODO No.

MNEMÒSINE Una landa nebbiosa di fango e canne, com'era al principio dei tempi, in un silenzio gorgogliante. Generò mostri e dèi di escremento e di sangue. Oggi ancora i Téssali ne parlano appena. Non la mutano né il tempo né stagioni. Nessuna voce vi giunge²⁵⁰.

Quale sia il valore simbolico assunto dalla palude viene spiegato poco dopo: mentre Esiodo sottolinea nuovamente quanto la nomazione da parte della Musa sia in grado di rendere sacro persino un luogo terribile come il lago di Boibe, ribadendo ancora una volta come l'attività di Mnemòsine permetta l'elevazione del quotidiano verso l'eterno, nelle parole della madre delle

²⁴⁶ FA: 155.

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ DL: 165.

²⁴⁹ *Ivi*, pp. 165-166.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 166.

Muse tale luogo assume un valore esemplificativo dell'accessibilità del divino da parte dell'uomo. Ciò che questi non comprende è infatti la continua e latente presenza del tempo delle origini, ovvero quel tempo precedente allo stabilirsi della legge olimpica di Zeus e alla separazione del mondo umano da quello divino. L'origine dell'uomo è in quella palude, la cui presenza non ha cessato di rifrangersi sull'esperienza umana: essa perdura in quel presente che a Esiodo appare così lontano dalle radici profonde dell'esistenza e che Mnemosine si assume il compito di mostrare nella sua eterna commistione di sacro e divino. Ogni momento, anche quello apparentemente più estraneo all'estasi poetica, sgorga dal silenzio di quelle origini in cui uomo e dio erano vicini, un tempo che può essere recuperato dal poeta in grado di posarvi lo sguardo e ricordare:

ESIODO Ma intanto ne parli, Melete, e le hai fatto una sorte divina. La tua voce l'ha raggiunta. Ora è un luogo terribile e sacro. Gli ulivi e il cielo d'Elicona non son tutta la vita.
MNEMOSINE Ma nemmeno il fastidio, nemmeno il ritorno alle case. Non capisci che l'uomo, ogni uomo, nasce in quella palude di sangue? e che il sacro e il divino accompagnano anche voi, dentro il letto, sul campo, davanti alla fiamma? Ogni gesto che fate ripete un modello divino. Giorno e notte, non avete un istante, nemmeno il più futile, che non sgorgi dal silenzio delle origini²⁵¹.

L'esemplarità della palude non è però riconducibile totalmente a Esiodo. Questa, infatti, non viene nominata nella *Teogonia*, mentre sono due fonti secondarie a condizionare la riscrittura di Pavese. Quello che è generalmente nominato come il lago di Boibe, in Tessaglia, è infatti esplicitamente descritto nella sua natura paludosa dalla *Thessaliche Mythologie* della Philippson. Commentando la geografia della regione e, in particolare, il territorio compreso tra i monti Pelion, Ossa e Olimpo, l'autrice specifica come “nei mesi primaverili il disgelo nelle montagne circostanti e le piogge trasformano tutta la regione in un enorme palude”²⁵². Oltre a ciò il lago è il medesimo luogo del tragico incontro tra il divino Asclepio e la mortale Coronide “che bagnava i piedi nel lago di Boibe”²⁵³, episodio riscritto proprio a partire da queste pagine ne *Le cavalle*²⁵⁴.

Lo slittamento simbolico, per cui un luogo non menzionato in Esiodo diviene esemplificativo di una parte importante della sua poetica, è reso altresì possibile da alcune pagine dei

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Philippson 2006: 100-102.

²⁵³ *Ivi*, p. 142.

²⁵⁴ Rispondendo al menzionato suggerimento di Untersteiner, Pavese esplicita la dipendenza del dialogo dal saggio della Philippson: “A me quel libro ha fatto un grande effetto, e un dialogo del mio *Leucò*: ‘Le cavalle’ ne è tutto intriso”. Cfr. LET I: 242; *infra*.

Einführung in das Wesen der Mythologie (1942) di Károly Kerényi e Carl Gustav Jung²⁵⁵. Nel capitolo dedicato a Kore, il primo commenta le nozze di Brimo, divinità arcaica che comprendeva Demetra, Persefone ed Ecate e che si unisce a Zeus proprio sulle rive del lago tessalo. Più che la natura paludosa del paesaggio, è stato giustamente notato quanto le pagine in questione condizionino la rappresentazione del lago come spazio dell'origine e della continuità vitale²⁵⁶. Il figlio divino nato dalle nozze di Brimo e Zeus esemplifica infatti “l'idea complessiva della *nascita*, del sempre rinnovato inizio di vita” in cui “il senso della nascita in questo caso non è l'inizio assoluto, non è il primo e unico cominciamento, bensì la *continuità* nell'interrotta serie delle nascite”²⁵⁷. Nonostante la mancata menzione della palude in Esiodo, non stupisce che un luogo così caratterizzato compaia nel dialogo tra il poeta e la Musa. La presenza dei mostri, simbolo dell'età titanica precedente quella olimpica, riconnette la palude a quegli esseri ibridi – e dunque costitutivamente a cavallo tra due nature differenti – descritti nella *Teogonia* e elemento centrale dell'assolutizzazione pavesiana del contrasto esiodico tra legge di Zeus e mondo titanico, specialmente ne *La rupe*. Così, tramite la natura paludosa descritta dalla Philippson, ovvero una conformazione fisica che di per sé si situa tra solido e liquido e dunque irrimediabilmente spuria, e tramite le pagine di Jung e Kerényi, dove a partire dal lago si sottolineano le idee di fusione osmotica e continuità temporale, la palude tessala si salda con la visione di Esiodo e, conseguentemente, con il ruolo di primo piano affidatogli da Pavese.

Dopo la descrizione del luogo sacro e del suo valore, questi riesce infine a comprendere il ruolo a cui lo destina Mnemosine, che conclude il componimento instradando l'uomo verso il sentiero della poesia:

²⁵⁵ Il saggio, tradotto da Angelo Brelich, vide la luce nella *Collana viola* nel 1948 col titolo *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*.

²⁵⁶ Bazzocchi 2011 ha giustamente precisato come dalle pagine di Kerényi dipenda anche l'erroneo riferimento pavesiano a Properzio, espunto dal testo definitivo. Lo studioso ungherese menziona in nota una citazione del lago nelle *Elegie* del poeta latino, del quale Pavese cita gli inesistenti *Fasti*. Altrettanto corretti sono i riscontri forniti col testo della Philippson, mentre occorre correggere l'affermazione secondo cui la palude Boibeide “si trova nominata spesso in Esiodo”: questi, purtroppo, non ne fa alcuna menzione. Cfr. Bazzocchi 2011: 51; Jung & Kerényi 2007: 205; DL: 182.

²⁵⁷ Jung & Kerényi 2007: 206. Ancora Bazzocchi 2011: 52 nota come questa idea sia alla base di quanto scritto da Pavese nella nota introduttiva, dove si legge “in questo mondo che trattiamo, le madri sono sovente le figlie – e viceversa” (DL: 162). A ciò si aggiunga quanto di simile compare anche in Philippson 2006: 177, dove viene negata la coincidenza eleusina di Demetra e Kore ma viene affermata la coincidenza tra madre e figlia in Ecate: “Nella coscienza religiosa greca le figure della Pheraia e di sua figlia si sono potute riunire di nuovo in un'unica figura divina, Hekate, nella quale la potente figura materna ctonio-urania si è fusa, in modo solo apparentemente contraddittorio, in un'unica figura divina con la tenera figlia”.

ESIODO Tu parli, Melete, e non posso resisterti. Bastasse almeno venerarti.
MNEMÒSINE C'è un altro modo mio caro.
ESIODO E quale?
MNEMÒSINE Prova a dire ai mortali queste cose che sai²⁵⁸.

Perché, dunque, Esiodo? E perché Pavese decide di affidare proprio alla sua voce l'espressione della teoria del mito? Come, infine, valutare la difficile convivenza di storicità e finzione insita nel personaggio esiodeo? La risposta alla prima domanda si riallaccia a quanto detto in precedenza. Il rapporto tra Esiodo e Pavese è infatti caratterizzato da una complessa reciprocità, ovvero un movimento di continui scambi e connessioni tra le poetiche dei due autori che proprio *Le muse* pone in una posizione di vicinanza indiscutibilmente maggiore rispetto a Omero (o Saffo). Si è detto quanto l'interpretazione mitica di Esiodo, il suo uso della genealogia e il carattere teogonico della sua poesia rappresentino le principali ragioni dell'interesse nutrito nei suoi confronti da Pavese, che pone come centro semantico e strutturante dei *Dialoghi* la separazione tra uomini e dèi, il regno olimpico e il difficile rapporto di questo con un quel passato titanico mai del tutto cancellato – tutti motivi fondamentali del cosmo esiodeo. Ed è proprio l'investitura poetica narrata nella *Teogonia* e riscritta ne *Le muse* a rappresentare un ulteriore motivo di consonanza tra i due. Se, cioè, Pavese decide di riscrivere questo momento introducendovi la propria teoria – e quindi facendo di Esiodo l'autorità su cui far convergere il proprio pensiero, a sua volta legittimato da tale sovrapposizione – è perché è Esiodo colui che nel mondo greco fornisce prima e con più forza di chiunque altro il racconto della ricezione della facoltà poetica da parte delle Muse. I versi sono noti:

²⁵⁸ DL: 166. Cancellato il fastidio con cui si era aperto il dialogo, l'Esiodo di Pavese raggiunge quello *status* di privilegiato dalle muse descritto da Hes. *Th.* 97-103: “se c'è qualcuno che per gli affanni nel petto recente di lutto/ dissecca nel dolore il suo cuore, se un aedo/ delle Muse ministro le glorie degli uomini antichi/ celebra e gli dèi beati signori d'Olimpo,/ subito egli scorda i dolori, né i lutti/ rammenta perché presto lo distolgono i doni delle dee”.

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδὴν,
 ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἐλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
 τόνδε δέ με πρότιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο:
 ὡς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιπέπαι:
 καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον
 δρέψασαι, θηητόν: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
 θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα.
 καί μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
 σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀείδειν.

Esse una volta a Esiodo insegnarono un canto bello,
 mentre pasceva gli armenti sotto il divino Elicone;
 questo discorso, per primo a me rivolsero le dee,
 le Muse d'Olimpo, figlie dell'egioco Zeus:
 "O pastori, cui la campagna è casa, mala genia, solo ventre;
 noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero,
 ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare".
 Così dissero le figlie del grande Zeus, abili nel parlare,
 e come scettro mi diedero un ramo d'alloro fiorito,
 dopo averlo staccato, meraviglioso; e m'ispirarono il canto
 divino, perché cantassi ciò che sarà e ciò che è,
 e mi ordinarono di cantare la stirpe dei beati, sempre viventi;
 ma esse per prime, e alla fine, sempre²⁵⁹.

Mentre sulla natura della visione esiodea sono state avanzate le spiegazioni più diverse, dal sogno (preferito nell'antichità) sino alla convinzione più moderna che si sia trattato di una vera visione avvenuta nell'isolamento della montagna²⁶⁰, i commentatori hanno altresì sottolineato l'alto grado di convenzionalità di molti elementi descritti nell'affresco di Esiodo: l'investitura poetica tramite l'apparizione di una divinità non è una prerogativa della *Teogonia* ma accomuna, tra gli altri, Archiloco, Teocrito, Epimenide e Quinto Smirneo²⁶¹; il dio lascia un segno fisico del potere trasmesso (in questo caso un bastone, ad Archiloco una lira), così come sono solitamente i pastori coloro che, grazie alla quantità di tempo passato in solitudine, sono più inclini a questo tipo di incontri rivelatori. Eppure, nonostante ciò, la centralità del paradigma esiodeo non deve risultarne diminuita: la scelta di Pavese di appropriarsi di questo episodio anziché di un altro è causata sia dalla predilezione tematica per Esiodo sia dalla sua importanza storico-letteraria, essendo stata la *Teogonia* a canonizzare numero, nomi e attributi delle Muse, e a divenire così il principale paradigma dell'iniziazione alla poesia.

La natura dello spazio coinvolto nell'investitura esiodea presenta inoltre notevoli punti di contatto col paesaggio estatico della scoperta mitica pavesiana. Mentre da un lato l'apparizione delle Muse sull'Elicona rese quest'ultimo in tutta l'antichità il centro di un culto panellenico

²⁵⁹ Hes. *Th.* 22-34. Sul passo cfr. Calabrese De Feo 2004.

²⁶⁰ Cfr. West 1966: 158-159.

²⁶¹ Su questo motivo nell'antichità cfr. Petridou 2015: 214-226, mentre per l'*entusiasmos* poetico nella modernità cfr. Bruni 2010.

conseguente al poema esiodeo, dall'altro agli occhi di Pavese la natura interstiziale del paesaggio ritratto da Esiodo (caratteristica a sua volta ragione dell'apparizione divina²⁶²) rimanda alla medesima capacità delle colline dell'infanzia di aprirsi, nell'attimo estatico, all'elevazione verso il divino e, dunque, alla possibilità della poesia mitica; perché, come si legge in *Feria*, “nelle radure, feste fiori sacrifici sull'orlo del mistero che accenna e minaccia di tra le ombre silvestri. Là, sul confine tra cielo e tronco, poteva sbucare un dio”²⁶³. La tensione che intride il paesaggio mitico di Pavese lo porta dunque a ritrovare nei versi di Esiodo un importante punto di convergenza con la propria visione, affidando al dialogo tra il poeta e Mnemosine un'ulteriore definizione di quella “fiaba mitica” il cui scopo, parafrasando ancora *Feria*, è “la consacrazione dei *luoghi unici*, legati a un fatto a una gesta a un evento”: così, scrive Pavese, sono nati i santuari, e allo stesso modo “a ciascuno i luoghi dell'infanzia ritornano alla memoria; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascinano sul resto del mondo con questo suggello mitico”²⁶⁴. Proprio come sull'Elicona attraversato da Esiodo.

Resta, infine, da chiarire la natura del personaggio esiodeo nel testo di Pavese, questione che a sua volta rimanda a quella altrettanto spinosa riguardante lo statuto e la storicità di Esiodo all'interno del suo *corpus*. Come traspare dai versi citati, egli è il primo poeta della letteratura occidentale a parlare di sé e a fornire, in maniera più o meno diretta, informazioni riguardanti la propria biografia e il proprio tempo²⁶⁵. Ma nonostante questo elemento costituisca senza dubbio una importantissima novità e allontani Esiodo dall'assenza di riferimenti che caratterizzano la poesia di Omero, sarebbe quantomeno ingenuo non dubitare delle parole del poeta, essendo questi la medesima persona che racconta l'incontro con le Muse e le loro peculiarità²⁶⁶.

Tale ambiguità è stata risolta secondo angolature differenti. Da un lato, tenendo conto delle caratteristiche pragmatiche della produzione orale nell'ambito di una società tradizionale, si è preferito sostituire al concetto di autore quello di autorevolezza, interpretando quella esiodea come “una figura sostanzialmente fittizia creata *a posteriori* dalla tradizione rapsodica stessa

²⁶² Su questa specifica caratteristica del paesaggio greco, simile a quello pavesiano, Petridou 2015: 197 ha scritto con grande chiarezza: “Mountains, forests, remote and often rocky coastlines, and even the sea are all perceived as being on the borders of human space, as being *loci mirabiles*, i. e. as inviting reversals of roles and provoking unions of mismatching bodies and natures. Because they lie outside the structural world of the polis, they tend to conflate categories that are normally kept separate. Thus, they are perceived as facilitating encounters between gods and humans”.

²⁶³ FA: 149.

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ Most 2006: XVIII.

²⁶⁶ Most 1993: 73-74.

per definire e affermare un ambito di competenza poetica attraverso il legame con una figura di prestigio che fu delineata progressivamente al confine tra mito e storicizzazione biografica”²⁶⁷; dall’altro, si è cercato invece di mantenere in vita la storicità della figura di Esiodo, sottolineando come il suo ingresso nello spazio testuale della *Teogonia* rappresenti una strategia con cui convalidare la veridicità del proprio discorso poetico tramite il suo collegamento a un singolo individuo²⁶⁸.

Come considerare dunque l’Esiodo che parla nel poema antico? Si tratta di un nome creato in un secondo momento da una gilda di rapsodi o del resoconto autentico di un essere umano realmente esistito? O, ancora, è forse da considerare un personaggio letterario? Posta in questi termini, la questione sembra inquadrabile in quel complesso ambito di riflessione che ha cercato con sforzi sempre maggiori di inquadrare la natura e i modi d’essere del personaggio letterario²⁶⁹ e, in particolare, in quella che John Frow ha definito “ibridità ontologica”²⁷⁰, ovvero la tensione emergente tra un’idea dei personaggi quali creazioni letterarie dell’immaginazione, alternativa alla loro valutazione quali persone reali:

Fictional character is a person-shaped figure made salient by a narrative ground. As figure, it is a dimension of the compositional structure of a text, a moment of an action sequence which both drives and acquires attributes from the sequence. [...] But character is, in certain respects, also the analogue of ‘real’ persons, conforming more or less closely and more or less fully to the schemata that govern, in any particular society, what it means to be a person and to have a physical body, a moral character, a sense of self, and a capacity for action²⁷¹.

Da questa prospettiva si può forse sospendere il giudizio riguardo la *vexata quaestio* dell’identità dell’Esiodo parlante nella *Teogonia*, per sottolineare invece quanto Pavese recuperi proprio la natura finzionale del poeta, nella modalità in cui appare nelle pagine di Frow. Se ciò che sostanzia un personaggio è il suo essere parte di una sequenza testuale da cui è formato e che egli stesso contribuisce a strutturare, è la menzionata esigenza e strategia esiodea di fondazione poetica che viene riscritta ne *Le muse*. Questi riprende infatti il personaggio-

²⁶⁷ Ercolani & Sbardella 2016: 10. A dimostrazione dell’approccio Sbardella 2016 ha interpretato l’esistenza di un autore che parla di sé nel testo e la sua identificazione con la voce narrante come “un effetto per così dire illusionistico ricercato nel corso della tradizione rapsodica” (82).

²⁶⁸ Most 2006: XXII.

²⁶⁹ Per un quadro degli ultimi contributi cfr. Comparini 2016. Per quanto riguarda il concetto di personaggio nella letteratura antica, dopo Rösler 1985, Clay 1998 e Mayer 2003 hanno mostrato quanto sia illegittimo proiettare sull’antichità alcune concezioni moderne che poco hanno a che fare con le dinamiche letterarie del mondo latino e greco, in cui appare piuttosto difficile riscontrare analogie con l’idea moderna del personaggio quale strategia retorica separata dalla realtà dell’autore.

²⁷⁰ Frow 2015: 25.

²⁷¹ *Ivi*, p. 24-25.

Esiodo della *Teogonia*, creato appositamente per porre un sigillo di autorevolezza sul contenuto cantato nel poema antico, e lo rende scopritore e depositario della teoria mitica già elaborata da Pavese stesso. Ciò facendo, il personaggio esiodeo e l'investitura da parte delle Muse vengono recuperati integralmente nella loro natura finzionale, capace di rimanere tale non perché essi sono caratterizzati dagli stessi nomi o dalle medesime caratteristiche esteriori, ma poiché vengono ripresi complessivamente sia i diversi elementi della sequenza testuale in cui Esiodo nomina se stesso e le Muse sia l'intima funzione di tutta la scena: si tratti della Grecia antica o delle Langhe di Pavese, entrambi i dialoghi tra Esiodo e le Muse (o Mnemosine) testimoniano dell'inevitabile esigenza di presentare la propria poetica come intima, profonda e, più di ogni altra cosa, vera.

CAPITOLO TERZO
TRA *ILIAD*E *ODISSEA*

3.1 Una presenza discreta

“Everyone who now reads and writes in the West, of whatever racial background, sex or ideological camp, is still a son or daughter of Homerus”¹, scrive Harold Bloom in *A Map of Misreading* (1975). Oltre al noto piglio categorico che lo ha reso uno dei più strenui difensori del canone letterario (e di una sua declinazione particolarmente prescrittiva e dogmatica), l’affermazione del critico è indicativa di un certo pregiudizio, in certa misura presente ancora oggi, nei confronti di quella evanescente e complessa figura cui secoli di tradizione hanno affidato il nome “Omero”. L’ “autore” – termine che gli sviluppi novecenteschi dell’esegesi omerica impongono di utilizzare con estrema cautela – sarebbe secondo questa visione il primo tassello della tradizione letteraria occidentale, una sorta di grande padre di ogni autore successivo sul quale non ha mai smesso di produrre, per riprendere la più famosa espressione di Bloom, una notevole angoscia dell’influenza².

L’affermazione suscita però alcune perplessità. Se, da una parte, il patrimonio di storie e vicende rese celebri nell’*Iliade* e nell’*Odissea* costituisce senza dubbio parte largamente condivisa dell’immaginario contemporaneo, essendo le trame omeriche divenute vere e proprie narrazioni canoniche di un Occidente che vi ritorna continuamente³ – basti pensare alle più moderne rivisitazioni cinematografiche, come l’adattamento iliadico del colossal *Troy* (2004) di Wolfgang Petersen⁴ o una più particolare riscrittura dell’*Odissea* quale *O Brother, Where Art Thou?* (2000) dei fratelli Cohen⁵ –, dall’altra la menzione del solo Occidente appare piuttosto riduttiva ed etnocentrica. Come giustamente notato da Barbara Graziosi ed Emily Greenwood nell’introduzione a *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and Western Canon* (2007), l’ombra del cantore antico si è estesa in contesti ben lontani dall’Europa, ovvero in luoghi come Korea, Arabia e Turchia dove Omero è stato letto, rielaborato e portato in scena⁶. A questo dato, peraltro esemplarmente mostrato dalla riscrittura postcoloniale dell’*Omeros* (1990) di Derek Walcott, scrittore di lingua inglese originario dell’isola di St. Lucia⁷, si

¹ Bloom 1975: 33.

² Bloom 1973.

³ A ciò si aggiunga il paradosso riscontrato da Hardwick 2004: 345, secondo la quale “while Homer has generated a major strand in literature and art, familiarity with the homeric texts themselves is no longer a central part of education or culture (even ‘high’ culture) and that there is therefore a changing balance between tradition and modernity in communication with new readers and audiences”. Sulla ricezione dei tratti stilistici tipicamente omerici cfr. anche Perris 2011.

⁴ Cfr. Cavallini 2004.

⁵ Cfr. Goldhill 2007.

⁶ Graziosi & Greenwood 2007: 1.

⁷ Cfr. Irvine 2005.

aggiunge quanto chiarito dalla ricerca letteraria e antropologica: “comparative approaches to epic – ricordano le studiose – have shaken notions of genealogy or hierarchy between different epic traditions and have demonstrated that epic is neither dead nor fundamentally western”⁸. L’idea di un Omero quale momento aurorale della letteratura occidentale appare dunque come un costrutto dal sapore latamente idealistico, nonché ultima propaggine di un processo di canonizzazione iniziato in epoca alessandrina e ripreso con la riscoperta europea del greco intorno al 1500⁹. La sua epica è la più antica opera “letteraria” – termine altrettanto ambiguo e lontano dagli originari contesti di fruizione epica – che si sia conservata, non la prima a esser stata composta, mentre numerosi sono gli esempi di epica orale di molto successivi all’antichità greca, talvolta anche piuttosto utili alla comprensione dell’antecedente omerico¹⁰.

Se quanto brevemente riassunto contribuisce a rimettere in prospettiva un pregiudizio di lunga data e a togliere dal significante “Omero” una certa patina di idealismo, lo stesso compito si assume Pavese con la traduzione dell’*Iliade* a opera di Rosa Calzecchi Onesti, impresa che vede la luce nei Millenni einaudiani poco dopo la scomparsa dello scrittore¹¹. La pubblicazione è il risultato di un suo sforzo editoriale e culturale. Lo scrittore aveva infatti tempo prima chiesto a Mario Untersteiner di occuparsi di una nuova versione del poema, sognando “di veder stampata una versione quasi letterale, a verso a verso, andando a capo quando il senso è finito, dell’*Iliade* e dell’*Odissea*”¹² e fu proprio il grecista a indicare nella giovane Calzecchi Onesti una possibile risorsa per il progetto. Il successo è da subito straordinario, tanto che le edizioni einaudiane dei poemi omerici (e dell’*Eneide* virgiliana) vengono ancora oggi ristampate con le traduzioni della studiosa, le quali, a quasi 70 anni di distanza, mantengono un’incredibile freschezza e modernità.

La ricezione della traduzione e la sua inscalfibile centralità nel panorama editoriale contribuisce *ex post* a rafforzare l’intuizione (tutta pavesiana) della necessità di un Omero al contempo leggibile e attento ad alcune caratteristiche del testo di partenza. Dopo aver letto le prime prove di traduzione della giovane classicista, Pavese, intervenendo sulla traduzione soprattutto nella

⁸ Graziosi & Greenwood 2007: 2.

⁹ Cfr. Finkelberg 2012.

¹⁰ Cfr. Lord 1960.

¹¹ Su Pavese traduttore cfr. Stella 1977.

¹² LT II: 211. Il professore era inoltre stato uno dei pochi a pronunciarsi positivamente sui *Dialoghi*, cosa di cui venne ringraziato nella medesima lettera: “Le sono infinitamente grato. Lei ha letto i *Dialoghi* come appunto sognavo che si leggessero: dipanandone i motivi, *interpretandoli*. Per dire tutto in una, lei ha trattato questi *Dialoghi* appunto come si tratta un documento mitologico”. Sul rapporto tra Pavese e Untersteiner cfr. Bernabò 2001.

resa degli epiteti¹³, afferma esplicitamente di voler “rendere contemporaneo Omero, ma anche conservargli un po’ della sua ieratica solennità”¹⁴, mentre nell’introduzione pubblicata nella prima edizione l’intento si arricchisce di una *vis* polemica nei confronti delle versioni precedenti e di una tassonomia omerica:

A noi gli svolazzi, gli adattamenti, i travestimenti in un determinato costume e linguaggio poetico, riescono oggi intollerabili. [...] Questi principi che sinora ci hanno guidato nell’opera di divulgazione di parecchi grandi libri (bastino i due disparati esempi delle *Mille e una notte* e dell’*Antologia di Spoon River*), ci sono parsi specialmente pertinenti nel caso di Omero. Oltre che per le ragioni già dette, i suoi poemi hanno non poco sofferto, nelle mani di questo o quel traduttore, per il loro stesso improducibile accento – quell’arcaico impasto di rigidità quasi ieratica e d’immediata suscettibilità alle cose, quell’incontro di un’ingenuità quasi stupefatta (il pascoliano fanciullino) con una virile e quasi ironica esperienza dei «vizi» e del «valore» umani. [...] Noi tentiamo dunque con questa traduzione dell’*Iliade* di proporre al lettore italiano un Omero nuovo, cioè il più vicino possibile (salvo i diritti della lettura) all’antico – l’autentico. [...] E di Omero non a caso riprendiamo prima di tutto l’*Iliade*. Noi siamo convinti che certa predilezione per l’*Odissea* è una scontata eredità pascoliano-crepuscolare, e mentre non siamo secondi a nessuno nell’ammirazione per l’avventura dell’ «eroe navigatore», vogliamo consapevolmente reinserirci nella tradizione millenaria che, accanto a un’*Iliade* fulgido sole meridiano, parla di un’*Odissea*, sole ancora «grande» ma già sul punto di tuffarsi nel mare¹⁵.

L’obiettivo pavese non manca di una certa paradossalità: il nuovo Omero presentato al lettore vuole anche essere quello più autentico, facendo così coincidere la sua novità in una maggiore aderenza al testo antico, vicinanza ben lontana dalle strategie classicheggianti precedentemente adottate da traduttori quali Monti e Pindemonte.

Se dunque si deve a Pavese l’indubbio merito di “aver ‘ritrovato’ Omero, fino allora (quanto meno in Italia) relegato nelle pieghe di un blasonato, ma spesso fuorviante, neoclassicismo”¹⁶, la traduzione dell’*Iliade* rappresenta altresì il punto di arrivo di una lunga frequentazione omerica. Dopo uno studio universitario presumibilmente più approfondito rispetto all’epoca liceale¹⁷, lo scrittore mostra di voler dedicarsi alla lettura dell’*Iliade* in lingua originale durante il confino¹⁸, arrivando a scrivere ad Alberto Carocci di star passando tutto il giorno traducendo Omero e Platone¹⁹. Oltre che linguistica l’attenzione pavese è però di natura prettamente poetica, come testimoniato dalla notazione diaristica scaturita con buone probabilità dalle recenti letture epiche:

¹³ Il problema degli epiteti è avvertito come centrale già in una delle prime lettere riguardanti la traduzione, in cui Pavese si chiede: “So bene che il problema degli epiteti a questo punto giganteggia – come salvarne la nobiltà ieratica e l’assoluta matter-of-factness che è nel testo?” (LT II: 241). Sulla questione cfr. De Balsi 2014.

¹⁴ LT II: 319.

¹⁵ Pavese 1950: VII-IX. Concezioni ribadite anche in LT II: 254; 441.

¹⁶ Cavallini 2010: 115.

¹⁷ LT I: 135.

¹⁸ *Ivi*, pp. 455; 457; 469; 478.

¹⁹ *Ivi*, p. 488.

È bene rifarsi a Omero. Qual è l'unità dei suoi poemi? Ogni libro ha una sua unità sentimentale, di posizione, per cui armonicamente, e fisicamente anche, lo si legge come un insieme. [...] Il grande fascino dei due poemi è l'unità *materiale* dei loro personaggi, che a volta a volta si accende in queste confluenze di poesia. Abbiamo cioè, fin dal primo esempio di grande poesia intenzionale, questo doppio gioco: naturale svolgersi di casi (che potrebbero anche essere il doppio o la metà, senza danno) e successive ed organiche illuminazioni poetiche. Il *racconto* cioè, e la *poesia*²⁰.

Non solo, ma l'interpretazione di Omero, già visibilmente orientata alla registrazione di riscontri con problemi e soluzioni poetiche proprie di Pavese, viene orgogliosamente caratterizzata secondo un criterio più artistico-letterario che non filologico, particolarmente vicino alla libertà teorizzata dalla *classical reception*:

Altro punto interessante in Omero sono gli appellativi e i versi ritornanti: tutto ciò, insomma che costituisce in ciascun caso un nervo lirico di | indiscutibile valore, e ogni volta viene trascritto, uguale o press'a poco, senza darsi pena di rivedere la primitiva intuizione. (Anche qui, non vale la verità che si tratti di lingua poetica, di gergo consacrato, di frasi diventate nell'uso un vocabolo solo, di cristallizzazioni ieratiche d'un sentimento. Sarà, anzi è; ma a me fanno un altro effetto ed ho ogni diritto di ragionarci come fossero una scelta deliberata di Omero. Non conta l'intenzione sua, conta quel che ci vedo io, lettore)²¹.

Dopo qualche anno di apparente lontananza dalle pagine omeriche, la pubblicazione de *La fisiologia del mito* di Untersteiner porta lo scrittore a comunicare allo studioso di aver ripreso la traduzione di Omero, rimpiangendo unicamente di non procedere scioltamente come vorrebbe²² e riprendendo un confronto col testo omerico che non lo avrebbe più abbandonato fino alla sua scomparsa²³. Durante gli anni successivi lo scrittore segue infatti con grande attenzione la genesi della traduzione, rileggendo e traducendo Omero insieme alla Calzecchi Onesti, alla quale scrive in uno slancio di raro entusiasmo nel gennaio del 1950 di star già pregustando la traduzione dell'*Odissea*, che “con l'esperienza acquisita, che perfezione di lavoro uscirebbe”²⁴, ma che non farà in tempo a vedere realizzata.

Dalla lunga frequentazione dei testi omerici, dal rapporto piuttosto intenso e diretto che Pavese intrattenne con essi lungo buona parte della sua vita e dalle riflessioni scaturite proprio dalla lettura epica sarebbe ragionevole aspettarsi un forte influsso di *Iliade* e *Odissea* sui *Dialoghi* o, perlomeno, una cospicua ripresa di temi e di motivi provenienti dal campo troiano o dalle avventure di Odisseo. E invece, contrariamente alle aspettative, la presenza di Omero nell'orizzonte della riscrittura è piuttosto ridotta, non tanto sul versante quantitativo quanto su

²⁰ MV: 26-27.

²¹ *Ivi*, pp. 27-28.

²² LT II: 195.

²³ LT II: 319; 331-333; 388; 442. Alcune lettere della Calzecchi Onesti, fondamentali per la comprensione e la ricostruzione di alcune scelte adottate in sede traduttiva, sono state pubblicate da Neri 2007. Sulle ingerenze pavesiane nella traduzione cfr. Neri 2015, mentre sulla porzione odissiacca, tradotta presumibilmente in questo periodo, cfr. Cavallini 2015.

²⁴ LT II: 457.

quello “ideologico”. Come ha riassunto Eleonora Cavallini, “la saga iliadica rappresenti una fase tarda, in cui le potenze primordiali dell’universo hanno ormai trovato una stabile collocazione all’interno di un ordine riconosciuto”, mentre l’attenzione dell’autore piemontese si rivolge soprattutto “allo sviluppo diacronico del mito, al passaggio dalla fase ancestrale, preolimpica, in cui predominano la natura e il Caos, allo stadio successivo, che vede affermarsi la legge di Zeus, portatore di una nuova e razionale organizzazione del cosmo”²⁵. Se è dunque la centralità di Esiodo e della sua impostazione diacronica e dicotomica della realtà, scissa tra presente olimpico e passato titanico, a condannare Omero a una posizione tematicamente secondaria, l’influenza del cantore antico non si realizza neppure nella ripresa di più ridotti espedienti formali né nella architettura complessiva dell’opera. Nonostante, infatti, la riflessione pavesiana intorno alle strutture morfo-sintattiche alla base dell’unità dei libri omerici possa a primo impatto sembrare la ragione delle sottili e continue riprese di motivi e parole tematico-evocative da un dialogo all’altro, “nei *Dialoghi* – è stato giustamente notato – questo procedimento non è mai sistematico o ricercato [...] e sembra legato più alla scelta del genere dialogico e alla struttura macrotestuale dei *Dialoghi* che al riverbero omerico”²⁶.

Le strategie di riscrittura dei poemi omerici appaiono, come si vedrà a breve, piuttosto differenti, ma un loro minimo comun denominatore può essere riscontrato nella generale volontà di allontanamento dall’orizzonte di partenza, ovvero un depotenziamento complessivo dell’eroismo omerico raggiunto o, come in *La madre* e *La chimera*, tramite la commistione con alcune varianti liriche dei medesimi miti (legate in particolare a quella tendenza comune a Pindaro, Bacchilide e Saffo a riscrivere il modello omerico secondo criteri anti-epici, enfatizzanti i limiti umani) o, come per *I due*, *L’isola* e *Le streghe*, tramite la scelta di alcuni episodi di *Iliade* e *Odissea* nei quali è già presente una certa insistenza, talvolta latente, sulla caducità della vita umana e sulle sofferenze da essa causate. L’operazione pavesiana si mostra in questi casi votata all’ampliamento di quei nuclei tematici caratterizzati da un certo grado di malinconia e dal suo collegamento con questioni riguardanti la totalità dell’esistenza umana, come il difficile rispecchiarsi di giovinezza ed età adulta, implicato nel rapporto tra Achille e Patroclo, o quello tra scorrere del tempo e identità, nel caso di Odisseo. La centralità del paradigma esiodeo si concretizza infine non solo nella sua maggiore presenza, ma anche nello straordinario potere attrattivo che esso esercita nei confronti di motivi e figure originariamente a esso estranee: l’inspiegabile tristezza di Bellerofonte, ad esempio, viene letta in controluce

²⁵ Cavallini 2010: 107.

²⁶ Comparini 2017: 104-105.

rispetto al passato in cui uccideva quei mostri usciti dal tempo titanico e, dunque, dal mondo della *Teogonia*. Nel complesso il rapporto con Omero, che come modello ipotestuale non arriva a ricoprire il ruolo ordinatore e decisivo riscontrato, come si vedrà, da Eliot nel caso dell'*Ulysses* (1922) di James Joyce, testimonia in ogni caso una lettura pavesiana particolarmente attenta di alcuni momenti omerici, la cui ibridazione con altre versioni e tendenze mitiche contribuisce a mostrare in controluce la direzione generale dell'intera riscrittura dei *Dialoghi*.

3.2 Achille malinconico

Nel celebre passo dell'*Ars Poetica* in cui Orazio riflette sul rapporto tra tradizione e creazione individuale, il poeta latino sottolinea quanto quest'ultima debba necessariamente inserirsi tra l'accettazione del dato acquisito e la coerente rielaborazione, la quale, a sua volta, deve rispettare i limiti imposti dalla medesima tradizione che punta a riscrivere. Per esemplificare quest'idea di produzione dell'opera d'arte lo scrittore ricorre all'*exemplum* del carattere di Achille:

aut famam sequere aut sibi convenientia finge,
scriptor. Honoratum si forte reponis Achillem,
impiger, iracundus, inexorabilis, acer,
iura neget sibi nata, nihil non arroget armis.

Se scrivi, segui la tradizione,
o inventa caratteri coerenti a se stessi.
Se porti di nuovo sulla scena Achille
tanto celebrato,
sia infaticabile, iroso, inesorabile, aspro,
dica che le leggi non sono fatte per lui,
rimetta tutto alle armi²⁷.

L'immagine dell'eroe omerico è tanto chiara quanto stereotipa. Per quanto ad una prima lettura dell'*Iliade* l'*ethos* achilleico sembri riducibile alle sue asprezze e alla proverbiale intransigenza che lo tiene lontano dal campo di battaglia per buona parte del poema – qualità alle quali rimandano i quattro aggettivi oraziani –, d'altro canto questo lato dell'eroe non rappresenta che il versante superficiale di una caratterizzazione profonda e multiforme, che rende l'Achille dell'*Iliade* un personaggio ben più complesso di quanto riassunto dalla sua immagine *vulgata*²⁸. Contrapponendosi idealmente a questa visione e criticando il diffuso pregiudizio che confronta

²⁷ Hor. *Ars* 119-122.

²⁸ Per una panoramica sull'eroe cfr. González González 2018. Su Achille nell'*Iliade* cfr. Zanker 1994; Muellner 1996. Sulla sua ricezione cfr. King 1987.

un Ettore pio e sofferente con un Achille sterminatore senza pietà, Guido Paduano ha saggiamente sottolineato come sia proprio nella distanza malinconica che si staglia tra Achille e un modello di eroismo privo di increspature che vanno ricercati la singolarità e il fascino della sua figura: “Dobbiamo tuttavia chiederci, – scrive il critico – non foss’altro per la stranezza di un luogo comune così facilmente smentibile, se al contrario non sia proprio la dimensione del sommovimento psichico ad allargare la distanza dall’eroe: se il suo pianto, più che un ridimensionamento o deficit di virtù, non sia invece inteso in positivo come l’elefantiasi di una sostanza o energia”²⁹.

A esemplificare la specificità di Achille sono sufficienti le parole che egli rivolge a Diomede, Odisseo e Fenice, gli ambasciatori di *Iliade* IX che cercano di riportare in battaglia l’eroe, mostrandogli i beni che Agamennone offre in cambio della sottratta Briseide. Nell’ambito di quella che Eric Dodds definì “civiltà della vergogna”³⁰, l’*affaire* riguardante la schiava, com’è noto, non rappresenta solamente un affronto personale, quanto la privazione di quel γῆρας che permette il pubblico riconoscimento del valore del guerriero. In linea teorica, dunque, l’offerta di Agamennone dovrebbe ripristinare tale stato, ma Achille rifiuta i doni e, con essi, il sistema valoriale che fonda l’offerta. Alle magnifiche offerte proposte dal capo dei Greci l’eroe contrappone infatti la sua specifica condizione esistenziale, inesorabilmente subordinata al peso di un destino che rende la sua permanenza a Troia un evento assoluto:

²⁹ Paduano 2007: XVII.

³⁰ Cfr. Dodds 1951.

οὐ γὰρ ἔμοι ψυχῆς ἀντάξιον οὐδ' ὅσα φασὶν
 Ἴλιον ἐκτήσθαι εὖ ναιόμενον πολίεθρον
 τὸ πρὶν ἐπ' εἰρήνης, πρὶν ἔλθεῖν υἴας Ἀχαιῶν,
 οὐδ' ὅσα λάϊνος οὐδὸς ἀφήτορος ἐντὸς ἔργει
 Φοίβου Ἀπόλλωνος, Πυθοῖ ἐνι πετρηέσση.
 λῆιστοὶ μὲν γάρ τε βόες καὶ ἴφια μῆλα,
 κτητοὶ δὲ τρίποδες τε καὶ ἵππων ξανθὰ κάρηνα,
 ἀνδρὸς δὲ ψυχὴ πάλιν ἔλθεῖν οὔτε λειῖστη
 οὔθ' ἔλετή, ἐπεὶ ἄρ κεν ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων.
 μήτηρ γάρ τέ μέ φησι θεὰ Θέτις ἀργυρόπεζα
 διχθαδίας κῆρας φερέμεν θανάτιο τέλος δέ.
 εἰ μὲν κ' αὖθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,
 ὄλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται:
 εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἴκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαίαν,
 ὄλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δηρὸν δέ μοι αἰὼν
 ἔσσεται, οὐδέ κέ μ' ὄκα τέλος θανάτιο κιχεῖη.

Per me niente vale la vita, non le ricchezze
 che dicono accumulate nella popolosa città di Troia
 in tempo di pace, prima che arrivassero i Greci,
 né quelle che racchiude la soglia di pietra
 di Apollo, il dio arciere, in Pito rocciosa.
 Si possono conquistare i buoi e le pecore grasse,
 si possono acquistare i tripodi e le bionde criniere
 dei cavalli, ma la vita di un uomo non si può conquistare né prendere
 perché torni indietro, quando è uscita di bocca.
 Mia madre Teti, la dea dai piedi d'argento,
 mi dice che al termine della morte due destini mi portano:
 se resto qui a combattere attorno alla città dei Troiani,
 è perduto per me il ritorno, ma avrò gloria immortale:
 se invece torno a casa, alla mia patria,
 è perduta per me la nobile gloria, ma la mia vita
 durerà a lungo e la morte non mi colpirà così presto³¹.

La sorte dell'eroe è segnata da tempo e ritorna come un'ossessione lungo il corso di tutto il poema. Già nel primo libro Teti ricorda al figlio la vita brevissima che lo attende³², così come ribadito dal fiume Xanto³³ e dalle parole pronunciate dallo stesso Achille un attimo prima di uccidere il troiano Licaone: “Ma anche su di me incombe la morte e il destino crudele./ Ci sarà un mattino, una sera, un meriggio/ che qualcuno mi toglierà la vita in battaglia/ colpendomi con la lancia o con la freccia scoccata da un arco”³⁴.

La consapevolezza della propria precarietà emerge come ciò che sostanzia la natura di Achille. Mentre per altri eroi, come Diomede, la guerra rappresenta unicamente l'occasione per mostrare il proprio valore militare, per Achille essa è, da un lato, l'ultimo banco di prova della sua vicenda umana e, dall'altro, l'avvenimento entro cui scoprire e affrontare il peso della propria mortalità. È per questa ragione che la risposta con cui rifiuta i doni di Agamennone si staglia

³¹ Hom. *Il.* 9. 401-416.

³² Hom. *Il.* 1. 415-416. Cfr. anche Hom. *Il.* 18. 54-62.

³³ Hom. *Il.* 19. 415-418.

³⁴ Hom. *Il.* 21. 110-113.

su un orizzonte completamente altro da quello del re di Micene: laddove quest'ultimo punta unicamente alla risoluzione del conflitto per un fine terreno e contingente, Achille controbatte insistendo sulla dimensione quasi metafisica che la sua presenza a Troia raggiunge; perché, come notato da Laura Slatkin,

Achilles' discovery of identity – of values, of mortality – is inseparable from the apprehension of mortality; that discovery becomes necessary and has meaning only if mortality is precluded. [...] The heroism of Achilles emerges not so much because his exploits distinguish him as because the battle serves as a setting in which every choice, every action, becomes all-important – an arena where one's life is most closely bound to the lives of others and where, for that reason, the definition of the self comes urgently into question³⁵.

La definizione di sé da parte di colui che è ripetutamente presentato come ἄριστος Ἀχαιῶν³⁶ si realizza attraverso la progressiva accentuazione del dolore cui rimanda il suo stesso nome e che viene ripetutamente enfatizzato dalla narrazione omerica³⁷. Se all'inizio esso appare come un'ombra che si staglia sul futuro dell'eroe, nel corso del poema diviene la più importante conseguenza psichica della particolare condizione di Achille: dalla consapevolezza della propria mortalità (e dalla sua centralità nella riflessione sul sé), non può che discendere un dolore sordo e costante, che diviene l'elemento che maggiormente influisce sulla sua caratterizzazione. A differenza delle sofferenze sperimentate dagli altri eroi così spesso aiutati dagli dèi, quello di Achille sarà totalizzante e irreversibile, come subdolamente predettogli da Odisseo nella menzionata ambasceria: “Anche a te stesso in futuro verrà il dolore, ma non sarà più possibile trovare rimedio quando il male è compiuto”³⁸. Costante contraltare della sua forza e della sua bellezza, il male che lo tormenta al di là di ogni questione interna al campo acheo o relativa alla conquista di Troia lo rende non tanto un “héros romantique”³⁹, quanto piuttosto colui il quale, accanto alle faticose imprese di guerra, riesce a soffrire con maggior intensità e profondità, come acutamente riassunto da Wolfgang Schadewaldt:

³⁵ Slatkin 1991: 39-40.

³⁶ Cfr. Hom. *Il.* 1. 244, 212; 16. 271, 274. Sull'esemplarità di Achille come modello eroico cfr. anche King 1987: 1-49; Nagy 1999: 26-41.

³⁷ Cfr. Nagy 1999: 69-93.

³⁸ Hom. *Il.* 19. 248-250. L'irreversibilità è confermata dall'accoglienza riservata da Achille a Odisseo nell'episodio della *nekya* (tradotta da Pavese), dove l'eroe si rivolge così al laerziade: “Non lodarmi la morte, splendido Odisseo./ Vorrei esser bifolco, servire un padrone,/ un diseredato, che non avesse ricchezza,/ piuttosto che dominare su tutte l'ombre consunte”. Hom. *Od.* 11. 488-491. Cfr. anche Cavallini 2015.

³⁹ Meautis 1930: 11.

Achilleus is unter den Gestalten Homers die schmerzreichste. Und es ist bedeutungsvoll, sich klarzumachen, dass in dem 'ewig strebenden Jüngling', auf dem der Glanz der Kraft und der Schönheit ruht, uns an der frühen Schwelle des Abendlandes auch die Gestalt des dem Leiden Überantworteten, zum grossen Leid Befähigten begegnet⁴⁰.

Il riferimento di Paduano alle lacrime dell'eroe come indizio di quella che definisce "elefantiasi di una sostanza o energia" trova pieno riscontro in *Iliade* XVIII, punto di svolta della *fabula* omerica e potente manifestazione del dolore di Achille. Questi, alla scoperta della morte di Patroclo, è stravolto dalla notizia:

ὥς φάτο, τὸν δ' ἄχεος νεφέλη ἐκάλυψε μέλαινα:
ἀμφοτέρησι δὲ χερσὶν ἐλῶν κόνιν αἰθαλόεσσαν
χεύατο κὰκ κεφαλῆς, χαρίεν δ' ἦσχυνε πρόσωπον:
νεκταρέω δὲ χιτῶνι μέλαιν' ἀμφίζανε τέφρη.
αὐτὸς δ' ἐν κονίησι μέγας μεγαλωστί τανυσθεὶς
κεῖτο, φίλησι δὲ χερσὶ κόμην ἦσχυνε δαΐζων.

Così disse, e una nera nube d'angoscia lo avvolse:
con ambedue le mani prese la polvere arsa,
la rovesciò sul capo, sporcando lo splendido viso,
e sulla veste fragrante cadde la cenere.
Lui stesso, grande, disteso in mezzo alla polvere,
giaceva, e con le mani si sfigurava strappando i capelli⁴¹.

Dopo che l'angoscia lo porta ad assumere la stessa posizione di Patroclo morto nel campo di battaglia, Achille invoca la madre Teti che prontamente torna ad assistere il figlio. A questa, che gli fa notare quanto Zeus stia realizzando ciò che lui stesso aveva chiesto per i Greci che l'avevano oltraggiato, Achille rivela l' "investimento assoluto"⁴² ricoperto dall'amico, la cui importanza emerge chiaramente solo dopo la sua morte:

⁴⁰ Schadewaldt 1965: 336. Sulla stessa linea Monsacré 2017: 87, per cui "the 'best of the Achaeans', then, is also the one who most often experiences grief, the one who seems most inclined to tears and weeping. And this feature, far from being paradoxical, is, on the contrary, deeply rooted in his nature. The hero is not simply a killing machine; he is a hero as much for his courage facing death as for his close relationship with pain". Cfr. anche Cavallini 2013; Evzonas 2017.

⁴¹ Hom *Il.* 18. 22-27.

⁴² Paduano 2007: XXXIV.

μη̄τερ ἐμῆ, τὰ μὲν ἄρ μοι Ὀλύμπιος ἐξετέλεσσεν:
ἀλλὰ τί μοι τῶν ἦδος ἐπεὶ φίλος ὄλεθ' ἑταῖρος
Πάτροκλος, τὸν ἐγὼ περὶ πάντων τῶν ἑταίρων
ἴσον ἐμῆ κεφαλῆ; τὸν ἀπόλεσα, τεύχεα δ' Ἔκτωρ
δηώσας ἀπέδυσσε πελώρια θαῦμα ἰδέσθαι
καλά: τὰ μὲν Πηληϊ̄ θεοὶ δόσαν ἀγλαὰ δῶρα
ἡματι τῷ ὅτε σε βροτοῦ ἀνέρος ἔμβαλον εὐνή.

«Madre mia, è vero, il dio dell'Olimpo ha fatto questo per me,
ma quale piacere ne ho se è morto il mio caro compagno,
Patroclo, che io stimavo al di sopra di tutti i compagni,
come me stesso? Io l'ho rovinato, Ettore l'ha ucciso e spogliato
delle mie armi straordinarie, meravigliose a vedersi,
belle, che diedero a Peleo gli dèi in splendido dono,
il giorno che ti misero nel letto di un uomo mortale»⁴³.

La scomparsa di Patroclo modifica una volta per tutte l'orizzonte futuro di Achille. Se anche riuscirà a conquistare il tanto agognato κλέος, non vi sarà per lui alcun piacere, rendendo così ulteriormente dolcissima la successiva vendetta nei confronti di Ettore. Al contempo, però, è proprio la morte di Patroclo a sbloccare l'*impasse*: è infatti grazie a essa che Achille decide di tornare in battaglia, riprendendo in questo modo il necessario percorso verso il destino di morte e gloria che lo attende. Tra le parole con cui matura questa decisione ritornano gli elementi che permeano in profondità il suo eroismo, ovvero quell'impasto di destino infausto, morte e dolore che la narrazione omerica fa convivere accanto alla maschera del guerriero spietato:

⁴³ Hom II. 18. 79-85.

αὐτίκα τεθναίην, ἐπεὶ οὐκ ἄρ' ἔμελλον ἐταίρω
κτεινομένῳ ἐπαμῦναι: ὃ μὲν μάλα τηλόθι πάτρης
ἔφθιτ', ἐμεῖο δὲ δῆσεν ἀρῆς ἀλκτῆρα γενέσθαι.
νῦν δ' ἐπεὶ οὐ νέομαι γε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
οὐδέ τι Πατρόκλῳ γενόμεν φάος οὐδ' ἐτάροισι
τοῖς ἄλλοις, οἳ δὴ πολέες δάμεν Ἴκτορι δίῳ,
ἀλλ' ἦμαι παρὰ νηυσὶν ἐτώσιον ἄχθος ἀρούρης,
τοῖος ἐὼν οἷος οὗ τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
ἐν πολέμῳ: ἀγορῇ δέ τ' ἀμείνονές εἰσι καὶ ἄλλοι. [...]
νῦν δ' εἴμ' ὄφρα φίλης κεφαλῆς ὀλετῆρα κιχείω
Ἴκτορα: κῆρα δ' ἐγὼ τότε δέξομαι ὀππότε κεν δὴ
Ζεὺς ἐθέλῃ τελέσαι ἠδ' ἀθάνατοι θεοὶ ἄλλοι.
οὐδὲ γὰρ οὐδὲ βίη Ἡρακλῆος φύγε κῆρα,
ὅς περ φίλτατος ἔσκε Διὶ Κρονίῳνι ἄνακτι:
ἀλλὰ ἐ μοῖρα δάμασσε καὶ ἀργαλέος χόλος Ἴηρης.
ὣς καὶ ἐγών, εἰ δὴ μοι ὁμοίη μοῖρα τέτυκται,
κεῖσομ' ἐπεὶ κε θάνω: νῦν δὲ κλέος ἐσθλὸν ἀροίμην,
καὶ τινα Τρωϊάδων καὶ Δαρδανίδων βαθυκόλπων
ἀμφοτέρησιν χερσὶ παρειῶν ἀπαλάων
δάκρυ' ὁμορξαμένην ἀδινὸν στοναχῆσαι ἐφείην,
γνοῖεν δ' ὡς δὴ δηρὸν ἐγὼ πολέμοιο πέπαυμαι:
μὴ δέ μ' ἔρυκε μάχης φιλέουσά περ.

«Vorrei morire subito, poiché era destino che non potessi
portare aiuto al mio compagno ucciso: è morto lontano
dalla patria e non mi ha avuto vicino, difensore dal male.
Ora, poiché io non tornerò mai più alla mia patria
non sono stato salvezza per Patroclo né per gli altri compagni,
che in molti sono stati uccisi dal nobile Ettore,
ma resto accanto alle navi, inutile peso per la terra,
pur essendo quale in battaglia non è nessuno
degli Achei vestiti di bronzo: altri sono migliori in consiglio. [...]
Ora andrò a cercare l'assassino dell'uomo che mi fu caro,
Ettore, e poi anch'io avrò la morte quando lo vogliano
Zeus e gli altri immortali. Neppure il fortissimo Eracle
poté sfuggire alla morte, sebbene fosse
il più caro al signore Zeus, il figlio di Crono:
lo vinse il destino e la collera rovinosa di Era.
Così anche io, se anche per me è fissato un uguale destino,
giacerò morto, ma adesso voglio la nobile gloria,
e che qualcuna delle donne troiane e dardane dalla vita sottile
asciughi con le mani le lacrime sulle tenere guance
e pianga alti lamenti; e allora capiscano
che è durata abbastanza la mia assenza dalla battaglia»⁴⁴.

Da questo lato sofferente dell'eroe muove la riscrittura pavesiana del *I due*. Sebbene nell'introduzione Pavese avverta quanto sia “superfluo rifare Omero” e che l'intenzione sia quella di voler “semplicemente riferire un colloquio che ebbe luogo la vigilia della morte di Patroclo”⁴⁵, il dialogo appare per certi aspetti assai vicino all'*Iliade*, mentre per altri convoglia nelle parole dei due eroi una serie di motivi e riferimenti che non compaiono nel testo omerico.

⁴⁴ Hom *Il.* 18. 98-106; 114-125.

⁴⁵ DL: 58.

Punto di partenza sembrano essere i primi versi di *Iliade* XVI, in cui Patroclo si reca da Achille per esortarlo ad abbandonare il suo esilio. Al primo, mosso da un'accurata preoccupazione per le sorti belliche dei Greci, il figlio di Peleo replica ricordando l'affronto subito all'inizio della vicenda: "ma un dolore tremendo mi penetra l'animo e il cuore,/ quando un uomo vuole fare offesa a un suo pari/ e portargli via il premio, perché è più potente./ Un tremendo dolore è questo, che ho sofferto nell'animo:/ la ragazza che mi diedero in premio i figli dei Greci,/ che ho conquistato con la mia lancia, distruggendo una forte città,/ questa mi ha tolto dalle mani il potente Agamennone,/ figlio di Atreo, come se fossi un profugo disonorato"⁴⁶. Davanti alle lacrime del compagno più fedele Achille mostra il suo lato più duro, come sottolineato da Patroclo: "Spietato, non ti fu padre Peleo, abile nel guidare i cavalli/ né madre Teti; ti generò il mare splendente,/ e le rocce scoscese, tanto è duro il tuo cuore"⁴⁷. Nonostante ciò, Achille accetta la proposta di Patroclo: questi indosserà le sue armi e scenderà in battaglia, a patto che, come ben specificato dall'eroe, si limiti ad allontanare i troiani dalle navi greche, senza lasciare che la foga della battaglia lo conduca sotto le mura di Troia⁴⁸. Una volta armati i Mirmidoni e lasciato andare Patroclo, Achille prega Zeus che il giovane riesca a respingere i nemici e tornare illeso, ma Zeus "gli concesse una cosa e gliene negò un'altra:/ gli concesse che Patroclo allontanasse la battaglia e la guerra/ dalle navi, ma gli negò che tornasse salvo dalla battaglia"⁴⁹. L'Achille pavesiano che apre il dialogo rimanda chiaramente alle pagine omeriche più liriche e malinconiche evidenziate in precedenza, rendendo esplicito oggetto di tematizzazione quel destino doloroso che talvolta emerge in controtela nel poema epico. La centralità assunta dalla morte di Patroclo e, di conseguenza, dal colloquio che precede la sua entrata in guerra, rende quest'ultimo agli occhi di Pavese un momento particolarmente adatto ad addensarvi la tensione drammatica che serpeggia in tutta l'*Iliade*, allontanandosi così dall'ipotesi più facilmente individuabile. Del colloquio di *Iliade* XVI, infatti, ne *I due* non resta che l'ingenuo interventismo di Patroclo, mentre l'orgoglio di Achille lascia il posto a una ossessiva insistenza sul destino che lo opprime e che priva di significato qualsiasi azione:

⁴⁶ Hom. *Il.* 16. 52-59.

⁴⁷ Hom. *Il.* 16. 32-35.

⁴⁸ Hom. *Il.* 16. 83-96.

⁴⁹ Hom. *Il.* 16. 249-252.

ACHILLE Patroclo, perché noi uomini diciamo sempre per farci coraggio: «Ne ho viste di peggio» quando dovremmo dire: «Il peggio verrà. Verrà un giorno che saremo cadaveri»?

PATROCLO Achille, non ti conosco più.

ACHILLE Ma io sì ti conosco. Non basta un po' di vino per uccidere Patroclo. Stasera so che dopotutto non c'è differenza tra noi altri e gli uomini vili. Per tutti c'è un peggio. E questo peggio vien per ultimo, viene dopo ogni cosa, e ti tappa la bocca come un pugno di terra. È sempre bello ricordarsi: «Ho visto questo, ho patito quest'altro» – ma non è iniquo che proprio la cosa più dura non la potremo ricordare?

PATROCLO Almeno, uno di noi la potrà ricordare per l'altro. Speriamolo. Così giocheremo il destino⁵⁰.

Contrariamente a quanto prescritto da Orazio, l'Achille pavesiano rinnega *in toto* il codice eroico alla base dell'epica antica, orizzonte entro il quale si riconosce ancora Patroclo. Su questa radicale lontananza tra i due si sviluppa progressivamente il dialogo: a un Achille sempre più richiuso su se stesso, dimentico della guerra e della gloria che può procurare, risponde un Patroclo che, ricordando per certi aspetti quello di *Iliade* XVI, contrappone incessantemente l'immortalità conquistabile in battaglia ed esibita dai trofei in essa conquistati⁵¹. Se, come detto, già nell'*Iliade* Achille mostra un nocciolo inscalfibile di intima sofferenza, la riscrittura pavesiana si struttura intorno a questo sentimento, facendolo però divenire così totalizzante da scavare un solco insormontabile tra i dialoganti, distacco a sua volta emblematico della lontananza che separa questo Achille dal precedente antico.

La riflessione del figlio di Teti acquista inoltre maggiore profondità grazie ad alcuni elementi su cui concentra l'argomentazione, quali il bere e l'infanzia. Come una sorta di correlativi oggettivi della condizione che accomuna tutti gli umani (privando dunque gli eroi di quello statuto particolare che tradizionalmente li contraddistingue), il nesso che li unisce esemplifica il senso profondo del dissidio interiore di Achille. Sulla tradizionale malinconia dell'eroe Pavese innesta così alcuni dei temi a lui tradizionalmente più cari, ovvero l'incoscienza e la ribellione della gioventù, centrale dalle prime poesie sino a *La casa in collina* (1948), in cui il protagonista Corrado realizza che “gli eroi di queste valli sono tutti ragazzi, hanno lo sguardo dritto e cocciuto dei ragazzi”⁵²:

⁵⁰ DL: 59. Un dubbio simile si poneva Pavese già nel novembre del 1937 (MV: 61): “Eppure non riesco a pensare una volta alla morte senza tremare a quest'idea: verrà la morte necessariamente, per cause ordinarie, preparata da tutta una vita, infallibile tant'è vero che sarà avvenuta. Sarà un fatto naturale come il cadere di una pioggia. E a questo non mi rassegno: perché non *si cerca* la morte volontaria, che sia affermazione di libera scelta, che esprima qualcosa? Invece di *lasciarsi* morire? Perché?”.

⁵¹ In questo senso il Patroclo di Pavese sembra avere bene in mente il paradigmatico esempio eroico di Nestore, che in Hom. *Il.* 11. 794-811 suggerisce al giovane l'idea dello scambio delle armi, ripreso sul finire del dialogo. Sull'incontro con Nestore cfr. Minchin 1991.

⁵² CC: 256. Sulla figura del ragazzo nelle poesie cfr. Van Den Bossche 2001: 43-49.

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

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

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

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

ACHILLE Tu sei come un ragazzo, Patroclo.

PATROCLO Chiedilo ai tuoi nemici, Achille.

ACHILLE Lo farò. Ma la morte per te non esiste. E non è un buon guerriero chi non teme la morte.

PATROCLO Pure bevo con te, questa notte⁵³.

L'infanzia appare contraddistinta dalla totale assenza della morte, la cui successiva coscienza segna per Achille l'ingresso in una sorta di *Dasein* da cui non vi può essere ritorno. In questa cornice la guerra diviene possibile unicamente nel periodo della gioventù, cioè nel momento in cui assente è la consapevolezza della propria mortalità e la conseguente paralisi che essa provoca. L'impossibilità di combattere e la messa in discussione dell'etica eroica da parte di Achille mostrano chiaramente l'*Arbeit am Mythos* compiuto da Pavese, ma è altrettanto importante sottolineare che se tali riflessioni vengono affidate ad Achille è proprio perché, contro una lettura superficiale dell'*Iliade*, lo scrittore comprende quel sostrato dolorante e riflessivo proprio dell'Achille omerico e decide di assolutizzarlo non solo riscrivendo un momento centrale della vicenda iliadica, ma rendendo altresì l'eroe il catalizzatore di alcune riflessioni particolarmente sentite dall'autore. A questo riguardo Maria Cristina Di Cioccio ha evidenziato i nessi tematici che ricollegano Achille e Patroclo a Corrado e Dino de *La casa in collina*, sottolineando come "i due rappresentano a livello mitico quello che Corrado e Dino sono a livello storico: un adulto e un ragazzo al cospetto del destino umano, la morte"⁵⁴. Più difficilmente condivisibile, e criticamente poco giustificata, appare la considerazione di Achille come "eroe tragico", ovvero colui che si adegua al destino invece che combatterlo, come farebbe un "eroe epico". Come mostrato, è infatti già in un contesto epico che Achille conosce e accetta dolorosamente il proprio destino, senza che la partecipazione alla guerra o la ricerca della gloria cancelli questa dimensione.

Alla negazione dell'eternità garantita dal κλέος Achille cerca di sostituire l'importanza del ricordo, non più inteso come l'onore pubblico riservato all'eroe ma come uno spazio intimo e

⁵³ DL: 59-60.

⁵⁴ Di Cioccio 2014: 47.

privato in cui la vita passata possa essere ricordata e dunque compresa⁵⁵. Esso permette inoltre alla riflessione dell'eroe di raggiungere profondità ulteriori. Grazie alla problematizzazione della memoria e del suo valore questa si rivolge infatti sia al passato di Achille, che compie così un amaro bilancio della propria vicenda, sia al futuro, scoprendo come neppure l'identità dei luoghi riuscirà a preservare un ricordo del loro passaggio sulla terra. La distanza dalla gloria omerica non potrebbe essere più siderale:

ACHILLE E non hai ricordi, Patroclo? Non dici mai: «Questo ho fatto. Questo ho veduto» chiedendoti che cos'hai fatto veramente, che cos'è stata la tua vita, cos'è che hai lasciato di te sulla terra e sul mare? A che serve passare dei giorni se non si ricordano?

PATROCLO Quand'eravamo due ragazzi, Achille, niente ricordavamo. Ci bastava essere insieme tutto il tempo.

ACHILLE Io mi chiedo se ancora qualcuno in Tessaglia si ricorda d'allora. E quando da questa guerra torneranno i compagni laggiù, chi passerà su quelle strade, chi saprà che una volta ci fummo anche noi – ed eravamo due ragazzi come adesso ce n'è certo degli altri. Lo sapranno i ragazzi che crescono adesso, che cosa li attende?

PATROCLO Non ci si pensa, da ragazzi⁵⁶.

A nulla vale il tentativo di Patroclo di trovare nella dimensione quasi erotica della guerra, tipicamente omerica⁵⁷, un lenitivo capace di sopire la rassegnazione del suo interlocutore. Una volta oltrepassata l'immortalità dell'infanzia, l'esistenza appare agli occhi di Achille come inesorabilmente tesa verso il suo epilogo, la cui sinistra presenza si spande su ogni gesto passato e futuro:

ACHILLE Ci sono giorni che dovranno ancora nascere e noi non vedremo.

PATROCLO Non ne abbiamo veduti già molti?

ACHILLE No, Patroclo, non molti. Verrà il giorno che saremo cadaveri. Che avremo tappata la bocca con un pugno di terra. E nemmeno sapremo quel che abbiamo veduto.

PATROCLO Non serve pensarci.

ACHILLE Non si può non pensarci. Da ragazzi si è come immortali, si guarda e si ride. Non si sa quello che costa. Non si sa la fatica e il rimpianto. Si combatte per gioco e ci si butta a terra morti. Poi si ride e si torna a giocare.

PATROCLO Noi abbiamo altri giochi. Il letto e il bottino. I nemici. E questo bere di stanotte. Achille, quando torneremo in campo?

ACHILLE Torneremo, sta' certo. Un destino ci aspetta. Quando vedrai le navi in fiamme, sarà l'ora⁵⁸.

L'assoluta centralità ricoperta dai ricordi nella riflessione di Achille spinge Patroclo a ricordargli le imprese passate e la gloria conquistata, nella speranza di piegare la malinconia

⁵⁵ Seppur riferendosi a momenti diversi del passato, è la stessa forza dei ricordi che tormenta Achille in Hom. *Il.* 24. 3-12, in cui l'eroe "piangeva ricordando il suo amico e non lo prendeva/ il sonno che tutto doma, si rivoltava di qua e di là, ripensando con nostalgia alla forza e al furore di Patroclo,/ e quante pene aveva dipanato e patito con lui/ nelle guerre degli uomini e sulle onde rischiose;/ ricordando tutto questo piangeva a dritto, ora steso sul fianco, altre volte/ supino, o prono, e talvolta si alzava in piedi/ e vagabondava sulla riva del mare". Cfr. Fantuzzi 2012: 210-212.

⁵⁶ DL: 60.

⁵⁷ Monsacré 2017: 25-35.

⁵⁸ DL: 60.

dell'eroe. Seguendo questo sforzo il testo si apre, nel giro di poche battute, alle tappe salienti della biografia achillea, integrando nel testo allusioni a episodi non menzionati da Omero e appartenenti al passato pre-omerico dell'eroe:

PATROCLO Tante cose ricordi?

ACHILLE Non più che una donnetta o un pezzente. Anche loro son stati ragazzi.

PATROCLO Tu sei ricco, Achille, e per te la ricchezza è uno straccio che si butta. Tu solo puoi dire di essere come un pezzente. Tu che hai preso d'assalto lo scoglio del Tenedo, tu che hai spezzato la cintura dell'amazzone, e lottato con gli orsi sulla montagna. Quale altro bimbo la madre ha temprato nel fuoco come te? Tu sei spada e sei lancia, Achille.

ACHILLE Tranne nel fuoco, tu sei stato con me sempre.

PATROCLO Come l'ombra accompagna la nube. Come Teseo con Piritoo. Forse un giorno ti aspetta, Achille, che anche tu verrai nell'Ade a liberarmi. E vedremo anche questa.

ACHILLE Meglio quel tempo che non c'era l'Ade. Allora andavamo tra boschi e torrenti e, lavato il sudore, eravamo ragazzi. Allora ogni gesto, ogni cenno era un gioco. Eravamo ricordo e nessuno sapeva. Avevamo del coraggio? Non so. Non importa. So che sul monte del centauro era l'estate, era l'inverno, era tutta la vita. Eravamo immortali.

PATROCLO Ma poi venne il peggio. Venne il rischio e la morte. E allora noi fummo guerrieri.

ACHILLE Non si sfugge alla sorte. E non vidi mio figlio. Anche Deidamia è morta. Oh perché non rimasi sull'isola in mezzo alle donne?

PATROCLO Avresti poveri ricordi, Achille. Saresti un ragazzo. Meglio soffrire che non essere esistito.

ACHILLE Ma chi ti dice che la vita fosse questa? ... Oh Patroclo, è questa. Dovevamo vedere il peggio⁵⁹.

L'allusione allo scoglio del Tenedo è funzionale alla caratterizzazione di Achille. Questi, infatti, era giunto nell'isola di Tenedo e qui vi aveva ucciso Tenete, stabilitosi in precedenza⁶⁰. Era stato questo evento a segnare l'infausto destino di Achille, al quale la madre aveva esplicitamente raccomandato di non uccidere l'uomo protetto da quell'Apollo che avrebbe successivamente guidato verso il tallone la freccia scoccata da Paride⁶¹. Il riferimento alla cintura dell'Amazzone è invece un errore di Pavese. Alcuni poemi del ciclo epico narravano infatti dell'uccisione da parte di Achille di Pentesilea, regina delle Amazzoni sopraggiunta in aiuto dei Troiani, ma il mito della cintura riguarda l'altra grande condottiera delle Amazzoni, Ippolita. Fu però Eracle, e non Achille, a sottrarre la cintura della regina, donatagli da Ares e segno della sua supremazia sulle Amazzoni: Admeta, figlia di Euristeo, desiderava possederla e così il padre impose all'eroe la sua nona fatica⁶².

Coerentemente con l'importanza riservata all'infanzia gli altri riferimenti di Achille rimandano al lontano passato dell'eroe. Questi infatti menziona brevi frammenti della propria esistenza, di

⁵⁹ *Ivi*, p. 61.

⁶⁰ Figlio di Cicno, era stato colpito dalla viltà della matrigna Filomene, che, invaghitasi di lui e non essendo riuscita a conquistarlo, con la complicità di un flautista l'aveva accusato di violenza. Cicno le credette e abbandonò in mare i figli, che riuscirono però a salvarsi giungendo nell'isola di Leucofrì, successivamente rinominata Tenedo. Cfr. Apollod. *Epit.* 3. 24-6; Plut. *Quaes. Gr.* 28. 297 d-f; Paus. X 14. 1-4.

⁶¹ Sulla morte dell'eroe cfr. Burgess 2009.

⁶² Cfr. Apollod. II 5. 9.

cui vengono illuminati alcuni momenti centrali, senza che la memoria riesca a ricostruirli in profondità. Nel complesso essi permettono all'eroe di abbozzare la propria geologia, destinata però a rimanere frammentaria: le memorie provenienti dall'infanzia divengono simili ai "poveri ricordi" menzionati da Patroclo, sicché lo sforzo ricostruttivo di Achille non può che scontrarsi con la forza di un destino rivelato.

I rimandi al figlio, a Deidamia e all'isola si riferiscono alla seconda parte dell'infanzia dell'eroe. Intorno ai suoi nove anni l'indovino Calcante decretò che Troia non sarebbe stata presa senza il suo aiuto, e Teti, sapendo che il figlio sarebbe morto se avesse partecipato alla guerra, decise di affidarlo a Licomede, re dell'isola di Sciro: qui venne cresciuto in incognito come una ragazza, ma si unì con Deidamia, figlia del sovrano, da cui ebbe come figlio Neottolemo⁶³. Le fonti antiche non raccontano la separazione dal figlio né la morte della donna, la quale, secondo Apollodoro, dopo la guerra venne data in sposa dal figlio all'indovino Eleno⁶⁴. L'intento della riscrittura è però evidente. Agli occhi dell'eroe il passato alle sue spalle è una terra bruciata, un deserto che accresce la sua statura solitaria: davanti alla futilità dell'impresa eroica egli non trova sollievo in nessuna memoria o altro essere umano che non siano l'infanzia trascorsa con Chirone e i ricordi con Patroclo.

È Apollodoro a raccontare quanto Teti, per rendere immortale il figlio, lo immergesse nel fuoco di nascosto da Peleo. Quando però questi la scoprì e lanciò un grido, ella ritornò tra le Nereidi e il padre affidò il piccolo Achille al centauro Chirone⁶⁵. Quest'ultimo, figlio di Crono e maestro di medicina, atletica e guerra, era già stato maestro di Peleo e di altri eroi come Giasone e, secondo quanto approfonditamente raccontato da Stazio, insegnò ad Achille ogni aspetto della lotta, della guerra, della medicina e del senso di giustizia⁶⁶. In Omero, però, gli unici quattro brevi riferimenti a Chirone riguardano la lancia donata a Peleo e usata da Achille o l'arte della medicina⁶⁷, mentre il ruolo di maestro è assunto da Fenice, come emerge dall'episodio dell'ambasceria⁶⁸. Se da una parte tale sostituzione rientra in una più generale rimozione

⁶³ Questa la versione di Apollod. III 13. 8. In Stat. *Ach.* 1. 283-378 Teti preleva il figlio dalla grotta di Chirone sul monte Pelio e lo conduce da Licomede facendogli credere che si tratti della sorella dell'eroe. Cfr. anche Hyg. *Fab.* 96; Ov. *Met.* 13. 162-170.

⁶⁴ Cfr. Apollod. *Epit.* 6. 1-22. Il "non vidi mio figlio" pavesiano si riferisce probabilmente alla successiva scoperta di Achille a Sciro da parte di Odisseo e alla sua partenza per Troia, episodio che in Apollod. III 13. 8 si pone subito dopo la menzione del figlio, senza che venga però esplicitato il mancato incontro.

⁶⁵ Apollod. 3 13. 6. Cfr. anche A. R. 4. 847-879; Serv. A. 6. 57. Palese il contrasto con Stat. *Ach.* 1. 283-378, dove il giovane eroe viene portato a Sciro dopo il periodo con Chirone.

⁶⁶ Cfr. Stat. *Ach.* 2. 96-167. Riepilogando gli animali contro cui ha imparato a combattere Achille menziona degli *ursos* (v. 123), che difficilmente possono giustificare il riferimento pavesiano alla lotta con gli orsi sulla montagna.

⁶⁷ Cfr. Hom. *Il.* 4. 217-9; 11. 828-32; 16. 141-4; 19. 388-9.

⁶⁸ Cfr. Hom. *Il.* 9. 434-606.

dell'elemento fantastico dal mondo omerico⁶⁹, è stata saggiamente suggerita una visione più bilanciata che vede in Chirone e Fenice i due maestri di Achille⁷⁰. C. J. Mackie ha così giustificato la scelta omerica:

The retention of Chiron as Achilles' teacher, albeit much reduced in prominence from earlier versions, provides us with the vaguest glimpse of an Achilles whose separation and isolation from the community reach right back into his childhood. Thus Chiron's shadowy presence helps to inform the kind of individual that Achilles is in the *Iliad*: the fact that he is torn between the demands and expectations of the common war effort, from where fame comes, and another impulse to be separate from the host.⁷¹

In questo senso il recupero pavese del motivo del monte del centauro e dell'infanzia lì trascorsa appare mosso dal medesimo intento omerico, ovvero quello di presentare più incisivamente l'unicità di Achille ricollegando la sua solitudine a Troia con l'educazione ricevuta in Tessaglia da Chirone.

È però nel rapporto con Patroclo che risiede il fulcro della riscrittura di Pavese⁷². L'unica immortalità a cui Achille mostra di credere ancora risiede nel flebile ricordo della giovinezza passata insieme⁷³ e, stanti le differenti visioni, l'amico sembra essere l'unico interlocutore capace di accogliere e stimolare le riflessioni dell'eroe, così come Patroclo si augura che un giorno Achille possa liberarlo dall'Ade (a differenza, con buona pace di Pavese, di quanto accadde a Teseo e Piritoo)⁷⁴. Sotto questo aspetto la vicinanza con Omero è maggiore di quanto il semplice confronto col menzionato ipotesto di *Iliade* XVI potrebbe far pensare. Nel dialogo, così come nel testo antico, "Achilles and Patroclus constitute a sort of social microstructure of two alter-egos, or better, 'second selves' of each other, who seem perfectly autonomous not only from the rest of the community of the Greek army, but also from the contingent of the Myrmidons"⁷⁵. Non solo, ma rientra in un'ottica pienamente omerica il fatto che sia Achille a farsi portavoce di una profonda riflessione sulla natura dell'eroismo, essendo già nel testo epico

⁶⁹ Cfr. Griffin 1977.

⁷⁰ Mackie 1997.

⁷¹ *Ivi*, p. 9.

⁷² Sul rapporto tra i due cfr. Von Scheliha 1943: 233-292; Sinos 1980.

⁷³ Quando in Hom. *Il.* 23. 84-90 Patroclo compare in sogno ad Achille e gli chiede di raccogliere le loro ossa in un'unica urna ricorda di quando, ancora piccolo, venne affidato a Peleo, dopo esser stato esiliato da Opunte. Da Apollod. III 13. 8 sembra inoltre che il giovane fosse con Achille a Sciro, ma nessun autore antico li ritrae allevati insieme da Chirone. Sulla questione cfr. Fantuzzi 2012: 192. È chiaramente la centralità dell'infanzia e del loro rapporto che porta Pavese a fare della loro giovinezza un *unicum* trascorso nella più totale vicinanza, comprendendo anche il periodo dell'educazione tessala.

⁷⁴ I due, in realtà, scesero insieme nell'Ade, ma Teseo non liberò Piritoo, anzi. Secondo Diod. 4. 63 e Plut. *Thes.* 31; 35 1 Eracle giunse a liberare Teseo ma non il compagno. Cfr. anche Hyg. *Fab.* 79; A. R. 1. 101-104; Verg. *A.* 6. 617-618.

⁷⁵ Fantuzzi 2012: 197. Van Nortwick 2008: 8 parla invece di un "second self", ovvero "a figure who represents parts of the hero that he is denying or has somehow lost touch with, usually through arrogance and pride".

colui che è in grado di incrinare alcune dicotomie fondamentali dell'umano, i cui confini vengono grazie a ciò discussi e ridefiniti⁷⁶. Non stupisce inoltre che ad accogliere le sue riflessioni sia Patroclo: non perché i due fossero amanti, come si è spesso ritenuto nonostante il testo omerico non li caratterizzi mai come tali⁷⁷, ma perché è proprio su Patroclo che nell'*Iliade* si focalizzano tutte le manifestazioni emotive di Achille⁷⁸, che nella riscrittura di Pavese può affidare il proprio testamento spirituale a un compagno che Omero presenta più volte come dotato di particolare sensibilità ed empatia⁷⁹. Né si fatica a comprendere infine la scelta dell'occasione in cui è incastonato il componimento: per chi sa cosa accadrà di lì a breve, la sera prima dell'entrata in guerra di Patroclo appare come il momento di maggior tensione, nella cui cornice il bilancio di Achille acquista un'enorme potenza evocativa, capace di porre le sue parole sotto il sigillo di una perentoria definitività.

La conclusione del dialogo ruota intorno al motivo delle armi dell'eroe, che condurranno Patroclo verso la morte. Da un lato Pavese affida alla competenza del lettore l'esito implicito della sostituzione, dall'altro si mostra al contempo vicino e lontano dall'ipotesi omerico. La transmotivazione è infatti potente: se in Omero Achille e Patroclo concordano sulla presa delle armi da parte del giovane, ne *I due* essa è frutto della scelta unilaterale di Patroclo. Davanti a questa Achille, continuamente ossessionato dal passato rappresentato dai luoghi della sua infanzia, non mostra che la pallida ombra dell'apprensione tratteggiata dal testo antico⁸⁰ e si limita a ribadire a Patroclo la distanza che separa gli uomini dagli dèi.

È dalle parole di Patroclo che emerge invece una maggiore vicinanza con Omero. Il processo di totale identificazione con Achille, reso possibile dall'indossare le sue armi, è infatti già tematizzato dall'*Iliade*, seppur in maniera meno esplicita. Mentre nel dialogo tale convergenza è entusiasticamente rivendicata dall'ingenuità di Patroclo, nel precedente antico è affidata a Menelao, che ad Antiloco riferisce la morte del giovane eroe come la scomparsa dell' ὄριστος Ἀχαιῶν⁸¹, titolo fino a quel momento riservato ad Achille. Morendo al suo posto, Patroclo realizza tragicamente – in entrambi i testi – la sua natura di alter-ego dell'eroe, del quale ha

⁷⁶ Cfr. Van Nortwick 2008: 10.

⁷⁷ Cfr. Mills 2000. Fantuzzi 2012: 190 ricorda come siano i tragici, e in particolare i *Mirmidoni* di Eschilo, a fare dell'esplicito amore tra i due eroi il centro della loro tematizzazione. Su Achille nella tragedia cfr. Michelakis 2002; Deschamps 2010.

⁷⁸ Cfr. Paduano 2007: XXXIV.

⁷⁹ Cfr. Hom. *Il.* 11. 814; 15. 390-404; 17. 204, 670-2; 12. 295-300; 21. 96; 23. 281-2. Cfr. anche Fantuzzi 2012: 203.

⁸⁰ Cfr. Hom *Il.* 16. 83-96.

⁸¹ Hom *Il.* 17. 689.

assunto l'identità indossandone le armi⁸². E se grazie all'*Iliade* sappiamo ciò che seguirà a questo colloquio – il ritorno di Achille, l'uccisione di Ettore e la vendetta di Patroclo –, *I due* permette solo di intuire la scomparsa di quest'ultimo, mentre lascia al centro della scena un Achille tormentato da una costante e ossessiva ricerca del senso di ciò che è accaduto, del tempo passato e, dunque, del significato profondo di un'intera esistenza incalzata dalla presenza della morte:

PATROCLO Io domani esco in campo. Con te.

ACHILLE Non è ancora il mio giorno.

PATROCLO E allora andrò solo. E per farti vergogna prenderò la tua lancia.

ACHILLE Io non ero ancora nato, che abbattono il frassino. Vorrei vedere la radura che ne resta.

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 Sei davvero come il bambino che beve.

PATROCLO Quando correvi col centauro, Achille, non pensavi ai ricordi. E non eri più immortale che stanotte.

ACHILLE Solamente gli dèi sanno il destino e vivono. Ma tu giochi al destino.

PATROCLO Bevi ancora con me. Poi domani, magari nell'Ade, diremo anche questa⁸³.

3.3 La *flânerie* di Bellerofonte

Perché, si chiede lo Pseudo-Aristotele nel XXX dei suoi *Problemata*, “coloro che sono stati fuori dell'ordinario in filosofia, in politica, nella poesia e nelle varie arti sono stati tutti, a quanto pare, dei melancolici, e alcuni addirittura a tal punto da contrarre le malattie dovute alla bile nera?”⁸⁴. La domanda, riletta dopo le esperienze artistico-letterarie del Romanticismo, di tutto l'Ottocento e del Novecento, appare particolarmente fondata. Ma nel contesto prettamente antico in cui nasce, l'autore individua una serie di personaggi mitici esemplificativi di tale condizione, tra i quali, oltre a Eracle e Aiace, annovera Bellerofonte, che “andò in cerca di luoghi in cui ritirarsi a vita solitaria”⁸⁵.

Sulla scia dell'incerto padre del trattato, Jean Starobinski, tracciando la storia culturale del sentimento malinconico e dei suoi trattamenti, considera il Bellerofonte di *Iliade* VI il primo esempio della “dolorosa infelicità malinconica”⁸⁶, una figura che, nonostante i successi riportati, crolla:

⁸² Cfr. Whitman 1958: 181-220; Nagy 1999: 32-34.

⁸³ DL: 61-62.

⁸⁴ Ps. Arist. *Probl.* 30. 1.

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ Starobinski 2014: 7.

Pena, solitudine, rifiuto di ogni contatto umano, esistenza errante: è una catastrofe senza ragione, perché Bellerofonte, eroe coraggioso e giusto, non ha commesso alcun crimine verso gli dèi. Anzi, all'opposto: le sue disgrazie, il primo esilio sono dovuti alla sua virtù; tutte le prove da lui subite gli vengono dal rifiuto delle profferte di una regina che il dispetto trasforma in persecutrice. Bellerofonte ha affrontato valorosamente la lunga serie delle sue fatiche, ha vinto la Chimera, sventato le imboscate, conquistato la sua terra, la sua sposa, il suo riposo. Ed ecco che crolla, nel momento in cui tutto gli sembrava concesso. Nella lotta ha esaurito le energie vitali? In mancanza di nuovi avversari, ha rivolto contro se stesso il proprio furore?⁸⁷

Le questioni poste dal repentino e inspiegabile richiudersi in se stesso di Bellerofonte trovano risposta nel rapporto con gli dèi. Sono essi, infatti, ad aver decretato la sofferenza dell'eroe, il quale, dopo esser stato abbandonato dal divino, si allontana anche dal consesso umano, inaugurando l'immagine del *flâneur* malinconico:

Gli dèi, nel loro complesso, ritengono giusto perseguitare Bellerofonte: l'eroe, che ha saputo così bene resistere alla persecuzione degli uomini, non ha il nerbo per combattere l'odio degli dèi. E la vittima dell'ostilità universale degli Olimpi non ritrova più il gusto di incontrare altri esseri umani. [...] La depressione di Bellerofonte non è altro che l'aspetto psicologico di questo abbandono dell'uomo da parte delle potenze superiori. Disertato dagli dèi, coraggio e risorse gli vengono meno. Una collera misteriosa, incombando dall'alto, lo tiene discosto dalle vie frequentate dagli uomini, lo spinge al di fuori di ogni meta, di ogni senso⁸⁸.

Gli elementi su cui Starobinski incentra la lettura del personaggio – l'inspiegabile risentimento degli dèi, l'oscura malinconia dell'eroe e il suo vagare solitario – ritornano ne *La chimera*, secondo dialogo della raccolta paveseiana. Il centro del componimento ruota intorno all'eroe, presente *in absentia*: a dialogare sono infatti Ippòloco, suo figlio, e Sarpedonte, il guerriero della Licia schierato al fianco dei Troiani. Quest'ultimo è figlio di Laodamia, la quale, figlia di Bellerofonte, si era unita col re degli dèi: dall'amplesso nasce l'eroe di origine divina, unico figlio di Zeus sul campo di battaglia e destinato a soccombere sotto la lancia di Patroclo⁸⁹.

L'orizzonte entro cui Pavese iscrive il dialogo è quasi totalmente omerico. Nell'introduzione egli rimanda infatti non solo al quadro generale della guerra di Troia, per la quale “volentieri i giovani greci andavano a illustrarsi e morire in Oriente”⁹⁰, ma, presentando la figura di Bellerofonte, l'autore individua un ipotesto estremamente preciso: “della tristezza che consunse nei tardi anni l'uccisore della Chimera, e del nipote Sarpedonte che morì giovane sotto Troia, ci parla nientemeno che Omero nel sesto dell'*Iliade*”⁹¹. Nonostante la chiara ammissione, la vicinanza col passo antico, seppur fondamentale per lo sviluppo del testo, non ne esaurisce complessità della costruzione e molteplicità delle allusioni.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Ivi*, pp. 7-8.

⁸⁹ La discendenza da Laodamia è attestata solo da Omero, mentre tutte le altre fonti lo descrivono figlio di Europa. Cfr. Aceti 2008: 194-205.

⁹⁰ DL: 14.

⁹¹ *Ibidem*.

Omero è il primo a raccontare la vicenda di Bellerofonte, incastonandone la narrazione in uno dei passi più dibattuti del poema⁹². In *Iliade* VI, mentre infuria la battaglia di fronte alle porte troiane, si incontrano Glauco, combattente della Licia, figlio del menzionato Ippoloco e parte del fronte troiano, e Diomede, la cui *aristia* aveva dominato il libro precedente. Quest'ultimo, temendo di trovarsi di fronte a un dio, chiede a Glauco di rivelare la propria identità. Egli acconsente, la narrazione della battaglia si interrompe e, in quello che Maurice Bowra definì “a moment of delightful relaxation”⁹³, Glauco espone la propria genealogia. Partendo da Sisifo, suo tris-nonno, arriva dunque a Bellerofonte, nipote di Sisifo, le cui gesta vengono narrate in un lungo *excursus*⁹⁴.

La storia dell'eroe viene ripercorsa pressoché nella sua interezza. Questi venne infatti cacciato da Efira dal sovrano Preto, in quanto vittima del noto *Potiphar-Motiv* del folklore: Antea, moglie di Preto, si era invaghita di Bellerofonte, e, dopo che questi l'aveva rifiutata, aveva per vendetta imposto al marito la sua uccisione. Preto, però, non lo uccise ma lo mandò in Licia dal suocero, dandogli una tavoletta con quelli che Omero definisce “segni funesti, parole capaci di dare morte”⁹⁵. Dopo esser stato accolto e onorato per nove giorni, Bellerofonte mostrò la tavoletta al suocero, che comprese la necessità della sua morte e gli impose tre terribili prove:

⁹² Cfr. Peppermueller 1962; Craig 1967; Gaisser 1969; Maftai 1976; Piccaluga 1980; Donlan 1989; Fornaro 1992; Scodel 1992; Harries 1993; Assunção 2002; Grethlein 2006.

⁹³ Bowra 1972: 68.

⁹⁴ Cfr. Hom *Il.* 6. 145-211.

⁹⁵ Hom *Il.* 6. 168.

αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ σῆμα κακὸν παρεδέξατο γαμβροῦ,
 πρῶτον μὲν ῥα Χίμαιραν ἀμαιμακέτην ἐκέλευσε
 πεφνέμεν: ἦ δ' ἄρ' ἔην θεῖον γένος οὐδ' ἀνθρώπων,
 πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα,
 δεινὸν ἀποπνεύουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο,
 καὶ τὴν μὲν κατέπεφνε θεῶν τεράεσσι πιθήσας.
 δεῦτερον αὖ Σολύμοισι μαχέσσατο κυδαλίμοισι:
 καρτίστην δὴ τὴν γε μάχην φάτο δύμεναι ἀνδρῶν.
 τὸ τρίτον αὖ κατέπεφνε Ἀμαζόνας ἀντιανείρας.
 τῷ δ' ἄρ' ἀνερχομένῳ πυκινὸν δόλον ἄλλον ὕφαινε:
 κρίνας ἐκ Λυκίης εὐρείης φῶτας ἀρίστους
 εἶσε λόχον: τοὶ δ' οὐ τι πάλιν οἶκον δὲ νέοντο:
 πάντας γὰρ κατέπεφνε ἀμύμων Βελλεροφόντης.
 ἀλλ' ὅτε δὴ γίγνωσκε θεοῦ γόνον ἦν ἔοντα
 αὐτοῦ μιν κατέρυκε, δίδου δ' ὅ γε θυγατέρα ἦν,
 δῶκε δὲ οἱ τιμῆς βασιληΐδος ἥμισυ πάσης:
 καὶ μὲν οἱ Λύκιοι τέμενος τάμον ἔξοχον ἄλλων
 καλὸν φυταλιῆς καὶ ἀρούρης, ὄφρα νέμοιτο.

E quando ebbe avuto il funesto segno del genero,
 per prima cosa gli ordinò di uccidere la Chimera indomabile:
 era di stirpe divina e non umana,
 davanti era leone, di dietro serpente e in mezzo capra,
 e spirava la terribile forza del fuoco ardente.
 Bellerofonte la uccise, fidando nei segni divini.
 La seconda volta combatté coi gloriosi Solimi,
 la battaglia più dura, disse, mai sostenuta;
 e la terza volta uccise le Amazzoni, donne virili,
 e mentre tornava, il re tramò un altro inganno:
 scegliendo i migliori guerrieri della terra di Licia,
 gli tese un agguato, ma non tornarono a casa;
 tutti quanti li uccise il grande Bellerofonte.
 Quando il re comprese che era di stirpe divina,
 lo trattene presso di Sé e gli diede in sposa la figlia
 e metà di tutto il suo potere regale,
 e i Lici gli concessero un podere migliore degli altri,
 piantagioni di alberi e terreni coltivati⁹⁶.

Dopo aver avuto tre figli dalla donna, ovvero Isandro, Ippoloco (protagonista del dialogo pavesiano) e Laodamia (madre di Sarpedonte), qualcosa di tanto oscuro quanto terribile si abbatte sull'eroe:

ἀλλ' ὅτε δὴ καὶ κεῖνος ἀπήχθετο πᾶσι θεοῖσιν,
 ἦτοι ὃ κὰπ πεδίον τὸ Ἀλήϊον οἶος ἄλᾱτο
 ὄν θυμὸν κατέδων, πάτον ἀνθρώπων ἀλεείνων.

Quando anche Bellerofonte fu in odio a tutti gli dèi,
 allora vagava da solo per la pianura di Alea,
 rodendosi il cuore ed evitando le orme degli uomini⁹⁷.

Così termina la narrazione omerica riguardante Bellerofonte: da cosa è causata l'ira degli dèi? Cosa lo spinge a vagare per i campi da solo? Perché evita gli uomini? E, soprattutto, quale sarà

⁹⁶ Hom II. 6. 178-195.

⁹⁷ Hom II. 6. 200-202.

la sua fine? Leggendo Omero non si può fornire alcuna risposta certa⁹⁸. Ciò che resta al centro della criptica caratterizzazione omerica è l'immagine di un Bellerofonte improvvisamente abbandonato dal favore degli dèi, catapultato senza ragione apparente in uno stato di disgrazia che ha causato la sua fuga. Egli è ormai solo, non fa altro che rimuginare il proprio θυμός, rifiuta qualsiasi contatto con gli uomini e nel suo inquieto vagare diviene un "enigmatic prototype of wanderer"⁹⁹. L'oscurità del testo omerico può divenire allora feconda: come sottolineato da Francesca d'Alfonso, "il destino di erranza indefinita nel tempo, in una terra che conserva nel nome la negatività assoluta della sua natura, può essere considerato un apporto più che un detrimento conoscitivo"¹⁰⁰.

Il dialogo pavesiano costituisce un'implicita risposta affermativa. La riscrittura muove infatti sì da un generale contesto omerico, sì dall'atmosfera malinconica del sesto libro e sì, più specificatamente, dal dialogo tra Glauco e Diomede, ma è dai tre oscuri versi sull'eroe errante e privo dell'aiuto divino che il componimento trae la spinta maggiore. L'immagine dell'abbandono di Bellerofonte, della sua inquietudine e del suo vagare per luoghi desolati è ciò che colpisce maggiormente lo scrittore, che intesse il dialogo a ridosso della trattazione omerica.

Il giovane Sarpedonte ha infatti potuto vedere Bellerofonte e narra allo zio Ippoloco l'incontro:

IPPÒLOCO Eccoti, ragazzo.

SARPEDONTE Ho veduto tuo padre, Ippòloco. Non vuol saperne di tornare. Passeggia brutto e testardo le campagne, e non cura le intemperie, né si lava. È vecchio e pezzente, Ippòloco.

IPPÒLOCO Di lui che dicono i villani?

SARPEDONTE Il campo Aleio è desolato, zio. Non ci sono che canne e paludi. Sul Xanto dove ho chiesto di lui, non l'avevano visto da giorni.

IPPÒLOCO E lui che dice?

SARPEDONTE Non ricorda né noi né le case. Quando incontra qualcuno, gli parla dei Sòlimi, e di Glauco, di Sísifo, della Chimera. Vedendomi ha detto: «Ragazzo, s'io avessi i tuoi anni, mi sarei già buttato a mare». Ma non minaccia anima viva. «Ragazzo» mi ha detto, «tu sei giusto e pietoso, smetti di vivere»¹⁰¹.

Mentre da un lato Pavese pone al centro gli elementi attorno ai quali ruota il silenzio di Omero, dall'altro la trasfigurazione è evidente. Bellerofonte assomiglia infatti all'eremita della poesia *Paesaggio*¹⁰², la pianura Alea è divenuta una campagna da passeggiare come le colline di *Gente*

⁹⁸ Kirk 1990:186 ha proposto di spostare i tre versi dopo i vv. 138-140, motivando così il καὶ κείνοχ apparentemente ingiustificato come un collegamento con la vicenda di Licurgo perseguitato da Dioniso. Sul passo cfr. Giusti 1933; Assunção 1997; D'Alfonso 2008; Tagliabue 2009.

⁹⁹ Montiglio 2005: 47. L'espiazione di una colpa, l'errare solitario in una terra lontana dall'uomo hanno portato White 1982 a un interessante confronto con la figura di Caino.

¹⁰⁰ D'Alfonso 2008: 5.

¹⁰¹ DL: 15.

¹⁰² PO: 12.

che non capisce¹⁰³ o dei protagonisti de *I mari del Sud*¹⁰⁴. L'asfissiante ripiegamento interiore dell'eroe, solamente accennato dal testo antico, viene inoltre potenziato da altri motivi centrali dei *Dialoghi*, espressi – non a caso – dall'Achille de *I due*: l'importanza dei ricordi, che in Bellerofonte lasciano posto ad un'ossessiva insistenza sulle imprese compiute, e l'incoscienza della gioventù, che porta Patroclo a voler scendere in battaglia e Sarpedonte a continuare a vivere, nonostante la vacuità di ogni sforzo. Proseguendo nel racconto, Sarpedonte aggiunge dettagli importanti:

IPPÒLOCO Davvero brontola e rimpiange a questo modo?

SARPEDONTE Dice cose minacciose e terribili. Chiama gli dèi a misurarsi con lui. Giorno e notte, cammina. Ma non ingiuria né compianghe che i morti – o gli dèi.

IPPÒLOCO Glauco e Sisifo, hai detto?

SARPEDONTE Dice che furono puniti a tradimento. Perché aspettare che invecchiassero, per sorprenderli tristi e caduchi? «Bellerofonte» dice, «fu giusto e pietoso fin che il sangue gli corse nei muscoli. E adesso che è vecchio e che è solo, proprio adesso gli dèi l'abbandonano?»

IPPÒLOCO Strana cosa, stupirsi di questo. E accusare gli dèi di ciò che tocca a tutti i vivi. Ma lui che cosa ha di comune con quei morti – lui che fu sempre giusto?

SARPEDONTE Ascolta, Ippòloco... Anch'io mi son chiesto, vedendo quell'occhio smarrito, se parlavo con l'uomo che un tempo fu Bellerofonte. A tuo padre è accaduto qualcosa. Non è vecchio soltanto. Non è soltanto triste e solo. Tuo padre sconta la Chimera.¹⁰⁵

Dal resoconto di Sarpedonte la desolazione iniziale sembra lasciar il posto a una fiera opposizione agli dèi, che Bellerofonte non ha paura di schernire e provocare. La ragione di quest'alterigia può essere duplice. Se Pavese ha in mente solamente il passo omerico, allora l'atteggiamento sprezzante dell'eroe può essere interpretato come continuazione dell'episodio narrato nell'*Iliade*: una volta abbandonato dagli dèi egli non può far altro che trascorrere il giorno nella desolazione della solitudine, ingiuriando coloro che lo hanno trascinato in quell'abisso. Ma, al contempo, è probabile che lo scrittore faccia confluire nel testo l'altrettanto nota versione che voleva Bellerofonte decaduto a causa di una *hybris* non dissimile da quella riportata da Sarpedonte. Nell'*Olimpica XIII*, composta da Pindaro per Senofonte di Corinto, il poeta ricorda le principali figure mitiche della città, tra cui “Sisifo nelle sue arti scaltrissimo/al pari di un dio”¹⁰⁶, Medea e Bellerofonte. Di quest'ultimo, dopo aver menzionato la domatura di Pegaso, Pindaro scrive:

¹⁰³ *Ivi*, pp. 34-35. Sulla figura del *flâneur* nell'opera di Pavese cfr. Biasin 1973.

¹⁰⁴ PO: 7.

¹⁰⁵ DL: 15.

¹⁰⁶ Pind. *O.* XIII 73-74.

ἦτοι καὶ ὁ καρτερός ὀρμαίνων ἔλε Βελλεροφόντας,
 φάρμακον πραῦ τείνων ἀμφὶ γένυι,
 ἵππον πτερόεντ'· ἀναβάς δ' εὐθύς ἐνόπλια χαλκωθεὶς ἔπαιζεν.
 σὺν δὲ κείνῳ καὶ ποτ' Ἀμαζονίδων
 αἰθέρος ψυχρῶν ἀπὸ κόλπων ἐρήμου
 τοξόταν βάλλον γυναικεῖον στρατόν,
 καὶ Χίμαιραν πῦρ πνέουσιν καὶ Σολύμους ἔπεφνεν.
 διασωπάσομαί οἱ μόρον ἐγώ:
 τὸν δ' ἐν Οὐλύμπῳ φάτναι Ζηνὸς ἀρχαῖαι δέκονται.

E così il forte Bellerofonte,
 tesogli intorno alla mascella il farmaco mite,
 prese con slancio l'alato cavallo;
 e balzatovi sopra
 subito in armi danzava il ritmo di guerra.
 Con lui ancora un tempo,
 colpendolo dai gelidi recessi
 dell'aere deserto, il femminile popolo arciere
 delle Amazzoni uccise
 e la Chimera spirante fuoco e i Sòlimi.
 Tacerò la sua fine, io;
 ma le antiche greppie di Zeus
 accolgono l'altro in Olimpo¹⁰⁷.

Se davanti all'uditorio e alla committenza dei Corinzi non è opportuno ricordare la fine ingloriosa di un eroe cittadino, nell'*Istmica VII*, dedicate alla vittoria nel pancrazio di Strepsiade di Tebe, l'*exemplum* dell'eroe viene esposto nella sua completezza:

ὁ δ' ἀθανάτων μῆθρασέτω φθόνος,
 ὅ τι τερπνὸν ἐφάμερον διώκων
 ἔκαλος ἔπειμι γῆρας ἔς τε τὸν μόρσιμον
 αἰῶνα. θνήσκειμεν γὰρ ὁμῶς ἅπαντες:
 δαίμων δ' ἄϊσος: τὰ μακρὰ δ' εἴ τις
 παπταίνει, βραχὺς ἐξικέσθαι χαλκόπεδον θεῶν ἔδραν: ὅτι πτερόεις ἔρριψε Πάγασος
 δεσπότην ἐθέλοντ' ἔς οὐρανοῦ σταθμοὺς
 ἐλθεῖν μεθ' ὀμάγουριν Βελλεροφόνταν
 Ζηνός: τὸ δὲ πὰρ δίκαν
 γλυκὺ πικροτάτα μένει τελευτά.

L'invidia divina non crei scompiglio,
 perché seguendo la gioia d'ogni giorno
 mi avvio sereno alla vecchiaia ed al tempo
 a me destinato. Tutti indistintamente, infatti, moriamo:
 la divinità invece è diversa. Chi mira lontano
 è troppo limitato per raggiungere la dimora degli dei
 pavimentata di bronzo: Pegaso alato sgroppò
 il padrone Bellerofonte che voleva recarsi
 nelle sedi del cielo al concilio
 di Zeus. Ciò che è dolce
 oltre il giusto l'attende una fine amarissima¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Pind. *O.* XIII 119-132. Sull'assenza di Pegaso in Omero e le sue interpretazioni cfr. De Jong 1987: 162-168.

¹⁰⁸ Pind. *I.* VII 39-48. Sul mito di Bellerofonte in Pindaro cfr. Hubbard 1987; Jouan 1995.

La vicinanza dei versi pindarici con la caratterizzazione di Pavese non appare totale. Da un lato, infatti, il dialogo allude all'atteggiamento sprezzante di Bellerofonte e alla "fine amarissima" che esso può causare, conducendolo all'isolamento in cui viene ritratto. Ma il contesto in cui la sua tracotanza viene tratteggiata è quanto mai dissimile e conduce la riscrittura verso risultati differenti. Se Pindaro usa la storia di Bellerofonte per rimarcare non solo la *metriotes* che caratterizza la sua condotta e la totale assenza di *hybris*, ma anche la profonda distanza che si staglia tra uomini e dèi, e che viene ribadita dalla punizione inflitta all'eroe, nelle battute successive Pavese ricollega le imprese di quest'ultimo (e l'uccisione della Chimera in particolare) al periodo antecedente quella separazione, ovvero quel tempo titanico cancellato dall'istituzione della legge olimpica e compianto nel precedente *La nube*:

IPPÒLOCO Sarpedonte, sei folle?

SARPEDONTE Tuo padre accusa l'ingiustizia degli dèi che hanno voluto che uccidesse la chimera. «Da quel giorno» ripete, «che mi sono arrossato nel sangue del mostro, non ho più avuto vita vera. Ho cercato nemici, domato le Amazzoni, fatto strage dei Sòlimi, ho regnato sui Lici e piantato un giardino – ma cos'è tutto questo? Dov'è un'altra Chimera? Dov'è la forza delle braccia che l'uccisero? Anche Sísifo e Glauco mio padre furono giovani e giusti – poi entrambi invecchiando, gli dèi li tradirono, li lasciarono imbestiarsi e morire. Chi una volta affrontò la Chimera, come può rassegnarsi a morire?»

IPPÒLOCO Da Sísifo, che incatenò il fanciullo Tànatos, a Glauco che nutriva i cavalli con uomini vivi, la nostra stirpe ne ha violati di confini. Ma questi son uomini antichi e di un tempo mostruoso. La Chimera fu l'ultimo mostro che videro. La nostra terra ora è giusta e pietosa¹⁰⁹.

La costruzione del dialogo emerge dunque con maggiore chiarezza. Lo scrittore parte dalla misteriosa sorte di Bellerofonte, accennata da Omero, per inquadrarla in un contesto che non è del tutto omerico. L'indeterminatezza della punizione viene sì mantenuta, ma la caratterizzazione dell'eroe come ingiurioso e tracotante avvicina questo Bellerofonte a quello che appare nei testi pindarici, soprattutto in *Istmica VII*, ovvero come colui che ha osato provare a cavalcare Pegaso verso le dimore degli dèi, che per questa ragione l'hanno punito. A questo punto, però, il testo pavesiano compie un'ulteriore metamorfosi: la vicenda così tratteggiata – in bilico tra colpa e mistero – viene inquadrata in un contesto che le è originariamente estraneo, principalmente esiodeo. Sviluppando la riflessione già avviata ne *La nube* la Chimera, coerentemente con la sua natura ibrida e mostruosa¹¹⁰, diviene il simbolo dell'età titanica, cioè quel tempo antico in cui l'umano e il divino non erano stati separati dal dominio di Zeus. Non a caso, infatti, la Chimera appare tra i mostri menzionati dalla *Teogonia* di Esiodo¹¹¹, che però si limita a ricordarne l'uccisione da parte di Bellerofonte e Pegaso, senza aggiungere ulteriori dettagli riguardanti la punizione inflitta all'eroe. Ma è grazie a questa suggestione che la

¹⁰⁹ DL: 16.

¹¹⁰ Cfr. Schmitt 1966; Ziskowski 2014; Baglioni 2017.

¹¹¹ Cfr. Hes. *Th.* 319-325.

vicenda di Bellerofonte diviene facilmente interpretabile in chiave titanica. Agli occhi di Pavese l'uccisione di un mostro esiodeo da parte di un eroe che in Omero viene ritratto come inspiegabilmente solo e malinconico e in Pindaro colpevole di *hybris* si presta perfettamente a essere inquadrata nei nuovi rapporti di potere che reggono il mondo: la Chimera, uscita da quella palude che ne *Le muse* viene descritta come “una landa nebbiosa di fango e canne, com'era al principio dei tempi, in un silenzio gorgogliante”¹¹², è stata uccisa da un Bellerofonte che più di altri incarna quanto precedentemente detto dalla Nube riguardo gli olimpici, cioè che “ti danno la morte – quella morte che loro conoscono, ch'è un amaro sapore che dura e si sente”¹¹³.

In questo quadro si inseriscono altresì i rimandi a Glauco e Sisifo. Di entrambi Pavese menziona versioni mitiche decisamente minori. Riguardo il padre di Bellerofonte si fa riferimento alla variante della sua morte che lo voleva sbranato dalle proprie cavalle a cui aveva somministrato carne umana¹¹⁴, mentre della vicenda di Sisifo si menziona unicamente il tentativo di incatenare la morte¹¹⁵. Pur nella loro ricercatezza, gli esempi appaiono però funzionali alla cornice evidenziata: entrambi gli episodi mostrano infatti la distruzione di un confine e la violazione di quella legge cui ora bisogna ubbidire, il “limite posto a voi uomini”¹¹⁶ non più valicabile.

L'esperienza del limite crea altresì un solco anche tra i due dialoganti. A un Ippoloco che crede ingenuamente nella serenità del nuovo stato Sarpedonte risponde ponendosi come latore e interprete del disagio di Bellerofonte. Per lui l'uccisione della Chimera ha assunto un significato simbolico assoluto, che viene proiettato oltre la dimensione eroica e investe quella del tempo individuale. Essa è l'immagine non solo di un passato mitico spazzato via dal nuovo mondo, ma anche di una gioventù energica ora irrimediabilmente perduta. Ippoloco, pur essendo più vecchio di Sarpedonte, non riesce a comprendere questa duplice valenza, mentre è proprio la condizione di giovane eroe che conduce quest'ultimo verso una vicinanza particolarmente empatica con Bellerofonte¹¹⁷:

¹¹² DL: 166.

¹¹³ *Ivi*, p. 10.

¹¹⁴ Cfr. Paus. IV 20; Verg. *Georg.* 3. 266-268. Sulle differenti versioni cfr. Corsano 1992: 87-110.

¹¹⁵ Sisifo riferi ad Asopo, padre di Egina, che quest'ultima era stata rapita da Zeus. Per vendicarsi il dio mandò la Morte presso Sisifo, che, grazie alla sua scaltrezza, riuscì a incatenarla. Cfr. Apollod. I 9. 3; Paus. II 5. 1;

¹¹⁶ DL: 9.

¹¹⁷ Oltre alla gioventù è probabilmente il carattere eroico delineato da Omero a condizionare le reazioni del Sarpedone pavesiano, che, come nell'*Iliade*, appare come il perfetto portatore dell'etica guerriera dell'eroe. Su questa caratterizzazione cfr. Nagy 1983; Delattre 2006; Strauss Clay 2009.

SARPEDONTE Tu credi, Ippòloco? Credi che basti averla uccisa? Nostro padre – lo posso chiamare così – dovrebbe saperlo. Eppure è triste come un dio – come un dio derelitto e canuto, e attraversa campagne e paludi parlando a quei morti.

IPPÒLOCO Ma che cosa gli manca, che cosa?

SARPEDONTE Gli manca il braccio che l'ha uccisa. Gli manca l'orgoglio di Glauco e di Sísifo, proprio adesso che come i suoi padri è giunto al limite, alla fine. La loro audacia lo travaglia. Sa che mai più un'altra Chimera lo aspetterà in mezzo alle rupi. E chiama alla sfida gli dèi.

IPPÒLOCO Sono suo figlio, Sarpedonte, ma non capisco queste cose. Sulla terra ormai fatta pietosa si dovrebbe invecchiare tranquilli. In un giovane, quasi un ragazzo, come te Sarpedonte, capisco il tumulto del sangue. Ma solo in un giovane. Ma per cause onorate. E non mettersi contro gli dèi¹¹⁸.

L'immagine di Bellerofonte che emerge in negativo dalle parole dei due non stupisce. L'eroe che non si era piegato alle lusinghe di Antea e che tante difficili battaglie aveva vinto continua a non rassegnarsi e a non accettare l'esistente. La differenza con le imprese di una volta è però totale: come tanto la sua forza e il suo braccio avevano potuto nelle insidie del passato, così poco può ora la sua volontà contro un mondo interamente cambiato, retto da quella legge di Zeus che può fare a meno del suo eroismo. È questa condizione di tragica irreversibilità, combinata con un'ostinazione perenne, a rendere il Bellerofonte pavesiano vicino al corrispondente omerico. Certo, come detto, il quadro della contrapposizione tra mondo titanico e legge di Zeus non appartiene a quanto tratteggiato da Omero ed è Pindaro colui che racconta esplicitamente la *hybris* dell'eroe: ma in Omero, e così in Pavese, l'accento principale cade sulla malinconia ostinata di Bellerofonte, sulla sua stoica solitudine (e non è un caso che non appaia nel dialogo se non nelle parole altrui) e su un mistero che, assoluto in Omero, continua a restare in ombra anche nel dialogo pavesiano. Se l'inserimento della sua vicenda nell'ambito della contrapposizione tra i due mondi mitici fornisce un quadro ideologico che motiva l'abbandono degli dèi e la loro ostilità, esso tuttavia non placa l'animo di Bellerofonte e non fornisce una spiegazione che possa diminuirne la malinconia, lasciandolo errante per la stessa pianura menzionata nell'*Iliade*.

Intorno alla fine del dialogo la proiezione sull'asse dell'esistenza individuale dell'eroe assume una tale centralità che Sarpedonte riporta allo zio quelle storie che lo smarrito Bellerofonte ricorda ossessivamente:

¹¹⁸ *Ivi*, p. 16.

SARPEDONTE Sono fatti che sai. Ma non sai la freddezza, lo sguardo smarrito, come di chi non è più nulla e sa ogni cosa. Sono storie di Lidia e di Frigia, storie vecchie, senza giustizia né pietà. Conosci quella del Sileno che un dio provocò alla sconfitta sul monte Celene, e poi uccise macellandolo, come il beccaiolo ammazza un capro? Dalla grotta ora sgorga un torrente come fosse il suo sangue. La storia della madre impietrata, fatta rupe che piange, perché piacque a una dea di ucciderle i figli a uno a uno, a frecciate? E la storia di Aracne, che per l'odio di Atena inorridì e divenne ragno? Sono cose che accaddero. Gli dèi le hanno fatte.

IPPÒLOCO E sta bene. Che importa? Non serve pensarci. Di quei destini non rimane nulla.

SARPEDONTE Rimane il torrente, la rupe, l'orrore. Rimangono i sogni. Bellerofonte non può fare un passo senza urtare un cadavere, un odio, una pozza di sangue, dei tempi che tutto accadeva e non erano sogni. Il suo braccio a quel tempo pesava nel mondo e uccideva¹¹⁹.

La saggezza di Bellerofonte, ovvero quel “sa ogni cosa” menzionato da Sarpedonte, è priva di sostanza vitale. Egli non è più nulla perché ciò che sa, così come ciò che ha vissuto, appartiene a un orizzonte ormai cancellato.

Gli episodi mitici a cui allude il giovane contribuiscono inoltre a sottolineare la distanza che li separa dal presente e, insieme a questo distacco, emerge con più forza poetica anche l'isolamento dell'eroe. In questo contesto occorre notare quanto la funzione di queste citazioni sia analoga a quella rivestita nei testi antichi. Analizzando l'uso degli *exempla* mitologici nell'*Iliade*, Willcock ha definito il paradigma “a myth introduced for exhortation or consolation”¹²⁰, ricollegando questa pratica compositiva alla tradizione orale studiata da Parry e Lord: “When Homer is inventing he tends to use stock motifs. [...] Not only did the oral poet have a stock of formulas for regular use as occasion required; he also from his wide repertoire of heroic stories had a stock of motifs or themes, which naturally came in when in the need of the moment called them forth”¹²¹. Stanti tutte le ovvie differenze del caso, i rimandi ad altri miti che Pavese incastona in questo dialogo – e non solo – rispondono alla medesima necessità di ribadire con forza maggiore il fulcro dell'episodio su cui si focalizza il componimento. Si capisce allora perché Bellerofonte appaia ossessionato dalle vicende di Marsia, il satiro che sfidò Apollo sul Monte Celene in Frigia e venne successivamente scorticato vivo¹²², la Niobe resa pietra da Apollo e Artemide¹²³, nonché di Aracne¹²⁴, che venne sconfitta da Atena; come

¹¹⁹ *Ivi*, p. 17.

¹²⁰ Willcock 1964: 142.

¹²¹ *Ivi*, p. 147. Sulla storia del Bellerofonte omerico come paradigma cfr. Alden 1996.

¹²² La grotta è menzionata unicamente da Senofonte in Xen. *Anab.* I 2. 8, mentre le altre fonti parlano solo del fiume chiamato come il satiro (che in Hdt. VII 26 è esplicitamente nominato “Sileno”, oltre che in Paus. II 22; X 30). Cfr. anche Apollod. I 4. 1; Hyg. *Fab.* 165; Diod. III 58-59; Ov. *Met.* 6. 382-400.

¹²³ Niobe, madre di sette maschi e sette femmine, si vantava di essere più feconda di Apollo e Artemide (entrambi famosi arcieri), che non tardarono a vendicarsi: i figli vennero uccisi e la madre trasformata in pietra. Cfr. Hom. *Il.* 24. 601-619.

¹²⁴ Più che nota è la storia di Aracne, che sfidò Atena nella tessitura e, dopo un'ovvia sconfitta, venne trasformata in ragno. Interessante notare come nell'*ekphrasis* della tela di Atena, narrata in in Ov. *Met.* 6. 1-145, Ovidio intessa, con una tecnica non troppo dissimile da Omero (e Pavese), una lunga serie di figure del mito macchiate di *hybris* e per questo punite. Su quest'aspetto cfr. Leach 1974; Vincent 1994.

una cassa di risonanza di quanto accaduto all'eroe, i brevi riferimenti riportati da Sarpedonte contribuiscono a potenziare il motivo della tracotante sfida agli dèi e della loro successiva punizione.

Bellerofonte appare così intrappolato in un mondo onirico e perturbante, nonché in un tempo passato per tutti ma non per lui che continua a sognare delle antiche imprese e a decodificare il paesaggio intorno a sé secondo il codice del tempo mitico cessato, cioè interpretando i segni – la pozza, il cadavere, un odio – che proprio quel passato tremendo continua a riproporre ai suoi occhi. La sua condizione è infine simile a una trappola mentale ed esistenziale, che, da un lato, scioglie l'enigma omerico e indica una ragione per il suo vagare, mentre dall'altro conduce proprio l'indeterminatezza antica verso il più totale, assoluto e rassegnato rifiuto dell'esistente:

IPPÒLOCO Per questo corre le campagne?

SARPEDONTE È figliolo di Glauco e di Sísifo. Teme il capriccio e la ferocia degli dèi. Si sente imbestiare e non vuole morire. «Ragazzo» mi dice, «quest'è la beffa e il tradimento: prima ti tolgono ogni forza e poi si sdegnano e tu sarai meno che uomo. Se vuoi vivere, smetti di vivere...».

IPPÒLOCO E perché non si uccide, lui che sa queste cose?

SARPEDONTE Nessuno si uccide. La morte è destino. Non si può che augurarsela, Ippòloco¹²⁵.

3.4 Il tizzone di Meleagro

“Vorrei essere l'uomo più sozzo e più vile purché quello che ho fatto l'avessi voluto. Non subito così. Non compiuto volendo far altro”, si lamenta Edipo ne *La strada*¹²⁶. L'immagine del tiranno addolorato per il destino inesorabile che lo ha colpito appare quanto mai coerente col testo sofocleo e con la sua caratterizzazione tradizionale che la tragedia inaugura¹²⁷. Su questa linea il sovrano si chiede ancora: “Che cosa è ancora Edipo, che cosa siamo tutti quanti, se fin la voglia più segreta del tuo sangue è già esistita prima ancora che nascessi e tutto quanto era già detto?”¹²⁸. Questo è il destino: la predeterminazione dell'esistenza di ogni uomo, il quale – per quanto lotti e si affanni – non può che giungere al momento epifanico in cui comprende l'insensatezza di ogni sforzo e la natura illusoria della libertà.

Se queste parole attribuite a Edipo si limitano ad approfondire il senso di una vicenda tragica già nell'antichità, quanto accade a Meleagro ne *La madre* è meno scontato¹²⁹. La notizia introduttiva riassume le linee principali della variante mitica da cui il dialogo prende le mosse: “La vita di Meleagro era legata a un tizzone che la madre Altea cavò dal fuoco quando le nacque

¹²⁵ DL: 17.

¹²⁶ *Ivi*, p. 66.

¹²⁷ Cfr. *infra*.

¹²⁸ DL: 66.

¹²⁹ Sul mito di Meleagro cfr. Grossardt 2001; Velasco Lòpez 2004.

il figlio. Madre imperiosa che, quando Meleagro ebbe ucciso lo zio che pretendeva la sua parte della pelle del cinghiale, in uno scatto d'ira ributtò il tizzone nel fuoco e lo lasciò incenerire”¹³⁰. Pur chiarendo il quadro entro cui si inserisce la riscrittura, il breve riassunto origina al contempo alcune questioni: Chi era Meleagro? Perché lo zio avanzò pretese su una parte del cinghiale? E cosa significa, nella grammatica del mito, che la vita dell'eroe era legata a un tizzone? Il primo a fornire alcuni elementi a riguardo è Omero, che inserisce la storia di Meleagro nella cornice della menzionata ambasceria ad Achille di *Iliade IX*¹³¹. La vicenda è nota: Aiace, Ulisse e Fenice si recano dall'eroe per cercare di muoverlo dal suo ostinato ritiro e, a questo scopo, Fenice racconta la storia di Meleagro¹³². Il padre di costui, Eneo di Calidone, aveva dimenticato di offrire i dovuti onori ad Artemide che, adirata, mandò un terribile cinghiale selvaggio a devastare la terra¹³³. L'entrata in guerra del figlio è decisiva. Grazie ad una forza sovrumana riesce a tenere a bada la popolazione nemica dei Cureti e a uccidere il cinghiale. Ad un tratto, però, accade qualcosa: l'eroe è preso dall'ira, “furioso nell'anima contro Altea, sua madre”¹³⁴, e si ritira dalla battaglia. Poco dopo Omero offre qualche dettaglio in più sulla ragione della collera:

τῆ ὄ γε παρκατέλεκτο χόλον θυμαλγέα πέσσων
 ἐξ ἀρέων μητρὸς κεχολωμένος, ἧ ῥα θεοῖσι
 πόλλ' ἀχέουσ' ἠρᾶτο κασιγνήτοιο φόνιοιο,
 πολλὰ δὲ καὶ γαῖαν πολυφόρβην χερσὶν ἄλοια
 κικλήσκουσ' Αἴδην καὶ ἐπαινὴν Περσεφόνειαν
 πρόχην καθεζομένη, δεύοντο δὲ δάκρυσι κόλποι,
 παιδὶ δόμεν θάνατον: τῆς δ' ἠεροφοῖτις Ἐρινὺς
 ἔκλυεν ἐξ Ἐρέβεσφιν ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσα.

[...] accanto a lei
 stava a covare un'ira penosa, adirato
 per le maledizioni di Altea, che aveva imprecato
 agli dèi nel dolore per la morte di suo fratello,
 e aveva percosso con le mani la terra nutrice,
 invocando Ade e la tremenda Persefone
 – piegata sulle ginocchia, la veste si bagnava di lacrime –
 – che dessero morte a suo figlio; e l'Erinni che si muove nell'ombra,
 che ha un cuore implacabile, l'ascoltava dall'Erebo¹³⁵.

Il passo rimane in realtà molto oscuro e pone ulteriori quesiti: perché Meleagro ha ucciso suo zio, ammesso che sia lecito interpretare in questo senso la rabbia di Altea? Questa, stravolta dal

¹³⁰ *Ivi*, p. 52.

¹³¹ Cfr. *Hom. Il. 9. 529-599*.

¹³² Cfr. Yamagata 1991.

¹³³ Sull'episodio cfr. Franco 2006.

¹³⁴ *Hom. Il. 9. 555*.

¹³⁵ *Hom. Il. 9. 564-572*.

dolore per la scomparsa del fratello, invoca la morte per il figlio, del quale però nulla viene detto sulla fine. Cosa ne è stato di Meleagro?

Omero mostra in questo caso un perfetto esempio di quello che Kirk, riferendosi ai versi in questione, ha definito “abbreviated-reference style”¹³⁶ e che causa non pochi problemi all’interprete moderno. Da un lato, infatti, la funzione paradigmatica della vicenda di Meleagro è chiarissima nella cornice dell’*Iliade*: Fenice ricorda ad Achille che dovrebbe comportarsi esattamente come l’eroe, che depone la sua ira e torna a combattere¹³⁷. Al contempo però è verosimile supporre che Omero, confidando nella competenza del suo uditorio, abbia rimodellato una storia già conosciuta e parte di un ricco patrimonio folklorico¹³⁸, inserendola con più naturalezza nel contesto dell’esortazione di Fenice e creando così quell’oscurità rischiarabile solo dal confronto con altre testimonianze¹³⁹. Tale esigenza è posta anche dal dialogo pavesiano. Il menzionato riferimento allo zio ucciso è infatti l’unico tratto di vicinanza ai versi di Omero, il solo nell’antichità a parlare dell’assassinio di un unico zio. Non solo, ma l’ambientazione del componimento sembra andare oltre l’enigmaticità dell’*Iliade* e guardare ad altri testi.

Il titolo chiarisce il motivo mitico attorno cui si struttura il dialogo: la madre, colpevole – secondo quanto riportato da altri e non da Omero – di aver causato la morte del proprio figlio per vendicare l’uccisione dei suoi due fratelli, zii di Meleagro¹⁴⁰. Dopo la scoperta del duplice omicidio, questa aveva infatti gettato nel fuoco il tizzone a cui era magicamente legata la vita di Meleagro, causandone così la morte. Ma nel corso del dialogo ambientato nell’Ade, dove il conduttore delle anime Hermes lo ha appena scortato, il pezzo di legno perde la sua contingenza e acquista una dimensione simbolica assoluta, divenendo “un’immagine metaforica del peso

¹³⁶ Kirk 1962: 164-169.

¹³⁷ Cfr. Willcock 1964: 147-153.

¹³⁸ Cfr. Kakridis 1949: 127-148.

¹³⁹ Cfr. Swain 1988: 272-275.

¹⁴⁰ Paus. X 31. 3 menziona tre racconti riguardo la morte di Meleagro, causata in Omero dalla maledizione della madre, nelle *Eoie* e nella *Miniade* per volere di Apollo e, infine, per il tizzone bruciato, motivo apparso per la prima volta in Frinico ma già noto in Grecia. Dopo la ripresa di Aesch. *Lib.* 602-612, Apollod. I 8. 3 menziona riporta anche la tradizione di una morte in battaglia, probabilmente rifacendosi nuovamente ad Omero, mentre Diod. IV 34. 5 distingue la tradizione della maledizione materna da quella del tizzone. Per quanto riguarda il motivo di quest’ultimo nel dialogo pavesiano valgono le parole dedicate a Bacchilide da Antonino e Cesca 2011: 326 “Che egli l’abbia creata *ex nihilo* o, diversamente, adottata ispirandosi a racconti precedenti, non pare più rilevante del fatto, invece determinante, che egli l’abbia scelta – per adattarla alle sue specifiche esigenze – in contrasto alle tradizioni attestata precedentemente, prima fra tutte quella omerica”. Sul problema e la cronologia delle versioni cfr. Valgiglio 1956: 115-131; Gentili 1958: 40-46; March 1987: 39-46; Bremmer 1988; Grossardt 2001: 54.

del destino che incombe su ogni vita umana, dell'essere segnati sin dalla nascita dal destino, e del dover morire per una passione"¹⁴¹.

Il confronto tra Meleagro ed Hermes si gioca infatti interamente sull'universalità di tale metaforizzazione: lungo il corso di tutto il dialogo a un Meleagro ossessionato dalla propria sorte, che cerca di trovare un senso all'esistenza appena conclusa, Hermes contrappone la generalità di tale condizione, cercando di convincere l'interlocutore che la crudeltà di Altea e il tizzone bruciato altro non sono se non una specifica materializzazione del destino che si abbatte su ogni essere umano:

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

MELEAGRO Non so. Ma ho sentito narrare di libere vite di là dai monti e dai fiumi, di traversate, di arcipelaghi, d'incontri con mostri e con dèi. Di uomini più forti anche di me, più giovani, segnati da strani destini.

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. [...]

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 te¹⁴².

A questo motivo si aggiunge la disamina retrospettiva di Meleagro. Secondo un modulo comune ad altri personaggi dei *Dialoghi*, quali Edipo, Orfeo e Achille, l'eroe cerca di cogliere un senso (in questo caso *post-mortem*) alle fatiche e alle speranze della esperienza terrena appena conclusa. In questa ricerca, rallentata dalla saggezza olimpica di Hermes che cerca di inquadrare la sofferenza privata nell'ambito di quella più generalmente umana, il motivo del destino interviene come l'elemento capace di distruggere e vanificare ogni bilancio esistenziale. Come Edipo, Meleagro realizza quanto tale consapevolezza riesca a minare le fondamenta più profonde di tutto ciò che ha compiuto in vita, una vita che – dalla prospettiva da cui viene osservata ora, alle porte dell'Ade dove Hermes conduce le anime – appare come la pura realizzazione passiva di quanto già tessuto dalle Moire:

¹⁴¹ Van Den Bossche 2001: 313-314.

¹⁴² DL: 53-54.

MELEAGRO Non vedo nulla. E non m'importa. Sono ancora una brace... Cos'hai detto dei paesi del mondo? O Ermete, come a dio che tu sei, certo il mondo è bello, e diverso, e sempre dolce. Hai i tuoi occhi, Ermete. Ma io Meleagro fui soltanto cacciatore 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 madre¹⁴³.

MELEAGRO Una madre... nessuno conosce la mia. Nessuno sa cosa significhi saper la propria vita in mano a lei e sentirsi bruciare, e quegli occhi che fissano il fuoco. Perché, il giorno che nacqui, strappò il tizzone dalla fiamma e non lasciò che incenerissi? E dovevo crescere, diventare quel Meleagro, piangere, giocare, andare a caccia, veder l'inverno, veder le stagioni, essere uomo – ma saper l'altra cosa, portare nel cuore quel peso, spiarle in viso la mia sorte quotidiana. Qui è la pena. Non è nulla un nemico¹⁴⁴.

La tematizzazione di Pavese è chiaramente lontana dal testo omerico: come nel caso della Chimera di Bellerofonte, lo scrittore muove da un passo iliadico piuttosto reticente, come sembrerebbe suggerire in questo caso la menzione di un unico zio ucciso, per innestare nella riscrittura una differente trattazione dell'episodio mitico. Mentre nel caso de *La Chimera* guarda a Pindaro, in questo caso è preponderante il peso della trattazione bacchilidea del mito di Meleagro compiuta in *Epinicio V*, composto nel 476 per Ierone di Siracusa¹⁴⁵. Gli elementi comuni nelle rispettive riscritture appaiono così lampanti da aver già condotto al loro riconoscimento da parte della critica. I due componimenti, ha scritto Alessandra Manieri, si rispecchiano “non solo nei toni fortemente patetici ma anche per la tipologia della narrazione”¹⁴⁶, probabilmente motivati dalla certa lettura pavesiana di Bacchilide¹⁴⁷. Nell'epinicio del poeta greco l'eroe si trova a dialogare con Eracle, al quale, giunto nell'Ade, narra quanto accaduto secondo un registro totalmente diverso da quello di Omero:

¹⁴³ *Ivi*, p. 53.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 54.

¹⁴⁵ Cfr. Segal 1976; Cairns 2010: 75-92; Antoniono & Cesca 2011.

¹⁴⁶ Manieri 2017: 197.

¹⁴⁷ Dughera 1992: 14 riporta la presenza di Bacchilide tra gli autori tradotti durante il confino, mentre Cavallini 2014: 112 segnala che nell'*Antologia lirica greca: poeti elegiaci-giambici-melici con odi scelte di Bacchilide e di Pindaro* di Giuseppe Cammelli, utilizzata nello stesso periodo da Pavese per tradurre alcuni frammenti di lirica analizzati dalla studiosa, trova spazio anche la traduzione di *Epinicio V*.

[...]οὐ γὰρ
καρτερόθυμος Ἄρης
κρίνει φίλον ἐν πολέμῳ:
τυφλὰ δ' ἐκ χειρῶν βέλη
ψυχαῖς ἐπι δυσμενέων φοι-
τᾷ θάνατόν τε φέρει
τοῖσιν ἂν δαίμων θέλη:
ταῦτ' οὐκ ἐπιλεξαμένα
Θεστίου κούρα δαΐφρων
μάτηρ κακόποτος ἐμοὶ
βούλευσεν ὄλεθρον ἀτάρβακτος γυνά:
καίε τε δαιδαλέας
ἐκ λάρνακος ὠκύμορον
φιτρὸν ἀγκλαύσασα, τὸν δὴ
μοῖρ' ἐπέκλωσεν τότε
ζῶας ὄρον ἀμετέρας ἔμμεν.

[...] L'irresistibile Ares in Guerra
non distingue l'amico
ma ciechi dalle mani
vanno i dardi
e portano la morte
a chi voglia il dio.
Di questo incurante
la spietata figlia di Testio
la madre mia sventurata
deliberò la mia morte,
la impavida donna,
e trasse dall'arca ben lavorata
e bruciò il tizzo dal breve destino,
perché la sorte aveva deciso che fosse in quell'istante il termine della mia vita¹⁴⁸.

Nella trattazione di Bacchilide, così come in quella pavesiana, Meleagro è anzitutto vittima del suo destino, che lo porta a uccidere per errore i fratelli della madre. Questa, inoltre, emerge con maggiore chiarezza rispetto a quanto accennato da Omero: sventurata e impavida, la mano con cui si fa strumento del destino non conosce l'esitazione che le attribuirà Ovidio¹⁴⁹, mentre fornisce a Pavese lo spunto per tematizzare ulteriormente la sua crudele freddezza di “madre imperiosa”. La motivazione biografica dietro questa scelta non dev'esser però assolutizzata in sede critica. Se è innegabile, come riscontrato da tempo, che tutta la produzione pavesiana è caratterizzata da una buona dose di misoginia¹⁵⁰, occorre tuttavia valutare la funzione che tale scelta ricopre nell'ambito del mito rielaborato. In questo caso l'enfasi posta sulla presenza

¹⁴⁸ Bacchyl. *Ep.* 5. 129-144.

¹⁴⁹ La narrazione ovidiana della storia di Meleagro (*Ov. Met.* 8. 267-546) insiste con forza sull'esperienza femminile, rimotivando il rapporto tra madre e figlio. Il rancore di Meleagro tematizzato da Omero, Bacchilide e Pavese scompare per lasciar spazio al tormento di una madre che non sa a quale parte del proprio sangue dare maggiore ascolto, come narrato in un lungo *excursus* incentrato interamente sulla difficile decisione di Altea. Sull'episodio cfr. Segal 1999 e Tsagalis 1998, mentre per l'idea di maternità cfr. Fantham 2005 e McAuley 2012: 148-160.

¹⁵⁰ Cfr. Giacone 1973; Fiorentini 1993; Corsini 1994; Ieva 1999; Sumeli Weinberg 2000; Saccà 2006. Sulle figure femminili dei *Dialoghi* cfr. Bernabò 1975; Manieri 2017.

ossessiva degli occhi della madre lungo il corso di tutta la vita di Meleagro non adombra “il personale rapporto dello scrittore con la propria madre”¹⁵¹ né chiama in causa datati apporti psicanalitici in sostegno di questa tesi¹⁵²; ciò che emerge invece chiaramente da questa scelta, rispetto alla quale ciò che nel *Mestiere di vivere* Pavese definisce un “allevamento inflitto con durezza su un’indole di per sé sensibilissima e timida”¹⁵³ può solo aver causato una generica assonanza, è la volontà di potenziare il portato tragico di Meleagro. Non solo questi muore per mano di chi gli ha dato la vita, ma alla terribile decisione di Altea si aggiunge il processo di realizzazione che lo porta, in Pavese, a riflettere sul destino che l’ha colpito e, in Bacchilide, a provocare le lacrime di Eracle:

μινύνη δέ μοι ψυχὰ γλυκεῖα,
 γνῶν δ’ ὀλιγοσθενέων:
 αἰαῖ: πύματον δὲ πνέων δάκρυσα τλ[άμων
 ἀγλαὰν ἦβαν προλείπων.
 φασὶν ἀδεισιβόαν
 Ἀμφιτρώωνος παῖδα μούνον δὴ τότε
 τέγξαι βλέφαρον, ταλαπενθέος
 πότμον οἰκτίροντα φωτός:
 καὶ νιν ἀμειβόμενος
 τοῦ ἔφα: θνατοῖσι μὴ φῶναι φέριστον,
 μηδ’ ἀελίου προσιδεῖν
 φέγγος. [...]

“Per un istante è ancora la dolce vita,
 sentii venir meno le forze, oh misero,
 dando l’ultimo respiro
 piansi lasciando la bella giovinezza”.
 Soltanto allora, come narrano,
 l’impavido figlio di Anfitrione
 bagnò gli occhi di pianto
 lamentando la sorte dell’eroe infelice
 e rispondendogli disse:
 “Meglio per l’uomo non essere nato
 e non vedere la luce del sole” [...]”¹⁵⁴.

La tragedia di Meleagro, tra Bacchilide e Pavese, è racchiusa in questi versi: il suo dolore è così vivido e così assoluto da muovere alle lacrime un eroe tradizionalmente duro e violento come Eracle. Non solo perché “quella di Meleagro è la narrazione della fragilità del destino umano, che proprio come un tizzone può spegnersi al primo, impreveduto, alito di vento o inesorabilmente consumarsi tra le fiamme”¹⁵⁵, ma poiché in entrambi i casi è la scelta mitica, combinata con la disposizione del racconto, che sottolinea la portata tragica della vicenda di

¹⁵¹ Manieri 2017: 198.

¹⁵² Cfr. Fernandez 1967.

¹⁵³ MV: 201.

¹⁵⁴ Bacchyl. *Ep.* 5. 151-162.

¹⁵⁵ Antoniono & Cesca 2011: 322.

Meleagro; come riassunto da Jacques Pèron, “dans l'expression du thème du malheur, le mythe se signale d'ailleurs par une implacable progression, et les cinq strophes qui constituent le récit de Méléagre apparaissent comme une sorte de tragédie dans laquelle chaque épisode dépasse l'horreur du précédent, et qui culmine en un saisissant paroxysme”¹⁵⁶. Né è privo di significato il fatto che l'acme finale sia suggellata dalla *gnome* eraclea. Com'è noto, il *topos* greco del “meglio non essere mai nato” non è prerogativa bacchilidea¹⁵⁷, ma in questo caso suggella l'esperienza di Meleagro in modo particolarmente appropriato, sia per la narrazione di Bacchilide che per quella pavesiana (in cui – forse rimandando scientemente al precedente greco – Meleagro si chiede perché la madre non l'abbia lasciato morire appena nato). Infine, la morte arriva a spandere il suo alone sinistro anche su Eracle, il cui accenno a Deianira prefigura la sua futura uccisione, anche in questo caso per mano di una persona amata.

A differenza dell'epinicio di Bacchilide, il parossismo tragico viene raggiunto ne *La madre* non attraverso l'allusione al futuro infausto di Eracle (o, in questo caso, di Hermes) ma grazie all'approfondimento della figura di Atalanta. È sulla ragazza, infatti, che si concentra la seconda parte del dialogo:

MELEAGRO Non sono vile, se mi guardo intorno. So tante cose adesso. Ma non credo che anche lei – la giovane – sapesse quegli occhi.

ERMETE Non li sapeva. *Era* quegli occhi.

MELEAGRO O Atalanta, io mi domando se anche tu sarai madre, e capace di guardare nel fuoco.

ERMETE Vedi se ti ricordi le parole che ti disse, la sera che scannaste il cinghiale.

MELEAGRO Quella sera. La sera del patto. Non la dimentico, Ermete. Atalanta era piena di furia perché avevo lasciato sfuggire la belva nella neve. Mi menò un colpo con la scure e mi prese alla spalla. Io da quel colpo mi sentii toccare appena, ma le urlai più furente di lei: «Ritorna a casa. Ritorna con le donne, Atalanta. Qui non è luogo da capricci di ragazze». E la sera, quando il cinghiale fu morto, Atalanta camminò con me in mezzo ai compagni e mi diede la scure ch'era tornata a cercare da sola sul nevaio. Facemmo il patto, quella sera, che, andando a caccia, uno dei due sarebbe stato a turno disarmato, perché l'altro non fosse tentato dall'ira.

ERMETE E che cosa ti disse Atalanta?

MELEAGRO Non l'ho scordato, Ermete. «O figlio di Altea» disse, «la pelle del cinghiale starà sul nostro letto di nozze. Sarà come il prezzo del tuo sangue – e del mio». E sorrise, così per farsi perdonare.

ERMETE Nessun mortale, Meleagro, riesce a pensare sua madre ragazza. Ma non ti pare che chi dice queste cose sarà capace di guardare il fuoco? Anche la vecchia Altea ti uccise per un prezzo del sangue¹⁵⁸.

Ancora una volta Pavese affida al dio il compito di colpire le ingenuie credenze di Meleagro, incerto sull'innocenza della ragazza. La caratterizzazione della giovane che emerge dallo scambio dialogico è perfettamente coerente con la sua immagine nel mito classico. Ella è infatti il caso più noto ed esemplare del modello mitologico della fanciulla selvaggia, un'amazzone

¹⁵⁶ Pèron 1978: 321. Cfr. anche García Romero 2012.

¹⁵⁷ Cfr. Fantuzzi 1987.

¹⁵⁸ DL: 54-55.

indomabile devota ad Artemide e alle sue attività atletiche e venatorie¹⁵⁹: “nella mentalità greca – ha precisato Giulio Guidorizzi – Atalanta costituisce un antimodello: quello della donna ostinatamente legata alla fase verginale della propria vita, che rifiuta le nozze e si comporta come un giovane efebo, cacciando e gareggiando”¹⁶⁰. Coerentemente con la sua natura partecipa dunque alla caccia del Cinghiale, come testimoniato da tutti gli autori antichi che presentano un elenco degli eroi implicati nell’impresa¹⁶¹. Secondo la versione seguita da Pavese il suo ruolo è però tutt’altro che ausiliario: Meleagro se ne innamora e decide di donarle la pelle dell’animale abbattuto “anteponendo l’amore ai legami famigliari”¹⁶², causando così – differentemente da quanto narrato da Bacchilide – l’ira degli zii e la loro successiva uccisione. Allontanandosi da *Epinicio V*, che aveva tematizzato la tragicità del destino di Meleagro unicamente intorno al motivo della madre e del tizzone, Pavese riscrive la vicenda alludendo alla presenza di Atalanta, il cui rapporto con l’eroe diviene causa di ulteriore sofferenza¹⁶³. Nel dialogo, infatti, Hermes distrugge l’idea idilliaca che Meleagro ha della giovane amata, la cui crudeltà supera quella della madre assassina.

L’operazione di riscrittura è sottile ma efficace: mentre in alcuni precedenti antichi la decisione di donarle la pelle del cinghiale viene presa da Meleagro, senza che Atalanta ricopra in essa un ruolo attivo¹⁶⁴, l’eroe pavesiano racconta con dovizia di particolari il patto che ha portato alla sua fine. Ma mentre neppure lui è totalmente cosciente della consequenzialità tra l’amore per Atalanta e la sua morte, nel sorriso malizioso della donna e in quel suo sinistro “farsi perdonare” Pavese lascia intuire quanto la morte del giovane sia in realtà frutto di quattro mani: quelle di Atalanta, posatesi sulla pelle del cinghiale conquistata con un inganno amoroso, e quelle della madre, colpevoli di aver gettato il tizzone nel fuoco. Se tenui e celati sono gli indizi testuali di tale trattazione, ancora più oscuri appaiono i motivi per cui Atalanta decide di porre Meleagro sulla strada della morte. L’indeterminatezza è però funzionale all’effetto complessivo: mentre per il critico è facile ravvisare l’ennesimo esempio pavesiano di donna dura, temibile e distruttiva (in questo caso facilmente adattabile in questa direzione, essendo tale già

¹⁵⁹ Cfr. Howell & Howell 1989; Barringer 1996.

¹⁶⁰ Guidorizzi 2012: 597.

¹⁶¹ Cfr. Apollod. I. 8; Hyg. *Fab.* 173; Ov. *Met.* 8. 299-317. Sulle altre testimonianze cfr. Arrigoni 1977.

¹⁶² Hyg. *Fab.* 174.

¹⁶³ Il motivo dell’amore per Atalanta deve la sua popolarità al frammentario *Meleagro* euripideo, il quale probabilmente rielaborava una fonte precedente e a noi ignota. Altri, invece, ritengono sia invenzione del tragediografo. Cfr. Arrigoni 1977: 21; Rubin & Sale 1983; Most 1983.

¹⁶⁴ Mentre Apollod. I. 8. 2 non racconta di alcuna richiesta da parte di Atalanta, Hyg. *Fab.* 174 riporta che la giovane, aggredita dai fratelli di Altea per il possesso della pelle, chiese aiuto a Meleagro. Nonostante ciò neppure in Igino vi è alcuna traccia di malizia o premeditazione.

nell'antichità), il concorso dell'amata nella morte di Meleagro contribuisce a radicalizzare la disperazione della sua condizione, la quale è a sua volta peggiorata da una totale mancanza di consapevolezza. Ucciso dalla madre e, in Pavese, tradito da colei che amava e inconsapevole dell'inganno: il destino dell'eroe non potrebbe essere più avverso.

Le ultime battute del dialogo proseguono la rilettura del rapporto tra i due, affidando a Hermes il compito di esplicitarla e condurla verso esiti ancora più estremi. A Meleagro, che come Achille piange sull'impossibilità di rivedere il proprio figlio¹⁶⁵ e il proprio nido domestico, Hermes risponde senza pietà:

MELEAGRO Ma nemmeno vedere i miei figli... non conoscere quasi il mio letto...

ERMETE Hai avuto fortuna. I tuoi figli non nasceranno. Il tuo letto è deserto. I tuoi compagni vanno a caccia come quando non c'eri. Tu sei un'ombra e il nulla.

MELEAGRO E Atalanta, Atalanta?

ERMETE La casa è vuota come quando annotava e tardavate a ritornare dalla caccia. Atalanta, che ti ha istigato a vendicarti, non è morta. Le due donne convivono senza parole, guardano il focolare, dov'è stramazato il fratello di tua madre e dove tu sei fatto cenere. Forse non si odiano nemmeno. Si conoscono troppo. Senza l'uomo le donne son nulla.

MELEAGRO Ma allora perché ci hanno ucciso?

ERMETE Chiedi perché vi han fatto, Meleagro¹⁶⁶.

La descrizione delle due donne si salda con quanto detto in precedenza e amplifica gli effetti della novità pavesiana. *In primis* Hermes sottolinea la responsabilità di Atalanta come colei che ha provocato la vendetta di Meleagro e, dunque, la sua morte, ma ciò che afferma riguardo lo stato presente delle due donne è ancora più forte. Queste – che nessun testo antico collega¹⁶⁷ – vengono ritratte in un quadretto di lugubre consonanza domestica: il loro essere davanti al fuoco in cui si è spento il tizzone della vita di Meleagro suggella quella funesta alleanza che ha portato a compimento il destino dell'eroe. Ed è grazie a questa sinistra armonia omicida tra le due donne più importanti nella vita di Meleagro che la tragicità del suo destino viene spinta verso esiti ancor più drammatici rispetto ai dati di partenza. La sfera di dipendenza dal femminile, che, come altri miti, la vicenda del tizzo ricollegava al legno secondo i principi della magia simpatetica e, di conseguenza, ai poteri della madre¹⁶⁸, viene in questo caso allargata a quell'Atalanta di cui l'eroe s'innamorò. Anche questa, però, contribuì in maniera decisiva alla sua morte, con un grado di volontarietà che il mancato odio di Altea lascia intuire piuttosto chiaramente. La misoginia cui si accennava in precedenza ritorna certamente nell'ambito del

¹⁶⁵ L'unico a menzionare un figlio tra Meleagro e Atalanta è Hyg. *Fab.* 99. Come nel caso dell'invenzione del dolo di Atalanta, il riferimento a un figlio ha lo scopo di accrescere la sofferenza di Meleagro.

¹⁶⁶ DL: 56.

¹⁶⁷ Apollod. I 8. 3 racconta che Altea e Cleopatra, moglie di Meleagro, si impiccarono dopo la morte dell'eroe, mentre Ov. *Met.* 530-532 ritrae Altea che si dà la morte conficcandosi una spada nel ventre. Il mito di Atalanta, invece, prosegue con i molti e noti episodi nei quali non v'è traccia di Meleagro o di un suo ricordo.

¹⁶⁸ Su questo complesso di miti cfr. Alganza Roldàn 2010.

dialogo, ma è importante sottolineare ulteriormente come essa non costituisca il fulcro della riscrittura, quanto uno spunto fornito dalla natura dura e artemidea della donna amazzone e raccolto da Pavese per condurre la vicenda di Meleagro verso un grado di esemplarità ancora più marcato che nell'antichità. Se, come scrive nel diario, "le donne sono un popolo nemico"¹⁶⁹, allora agli occhi dello scrittore Atalanta deve necessariamente aver contribuito al dramma dell'eroe.

Muovendo da un passo omerico e attraverso la forte mediazione di Bacchilide, il dialogo rimotiva con forza l'esemplarità della vicenda di Meleagro, raggiungendo esiti di notevole originalità. La storia dell'eroe, ormai ombra tra le ombre dell'Ade, viene riscritta non solo nel motivo del peso di un destino funesto già oggetto di notevole attenzione da parte delle letterature classiche, ma anche grazie all'incontro con quell'eroina che nel testo moderno così tanto contribuisce alla sua angoscia. Lo scenario che si apre davanti al bilancio di Meleagro acquista così le tinte più fosche, non essendovi nulla del suo passato eroico che abbia retto allo scontro con un destino divenuto, se possibile, ancora più crudele.

3.5 Il ritorno di Odisseo

3.5.1 Riconoscersi nell'isola

Insieme a Edipo Odisseo è l'unico eroe protagonista di due dialoghi della raccolta: *L'isola*, in cui si confronta con Calipso, e *Le streghe*, dove il figlio di Laerte è oggetto di discussione da parte di Circe e Leucotea, che commentano la sua permanenza sull'isola di Eea. La preferenza accordata al protagonista dell'*Odissea* non stupisce. La sua figura costituisce il paradigma mitico sotteso ad alcune poesie di *Lavorare Stanca*; talvolta esplicito, come in *Ulisse* (1935), dove un vecchio padre alla finestra attende i ritorni del giovane figlio e "vorrebbe aver sonno e scordare ogni cosa/ come un tempo al ritorno dopo un lungo cammino"¹⁷⁰, talvolta implicito, come ne *I mari del sud* (1930), dove il cugino vestito di bianco ritorna tra le proprie case dopo anni di vagabondaggi esotici e, come Odisseo, teorizza l'intima necessità del ritorno e l'impossibilità di dimenticare il proprio luogo d'origine: "la vita va vissuta/ lontano dal paese: si profitta e si gode/ e poi, quando si torna, come me, a quarant'anni,/ si trova tutto nuovo. Le Langhe non si perdono"¹⁷¹.

¹⁶⁹ MV: 320.

¹⁷⁰ PO: 56.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 7.

Il viaggio, e in particolare un ritorno spesso sofferto, appare inoltre come la struttura principale di alcuni romanzi¹⁷²: dall'esordio narrativo di *Paesi tuoi* (1939), in cui il protagonista Berto affronta il difficile tragitto da Torino alla dimensione ctonia della campagna, sino a *La luna e i falò* (1950), che vede il protagonista ritornare dall'America alle colline in cui è cresciuto, passando per *La casa in collina*, nella cui seconda parte Corrado cerca di concludere il proprio bilancio esistenziale sulla strada di un arduo rientro a casa. Ma è da una pagina dell'ultimo romanzo che emergono con chiarezza le insidie che si celano dietro il tanto agognato ritorno:

Ero tornato, ero sbucato, avevo fatto fortuna – dormivo all'Angelo e discorrevo col Cavaliere –, ma le facce, le voci e le mani che dovevano toccarmi e riconoscermi, non c'erano più. Da un pezzo non c'erano più. Quel che restava era come una piazza l'indomani della fiera, una vigna dopo la vendemmia, il tornar solo in trattoria quando qualcuno ti ha piantato. Nuto, l'unico che restava, era cambiato, era un uomo come me. Per dire tutto in una volta, ero un uomo anch'io, ero un altro – se anche avessi ritrovato la Mora come l'avevo conosciuta il primo inverno, e poi l'estate, e poi di nuovo estate e inverno, giorno e notte, per tutti quegli anni, magari non avrei saputo che farmene. Venivo da troppo lontano – non ero più di quella casa, non ero più come Cinto, il mondo mi aveva cambiato¹⁷³.

Tornare tra le proprie colline non assicura la piena riuscita del ritorno: per realizzarsi in profondità, questo deve essere necessariamente accompagnato da un doppio riconoscimento. Colui che ritorna, sia Anguilla o Odisseo, deve essere in grado di riconoscere i luoghi e le persone lasciate molti anni prima, ma, simmetricamente a questo movimento dall'interno all'esterno del soggetto, egli deve potersi riconoscere. Il *nostos* implica infatti non solo un confronto con il tempo trascorso sulla fisicità altrui – facce, voci e mani che dovevano toccare e riconoscere Anguilla – ma anche su quella del proprio sé, la cui inevitabile metamorfosi è sia condizione specifica di umanità sia forza capace di fagocitare ciò che resta. Se avesse ritrovato tutto intatto, Anguilla non avrebbe saputo come affrontarlo: era cambiato e, con lui, anche tutto ciò che ai suoi occhi si sarebbe potuto presentare in un'immobilità solo apparente. Il mancato riconoscimento realizza in questo modo il rischio insito, come si vedrà, nella parabola odissiaca, cosicché il protagonista dell'ultimo romanzo diviene “una sorta di anti-Odisseo dominato da un sentimento di inappartenenza ontologica”¹⁷⁴: il ritorno non cancella un distacco che da geografico diviene interiore e “la dicotomia si risolve in complementarità, poiché il viaggio implica il ritorno nella stessa misura in cui il punto di origine viene concepito solo in funzione del viaggio stesso e quindi della lontananza”¹⁷⁵.

¹⁷² Cfr. Barberi Squarotti 1989; Musolino 1993.

¹⁷³ LF: 61. Cfr. Pugliese 1998.

¹⁷⁴ Pastore 2001: 309. Sul ritorno ne *La luna e i falò* cfr. anche Pugliese 1998, mentre sul tema del ritorno nell'opera pavesiana cfr. Musumeci 1980; Angelone 1994.

¹⁷⁵ Muñiz Muñiz 1990: 192.

Quale Odisseo, dunque, è protagonista dei dialoghi in questione? La domanda potrebbe ragionevolmente essere posta a proposito di ogni figura mitica riscritta nella modernità, ma nel caso dell'eroe di Itaca appare particolarmente importante. La sua ombra, per riprendere un'espressione di Piero Boitani¹⁷⁶, si è proiettata lungo il corso di tutta l'epoca medioevale, moderna e contemporanea, ponendosi al centro di un intricato reticolo di attribuzioni e rivisitazioni letterarie e non solo.

All'interno di questa lunga storia metamorfica, più volte ripercorsa¹⁷⁷, due archetipi dominano la cultura occidentale: da un lato quello legato al ritorno dell'eroe e, dall'altro, colui che getta la sua impresa ben al di là della petrosa Itaca; detto altrimenti, il modello omerico, in cui la celebre profezia di Tiresia¹⁷⁸ spande un alone di mistero sul prosieguo della vicenda, e il modello dantesco di *Inf.* XXVI, che riempie di nuovo senso quel presagio di morte ἐξ ἁλός¹⁷⁹ che aleggiava sull'eroe sin da Omero¹⁸⁰. A discapito della punizione inflittagli, l'impeto dell'Ulisse di Dante, com'è noto, si impose agli occhi dei posteri per la sua straordinaria modernità, dimostrandosi capace di rinnovare il suo slancio nei tempi e negli autori più diversi: nel Tennyson romantico dell'*Ulysses* (1833), nei cui versi l'eroe si propone di navigare “beyond the sunset, and the baths/ of all the western stars, until I die” (vv. 60-61)¹⁸¹, nel D'Annunzio di *Maia* (1903), in cui il marinaio si trasforma nell'immagine di un superuomo in grado di abbandonare Itaca, Penelope e Telemaco, per navigare invece “contra i nemi, contra i fati/ contra gli iddii sempiterni,/ contra tutte le Forze/ che hanno e non hanno pupilla,/ che hanno e non hanno parola”¹⁸², sino alla ricomparsa nell'inferno di Auschwitz, dove il Primo Levi di *Se questo è un uomo* (1947) affida alle frammentarie reminiscenze dantesche la speranza di conservare la propria umanità.

Pur attraverso tematizzazioni differenti, nello specifico della letteratura italiana novecentesca il paradigma dantesco costituisce il precedente con cui è impossibile non dialogare, tanto che l'interesse dei poeti tende a concentrarsi sull' “ultimo viaggio di Ulisse, quello profetizzato da Tiresia nell'*Odissea* e idealmente compiuto da una parte nell'*Inferno* e dall'altra da Colombo nel 1492”¹⁸³. Gli esiti di questo rapporto possono però essere i più differenti. Oltre a quelli menzionati, ne *L'ipotesi* (1907) Guido Gozzano depotenzia ogni pretesa di assoluto e riduce il

¹⁷⁶ Cfr. Boitani 1992.

¹⁷⁷ Cfr. Matzig 1949; Stanford 1954; Ciani 2014; Boitani 2016.

¹⁷⁸ Cfr. Hom. *Od.* 11. 119-137.

¹⁷⁹ Hom. *Od.* 11. 134.

¹⁸⁰ Cfr. Di Rocco 2017: 69.

¹⁸¹ Tennyson 2007: 145.

¹⁸² D'Annunzio 1952: 45.

¹⁸³ Boitani 1992: 152.

folle volo dantesco a mero intrattenimento da salotto borghese, mentre il *Capitano Ulisse* (1925) di Alberto Savinio ritrae un eroe stanco del proprio ruolo e che, con ironia metaletteraria, rinuncia coscientemente al mito dell'ultimo viaggio, impostogli ormai da troppi decenni di tradizione¹⁸⁴.

In questo quadro l'Odisseo di Pavese colpisce per la sua atipicità. L'orizzonte delineato dai due dialoghi è infatti interamente omerico: la profezia di Tiresia è appena accennata, l'eroe appare caratterizzato dalla medesima ossessione omerica per il ritorno a Itaca e, in particolare, per il ricongiungimento con Penelope, mentre non v'è traccia dello slancio d'impronta dantesca o di alcuna reminiscenza romantica, così come assente è qualsivoglia intento parodico¹⁸⁵. L'operazione di riscrittura è comunque sottile e per comprenderne la complessità non è sufficiente descrivere ciò a cui essa non rimanda. Se la distanza da un archetipo fondamentale come quello dantesco è certamente un dato da evidenziare, d'altro canto questa differenza non è ciò che rende *L'isola* e *Le streghe* così spiccatamente omerici: la rielaborazione pavesiana, attraverso un'operazione piuttosto ingegnosa, coinvolge infatti i nuclei simbolici che gravitano intorno al motivo del ritorno odissiaco, riuscendo così a sintetizzare nelle battute dei dialoganti i dubbi, le tensioni e le implicazioni originate dal tragitto fisico e mentale verso Itaca.

A questo proposito, Emilia Di Rocco ha recentemente riassunto come la problematizzazione del tempo e dell'identità siano i due corollari di ogni ritorno letterario, fissati una volta per tutte dal testo omerico:

Due questioni emergono al centro dell'archetipo omerico del *nostos*, importanti tanto per l'antichità quanto per la modernità: il rapporto con il tempo e il tema dell'identità. [...] A partire dall'*Odissea*, e fino ai nostri giorni, ritornare ha significato incontrare e fare esperienza del tempo, ritrovare e riscoprire il passato insieme alla sofferenza a questo legata. In questo senso il ritorno è memoria: di se stessi, del tempo perduto e di quello ritrovato. [...] Deriva da questo la centralità del tema del riconoscimento per il paradigma del ritorno: se l'agnizione, come scrive Aristotele nella *Poetica*, è un passaggio da ignoranza a conoscenza, il viaggio verso casa, o verso la patria, si qualifica in primo luogo come itinerario conoscitivo che ha come fine ultimo la conoscenza dell'essere umano¹⁸⁶.

Nell'*Odissea*, come ne *La luna e i falò*, l'itinerario del ritorno si dipana tra la memoria e l'oblio, intesi non come dimensioni accessorie di un motivo letterario ma come zone profonde dell'esperienza umana necessariamente implicate da ogni ritorno a casa: se il tragitto è necessario, travagliato e doloroso, altrettanto complesso sarà riconoscere ciò che si è lasciato,

¹⁸⁴ *Ivi*, pp. 159-166. Sulla figura di Ulisse nella poesia italiana (in particolare in Pascoli, D'Annunzio e Ungaretti) cfr. anche Martellini 1993; Bertazzoli 1996; Gibellini 2003; Boitani 2009.

¹⁸⁵ Cfr. Falco 2011; Sichera 2017.

¹⁸⁶ Di Rocco 2017: 185-186.

accettare la presenza del tempo trascorso sulle case e sulle persone, così come su zone di sé e sui ricordi di chi è stato assente per molti anni.

Che l'oblio sia il grande pericolo che minaccia il ritorno di Odisseo lo si comprende d'altronde lungo il corso di tutto il poema: non solo, infatti, alcune delle prove poste all'eroe, come quella dei Lotofagi, ne minano la capacità di ricordare, ma è Atena stessa, nel colloquio con Zeus a inizio dell'*Odissea*, che inquadra la situazione dell'eroe tra i poli della dimenticanza e del desiderio: Calipso lo trattiene nell'isola di Ogigia e “sempre con tenere, maliose parole/ lo incanta, perché scordi Itaca. Invece Odisseo,/ nel desiderio di scorgere sia pur solo il fumo, che balza/ dalla sua terra, vuole morire”¹⁸⁷. Alla tentazione offerta da Calipso di dimenticare il ritorno e fermarsi con lei, ormai rimasto solo e apparentemente abbandonato dagli dèi, Odisseo non può che opporre una resistenza fondata sul desiderio del ritorno e del ricongiungimento con Penelope, cosicché “il viaggio di ritorno verso un luogo geografico, ma anche emotivo, morale e familiare quale è Itaca, coincide con il viaggio della memoria”¹⁸⁸.

Ed è proprio sull'isola di Calipso che troviamo l'Odisseo di Pavese, che ne *L'isola* riscrive buona parte di *Odissea* V. L'atteggiamento dell'eroe è pressoché lo stesso di quanto descritto da Omero, che scinde il tempo e lo spazio dell'isola in due emisferi differenti e inconciliabili: da un lato la notte, passata in una vicinanza puramente fisica con l'antica dea, dall'altro il giorno, trascorso a scrutare l'orizzonte e sognare il ritorno:

τὸν δ' ἄρ' ἐπ' ἀκτῆς εὖρε καθήμενον: οὐδέ ποτ' ὄσσε
δακρυόφιν τέρσοντο, κατεῖβετο δὲ γλυκὺς αἰὼν
νόστον ὄδυρομένῳ, ἐπεὶ οὐκέτι ἦνδανε νόμφη.
ἀλλ' ἦ τοι νύκτας μὲν ἰαύεσκεν καὶ ἀνάγκη
ἐν σπέσσι γλαφυροῖσι παρ' οὐκ ἐθέλων ἐθελούσῃ:
ἦματα δ' ἄμ πέτρησι καὶ ἠιόνεσσι καθίζων
δάκρυσι καὶ στοναχῆσι καὶ ἄλγεσι θυμὸν ἐρέχθων
πόντον ἐπ' ἀτρύγετον δερκέσκετο δάκρυα λείβων.

Sul promontorio, seduto, lo scorse: mai gli occhi
erano asciutti di lacrime, ma consumava la vita soave
sospirando il ritorno, perché non gli piaceva la ninfa.
Certo la notte dormiva sempre, per forza,
nella cupa spelonca, nolente, vicino a lei che voleva:
ma il giorno, seduto sopra le rocce e la riva,
con lacrime gemiti e pene il cuore straziandosi,
al mare mai stanco guardava, lasciando scorrere lacrime¹⁸⁹.

Atena ha però appena ottenuto da Zeus che lo stallo nell'isola di Calipso possa finalmente terminare, permettendo a Odisseo di avviarsi verso Itaca. Ermes viene dunque mandato a Ogigia

¹⁸⁷ Hom. *Od.* 1. 56-59.

¹⁸⁸ Di Rocco 2017: 51.

¹⁸⁹ Hom. *Od.* 5. 151-158.

per avvertire la ninfa della decisione, poiché “non qui gli è destino morire, lontano dai suoi;/ è destino per lui che riveda gli amici e che torni/ all’alto palazzo e alla terra dei padri”¹⁹⁰. A poco valgono le recriminazioni della donna, che rimprovera agli olimpici l’invidia per il suo amore nei confronti di un mortale, oltre a vantare i meriti di aver salvato l’eroe e avergli offerto l’immortalità; ma disobbedire a Zeus non è possibile e Calipso aiuterà l’eroe a prepararsi per la partenza. A seguito del dialogo tra il dio e la ninfa, dopo più di duemila versi, Odisseo fa la sua comparsa nel poema e dà subito prova della sua intelligenza: prima di credere alle indicazioni di Calipso la obbliga a giurare che non si tratti di un inganno, presentato come impossibile dalla donna che sostiene di avere “un cuore di ferro, ma compassionevole”¹⁹¹. Una volta consumata la cena, Calipso rivolge a Odisseo le ultime, sofferte parole:

διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ,
 οὐτῶ δὴ οἰκόνδε φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν
 αὐτίκα νῦν ἐθέλεις ἰέναι; σὺ δὲ χαῖρε καὶ ἔμπης.
 εἴ γε μὲν εἰδείης σῆσι φρεσὶν ὅσσα τοι αἴσα
 κήδε’ ἀναπλήσαι, πρὶν πατρίδα γαῖαν ἰκέσθαι,
 ἐνθάδε κ’ αὐθι μένων σὺν ἐμοὶ τόδε δῶμα φυλάσσοις
 ἀθάνατός τ’ εἴης, ἰμειρόμενός περ ἰδέσθαι
 σὴν ἄλοχον, τῆς τ’ αἰὲν ἐέλδεται ἤματα πάντα.
 οὐ μὲν θην κείνης γε χερεῖων εὐχομαι εἶναι,
 οὐ δέμας οὐδὲ φηῖν, ἐπεὶ οὐ πῶς οὐδὲ ἔοικεν
 θνητὰς ἀθανάτησι δέμας καὶ εἶδος ἐρίζειν.

«Laerziade divino, accorto Odisseo
 dunque alla casa, alla terra dei padri
 subito adesso andrai? Ebbene, che tu sia felice!
 Ma se sapessi nell’animo tuo quante pene
 t’è destino subire, prima di giungere in patria,
 qui rimanendo con me, la casa mia abiteresti
 e immortale saresti, benché tanto bramoso
 di rivedere la sposa, che sempre invochi ogni giorno.
 Eppure, certo, di lei mi vanto migliore
 quanto a corpo e figura, perché non può essere
 che le mortali d’aspetto e bellezza con le immortali gareggino!»¹⁹².

Quello che dovrebbe essere un discorso d’addio si trasforma in qualcos’altro¹⁹³. Poco prima della partenza, quando gli dèi hanno ormai emesso la loro decisione, Calipso prova a convincere l’eroe a rimanere sull’isola, costruendo retoricamente il proprio appello intorno alle sofferenze che Odisseo patirà e, soprattutto, sulla miglior carta che ella possa giocare: l’immortalità, che il figlio di Laerte potrebbe facilmente conseguire decidendo di non partire. Ma la replica non lascia alcun margine di dubbio. Odisseo risponde infatti riprendendo le argomentazioni della

¹⁹⁰ Hom. *Od.* 5. 112-115.

¹⁹¹ Hom. *Od.* 5. 191. Su Calipso cfr. Crane 1988.

¹⁹² Hom. *Od.* 5. 203-213.

¹⁹³ Cfr. De Jong 2001: 136.

ninfa in ordine inverso e, pur convenendo sulla maggior bellezza delle immortali, ribadisce con forza l'assoluta necessità del ritorno:

πότνα θεά, μή μοι τόδε χῶεο: οἶδα καὶ αὐτὸς
πάντα μάλ', οὐνεκα σεῖο περίφρων Πηνελόπεια
εἶδος ἀκιδνοτέρῃ μέγεθός τ' εἰσάντα ιδέσθαι:
ἢ μὲν γὰρ βροτός ἐστι, σὺ δ' ἀθάνατος καὶ ἀγήρως.
ἀλλὰ καὶ ὡς ἐθέλω καὶ ἐέλδομαι ἤματα πάντα
οἴκαδέ τ' ἐλθέμεναι καὶ νόστιμον ἡμᾶρ ιδέσθαι.
εἰ δ' αὖ τις ραίησι θεῶν ἐνὶ οἴνοπι πόντῳ,
τλήσομαι ἐν στήθεσσιν ἔχων ταλαπενθέα θυμόν:
ἦδη γὰρ μάλα πολλὰ πάθον καὶ πολλὰ μόγησα
κύμασι καὶ πολέμῳ: μετὰ καὶ τόδε τοῖσι γενέσθω.

«O dea sovrana, non adirarti con me per questo: so anch'io,
e molto bene, che a tuo confronto la saggia Penelope
per aspetto e grandezza non val niente a vederla:
è mortale, e tu sei immortale e non ti tocca vecchiezza.
Ma anche così desidero e invoco ogni giorno
di tornarmene a casa, vedere il ritorno.
Se ancora qualcuno dei numi vorrà tormentarmi sul livido mare,
sopporterò, perché in petto ho un cuore avvezzo alle pene.
Molto ho sofferto, ho corso molti pericoli
fra l'onde e in guerra: e dopo quelli venga anche questo!»¹⁹⁴.

Come detto, *L'isola* muove dallo specifico contesto del passo omerico e rielabora il dialogo tra Odisseo e Calipso. Pur non essendo esplicitato il momento di tale confronto, è evidente che lo scambio avvenga alla vigilia della partenza dell'eroe. Le parole della ninfa divengono infatti ancora più drammatiche e commoventi, così come il rifiuto di Odisseo si impone con forza maggiore. Il motivo del tentativo di convincimento da parte di Calipso, non così sviluppato nel testo omerico, domina l'evoluzione del testo pavesiano, ma, con una leggera differenza rispetto all'ipotesto, la donna imbastisce la sua strategia retorica intorno a due nuclei: la proposta di immortalità, *in primis*, che non si basa più su una tacita trasformazione tramite l'ambrosia, ma sull'inaspettata vicinanza ontologica tra la dea e l'uomo; e, sul finire del dialogo, il rischio di una mancata agnizione, tramite la quale Pavese recupera quell'impasto di memoria-oblio-riconoscimento che si è visto esser centrale nelle narrazioni del ritorno. Mentre in Omero quella dell'immortalità è una promessa rivolta al futuro, nel dialogo Calipso cerca di blandire Odisseo con una versione meno eroica ma più accessibile, uno stato presente e nascosto all'apparenza che attende unicamente di essere accettato dall'eroe:

¹⁹⁴ Hom. *Od.* 5. 215-224. Così commentano il passo Heubeck, West e Hainsworth 1988: 273: "The marooned Odysseus is *doing* nothing, he is not even, like the defeated Satan in *Paradise Lost*, meditating escape and vengeance, but he is *being* supremely loyal to the things he values".

CALIPSO Odisseo, non c'è nulla di molto diverso. Anche tu come me vuoi fermarti su un'isola. Hai veduto e patito ogni cosa. Io forse un giorno ti dirò quel che ho patito. Tutti e due siamo stanchi di un grosso destino. Perché continuare? Che t'importa che l'isola non sia quella che cercavi? Qui mai nulla succede. C'è un po' di terra e un orizzonte. Qui puoi vivere sempre.

ODISSEO Una vita immortale.

CALIPSO Immortale è chi accetta l'istante. Che non conosce più un domani. Ma se ti piace la parola, dilla. Tu sei davvero a questo punto?

ODISSEO Io credevo immortale chi non teme la morte.

CALIPSO Chi non spera di vivere. Certo, quasi lo sei. Hai patito molto anche tu. Ma perché questa smania di tornartene a casa? Sei ancora inquieto. Perché i discorsi che da solo vai facendo tra gli scogli?

ODISSEO Se domani io partissi tu saresti infelice?

CALIPSO Vuoi sapere troppo, caro. Diciamo che sono immortale. Ma se tu non rinunci ai tuoi ricordi e ai sogni, se non deponi la smania e non accetti l'orizzonte, non uscirai da quel destino che conosci.

ODISSEO Si tratta sempre di accettare un orizzonte. E ottenere che cosa?

CALIPSO Ma posare la testa e tacere, Odisseo. Ti sei mai chiesto perché anche noi cerchiamo il sonno? Ti sei mai chiesto dove vanno i vecchi dèi che il mondo ignora? Perché sprofondano nel tempo, come le pietre nella terra, loro che pure sono eterni? E chi son io, che è Calipso?¹⁹⁵

Sin dalle prime battute il titolo del componimento gioca su un'ambiguità semantica. Sebbene interamente ambientato ad Ogigia, il dialogo si svolge a cavallo tra due isole: quella reale in cui ha luogo l'incontro tra i due protagonisti e quell'Itaca trasognata e continuamente pensata dall'eroe multiforme. Tra i due luoghi si stagliano inoltre tutte le distanze simboliche che separano gli interlocutori e che si riveleranno quanto mai incolmabili nel corso del dialogo: tra l'immortalità rassegnata di chi ha deciso di accettare il proprio destino (e sa bene quanto questa sia l'unica sconfitta della morte cui un umano possa aspirare) e la smania di continuare ancora a ricercare un orizzonte altro; tra la saggezza di chi, come Anguilla, sa che nulla resiste allo scorrere del tempo e chi invece contrappone la testardaggine del ritorno, convinto che sarà ancora possibile conoscere e riconoscere.

Ma Odisseo non riesce a comprendere, per quanto ella si sforzi, le parole di Calipso. Seppur tormentato dal tradizionale destino infausto che lo colpisce, l'eroe non può accettare di fermarsi a questo punto: probabilmente non continuerà il suo viaggio oltre Itaca, ma all'isola non può e non deve rinunciare. La ragione dello scarto insormontabile tra i due non risiede tanto nella differenza tra mortale e immortale – perché, come si è visto, nelle parole di Calipso per essere immortali sarebbe sufficiente deporre la smania e accettare l'orizzonte – quanto nel loro passato e, soprattutto, nella diversa epifania innescata dall'incontro col paesaggio isolano. Mentre per Odisseo ogni isola in cui approda altro non fa che ricordargli la strada che ancora lo separa da Itaca, per Calipso Ogigia è segnata da un vuoto sinistro, che le riporta alla mente un destino mai del tutto accettato:

¹⁹⁵ DL: 101.

ODISSEO Ti ho chiesto se tu sei felice.

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?

ODISSEO Dunque anche tu parli con gli scogli?

CALIPSO È un silenzio, ti dico. Una cosa remota e quasi morta. Quello che è stato e non sarà mai più. Nel vecchio mondo degli dèi quando un mio gesto era destino. Ebbi nomi paurosi, Odisseo. La terra e il mare mi obbedivano. Poi mi stancai; passò del tempo, non mi volli più muovere. Qualcuna di noi resisté ai nuovi dèi; lasciai che i nomi sprofondassero nel tempo; tutto mutò e rimase uguale; non vale la pena di contendere ai nuovi il destino. Ormai sapevo il mio orizzonte e perché i vecchi non avevano conteso con noialtri.

ODISSEO Ma non eri immortale?

CALIPSO E lo sono, Odisseo. Di morire non spero. E non spero di vivere. Accetto l'istante. Voi mortali vi attende qualcosa di simile, la vecchiezza e il rimpianto. Perché non vuoi posare il capo con me, su quest'isola?

ODISSEO Lo farei, se credessi che sei rassegnata. Ma anche tu che sei stata signora di tutte le cose, hai bisogno di me, di un mortale, per aiutarti a sopportare.

CALIPSO È un reciproco bene, Odisseo. Non c'è vero silenzio se non condiviso¹⁹⁶.

È dunque l'orizzonte di Calipso a marcare la distanza più netta da quello di Odisseo, che a sua volta ricorda i tanti orizzonti sognati dell'opera pavesiana¹⁹⁷. L'"antica dea", come viene definita nell'introduzione al dialogo, è ancora scossa dalla remota tensione di quando ricopriva una posizione di assoluto rilievo nel pantheon divino, ovvero prima che Zeus stabilisse la dura legge olimpica. Il dato non è trascurabile: nessun autore antico né moderno aveva mai posto la ninfa tra le potenze titaniche precedenti il regno del figlio di Crono. La sua genealogia era anzi incerta: mentre per Omero è figlia del titano Atlante¹⁹⁸, altri mitografi successivi la ritengono figlia del sole e dunque sorella di Circe¹⁹⁹. Il senso della riscrittura è chiaro: mentre la chiarificazione del passato di Calipso proietta anche questo dialogo sullo sfondo del contrasto di origine esiodea tra dèi antichi e olimpici e accosta Calipso all'ombra lunga della *potnia theon*²⁰⁰, tale caratterizzazione diviene funzionale all'economia simbolica del dialogo nella misura in cui contribuisce ad allontanare ancora di più la ninfa da Odisseo. Non solo, infatti, quest'ultimo è destinato a morire, ma il più profondo ostacolo all'incontro tra i due è rappresentato dal diverso atteggiamento verso il proprio passato: rimpianto e sofferta rassegnazione per la dea, che nell'immobilità del presente sente ancora la scintilla di un destino faticosamente subito, di fronte alla tenacia dell'umano Odisseo, per il quale il passato di Itaca è forza propulsiva per la ricerca di un orizzonte altro rispetto a quello di Ogigia. L'eroe potrà

¹⁹⁶ *Ivi*, pp. 101-102.

¹⁹⁷ Cfr. Sensi 2001.

¹⁹⁸ Cfr. Hom. *Od.* 1. 52-54; 7. 245.

¹⁹⁹ Cfr. Manieri 2017: 202. Con buona probabilità il collegamento pavesiano col passato titanico è stato reso possibile dalla connessione con Atlante, costretto da Zeus a reggere il mondo sulla propria testa, come raccontato da Hes. *Th.* 517-519.

²⁰⁰ Cfr. *infra*.

posare la testa e tacere unicamente nell'isola natia, mentre i fantasmi di una solitudine divina e personale continuano a tormentare l'esistenza di Calipso, colpita nella sua illusione dall'intelligenza pungente di Odisseo²⁰¹.

Le ultime battute del dialogo completano la tematizzazione del ritorno tramite il motivo del riconoscimento. L'insistenza di Calipso su questo aspetto esemplifica la profondità della riscrittura di Pavese e il suo consapevole reimpiego dei principali nuclei simbolici e narrativi del poema omerico. Il raggiungimento di Itaca da parte di Odisseo è infatti, per quanto a lungo desiderato, solo una parte del ritorno completo, ovvero della riconquista dell'identità posseduta prima della partenza per Troia. Riuscire a raggiungere la spiaggia di Itaca non comporta necessariamente la risoluzione della scissione identitaria causata dalla lunga erranza e per questa ragione nell'*Odissea* ritorna più volte l'*exemplum* negativo di Agamennone: la sorte di chi riesce a tornare in patria senza riacquistare lo *status* precedente è funesta come quella di chi perde il ritorno tra le onde del mare²⁰².

Ma non si tratta solo del paesaggio. Certo, appena giunto sulla spiaggia dell'isola Odisseo è incredulo e prega Atena di rassicurarlo: “Ma ora, ti supplico, pel padre tuo, io non so credere/ d'essere in Itaca ben visibile; no, in qualche altra/ terra m'aggio e tu beffandomi, temo, mi dici questo, per ingannare il mio cuore:/ dimmi se sono davvero nella patria mia cara”²⁰³. La partita dell'agnizione si gioca però su un piano squisitamente interpersonale di cui Itaca è metafora principe. L'economia narrativa del poema rende chiara la dicotomia: dei 24 libri che compongono il poema gli ultimi 11 narrano il progressivo reinserimento di Odisseo nella società itacese, della quale può tornare al comando solo alla fine²⁰⁴. In quest'ottica, dunque, è il tanto atteso e rimandato riconoscimento con Penelope in *Odissea* XXIII²⁰⁵ – preceduto da quelli con Telemaco ed Euriclea²⁰⁶ – che segna la conclusione dell'impresa, il cui esito ultimo deve però arrivare a coinvolgere anche il passato dell'eroe rappresentato dal vecchio padre Laerte²⁰⁷, come sottolineato da Sheila Murnaghan: “While Laertes may have been the source of Odysseus' identity in the past, and Telemachus may represent the greatest prospect of its continuation into the future, Penelope is the figure on whom the recovery of his power to assert

²⁰¹ La sottile cattiveria mostrata in questo frangente è un'altra nota tradizionale del carattere odissiaco, specialmente nella prima ricezione. Cfr. Beta 2007; Montiglio 2011.

²⁰² Cfr. Hom. *Od.* 3. 193-200; 4. 512-536; 11. 405-434.

²⁰³ Hom. *Od.* 13. 324-328.

²⁰⁴ Cfr. Gainsford 2003.

²⁰⁵ Cfr. Hom. *Od.* 23. 205-230. Sull'esemplarità del passaggio rispetto al poema cfr. Zeitlin 1995.

²⁰⁶ Cfr. Hom. *Od.* 16. 201-210; 19. 467-490.

²⁰⁷ Cfr. Hom. *Od.* 24. 320-355; Scodel 1998.

it in the present most depends. In the middle of his life, Odysseus is most decisively defined by his role as her husband”²⁰⁸.

La strategia retorica della Calipso pavesiana appare dunque molto più fine di quella omerica: alla proposta di immortalità segue in questo caso il subdolo tentativo di mettere in dubbio la reale possibilità del ritorno, ovvero non, come si potrebbe credere superficialmente, l’eventualità che Odisseo non giunga a Itaca, ma che, una volta raggiunta l’isola, non la riconosca più, proprio come accaduto all’Anguilla de *La luna e i falò*:

ODISSEO Da troppo tempo la cerco. Tu non sai quel che sia avvistare una terra e socchiudere gli occhi ogni volta per illudersi. Io non posso accettare e tacere.

CALIPSO Eppure, Odisseo, voi uomini dite che ritrovare quel che si è perduto è sempre un male. Il passato non torna. Nulla regge all’andare del tempo. Tu che hai visto l’Oceano, i mostri e l’Eliso, potrai ancora riconoscere le case, le tue case?

ODISSEO Tu stessa hai detto che porto l’isola in me

CALIPSO Oh mutata, perduta, un silenzio. L’eco di un mare tra gli scogli o un po’ di fumo. Con te nessuno potrà dividerla. Le case saranno come il viso di un vecchio. Le tue parole avranno un senso altro dal loro. Sarai più solo che nel mare.

ODISSEO Saprò almeno che devo fermarmi.

CALIPSO Non vale la pena, Odisseo. Chi non si ferma adesso, subito, non si ferma mai più. Quello che fai, lo farai sempre. Devi rompere una volta il destino, devi uscire di strada, e lasciarti affondare nel tempo²⁰⁹.

L’enfasi posta sulla condivisione del riconoscimento come condizione principale della sua realizzazione – e, consequenzialmente, del ritorno – modella il testo pavesiano secondo la stessa dinamica delle scene di riconoscimento omeriche. Queste, citando nuovamente la Murnaghan, “act out the essential mutuality of the relationships that are being revived” e in questi episodi “there is often a progression from expressions of solitary, one-side emotion, which often evoke the pain of the separation that is now to be cured, to the shared emotion of reunion”²¹⁰. È tuttavia evidente come in questo caso la direzione del tragitto emozionale innescato da ogni scena di riconoscimento odissiaca venga ribaltata: invece di giungere ad una comune risoluzione del conflitto, il dialogo pavesiano marca il progressivo allontanarsi di Odisseo da Calipso, che fino all’ultimo istante prova a convincere l’eroe:

²⁰⁸ Murnaghan 1987: 42-43. Sul tema dell’identità nelle scene di riconoscimento cfr. anche Katz 1994; Scodel 2002.

²⁰⁹ DL: 103.

²¹⁰ Murnghan 1987: 22.

ODISSEO Non sono immortale.

CALIPSO Lo sarai, se mi ascolti. Che cos'è vita eterna se non questo accettare l'istante che viene e l'istante che va? L'ebbrezza, il piacere, la morte non hanno altro scopo. Cos'è stato finora il tuo errare inquieto?

ODISSEO Se lo sapessi avrei già smesso. Ma tu dimentichi qualcosa.

CALIPSO Dimmi

ODISSEO Quello che cerco l'ho nel cuore, come te²¹¹.

Odisseo, dunque, sceglie di proseguire. Il desiderio e il ricordo di Penelope lo hanno protetto dal rischio dell'oblio di Itaca, garantendogli la possibilità di avanzare sulla via di un ritorno che non sarà facile. La scelta si carica però di significati ulteriori: non solo perché “nel rifiuto dell'offerta la poetica del *nostos* si fonde con quella della vecchiaia e l'educazione sentimentale di donna in donna con quella della senilità”²¹², ma perché Odisseo – in Omero come in Pavese – opta per la via più rischiosa: quella in favore dell'umanità, e dunque della sofferenza e della caducità²¹³. La semenza umana invocata dall'Ulisse dantesco ai suoi compagni viene privata di tutta la sua carica eroica e tracotante, mentre ne viene presentata una versione più intima e domestica, resa possibile dalla presenza interiore ed emotiva dell'Itaca cui Odisseo non smette mai di rivolgere il pensiero. Il finale del dialogo enfatizza infatti quanto l'isola sia diventata un luogo spirituale, un' “Itaca mentale”²¹⁴, come è stata definita a proposito del noto corrispettivo di Konstantinos Kavafis, capace di salvaguardare, anche dopo tanta fatica, l'identità e l'umanità di Odisseo. E mentre Penelope ritorna esplicitamente nell'altro componimento dedicato al laerziade, è lo spazio dell'isola che conquista infine il centro del dialogo, contribuendo così a sciogliere il nesso inestricabile che in Omero lega la nostalgia per l'amore coniugale a quella per la propria casa²¹⁵.

3.5.2 Il sorriso di Circe

Dopo Calipso, è Circe che ne *Le streghe* – primo dialogo a essere composto tra il 13 e il 15 dicembre 1945 e separato dal precedente odissiaco da *Il lago* – illumina un altro momento del ritorno di Odisseo e del suo destino. La vicinanza col testo Omerico è più accentuata e circoscritta che ne *L'isola*. Nell'introduzione Pavese si richiama esplicitamente al noto episodio narrato in *Odissea X*, ovvero l'arrivo di Odisseo e compagni presso l'isola di Circe, la loro trasformazione in maiali e l'anno successivo passato tra le attenzioni della dea. “Ma – scrive

²¹¹ DL: 103.

²¹² Di Rocco 2017: 59.

²¹³ Boitani 2013: 111.

²¹⁴ Hall 2008: 161-173.

²¹⁵ Cfr. Stanford 1954: 50.

l'autore – la maga, antica dea mediterranea scaduta di rango, sapeva da tempo che nel suo destino sarebbe entrato un Odisseo. Di ciò Omero non ha tenuto conto quanto si vorrebbe”²¹⁶. Se la riscrittura muove dunque dall'intento di approfondire un aspetto del testo omerico riguardante Circe e arriva conseguenzialmente ad aprire un altro squarcio sui significati e le motivazioni del ritorno dell'eroe, non stupisce che anche a secoli di distanza dall'antichità le due dee tornino, seppure non nel medesimo dialogo, a intralciare il percorso verso Itaca.

La loro vicinanza è infatti ormai un luogo comune della critica e non solo. Se alla fine dell'800 Wilamowitz sostenne che l'episodio di Circe altro non fosse che una ripetizione di quanto avvenuto con Calipso, probabilmente grazie ad una fonte comune²¹⁷, tra VI e V secolo d.C. Giovanni Malalas le aveva già avvicinate, ritraendole come regine delle isole di Eolo. Inoltre, un'interpretazione platonica legge la parabola odissiaca come un'allegoria gnoseologica per cui l'uomo-Odisseo lotta per liberarsi dalla percezione sensoriale rappresentata da Circe e dalla fantasia rappresentata da Calipso, sino ad arrivare al *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure (XII secolo), in cui le dee, dame bellissime delle Eolie e senza marito, insidiano qualunque uomo incontrino²¹⁸.

A ben vedere, le differenze tra i due personaggi, e tra le funzioni ricoperte dai rispettivi episodi nel complesso del poema, sono più marcate delle somiglianze su cui la critica ha tanto insistito²¹⁹. Secondo quanto raccontato da Odisseo stesso alla corte dei Feaci, è il desiderio di trattenere per sempre l'eroe ad accomunarle: “Si, laggiù voleva tenermi Calipso, la dea luminosa,/ nelle sue grotte profonde, bramando che le fossi marito;/ così anche Circe mi tratteneva nella sua casa,/ l'Eèa maliarda, bramando che le fossi marito”²²⁰. Ma l'amore di entrambe non può che scontrarsi con l'ostinazione di Odisseo, per il quale “niente è più dolce della patria e dei padri,/ anche se uno lontano, in una casa ricchissima/ vive, ma in terra straniera, lontano dai padri”²²¹. Oltre a questo, i tratti comuni sono in realtà pochi e convenzionali, alcuni legati alla sfera della femminilità, come la tela, o a quella del *locus amoenus*, come il canto cui si dedicano e l'atmosfera onirica di entrambe le isole²²². Mentre la permanenza a Ogigia è imposta all'eroe che, come si è visto, non smette mai di sognare la fuga verso Itaca, l'anno trascorso con Circe è così piacevole che tocca ai compagni ricordare a

²¹⁶ DL: 112.

²¹⁷ Wilamowitz 1884: 115-139.

²¹⁸ Franco 2010: 101-118. Sulla ricezione del mito cfr. Yarnall 1994; Franco 2013; Berti 2015.

²¹⁹ Cfr. Crane 1988: 15-44; Wohl 1993; Cantarella 2004: 138-142.

²²⁰ Hom. *Od.* 9. 29-32.

²²¹ Hom. *Od.* 9. 33-36.

²²² Cfr. Hogan 1976; Franco 2010: 318-319.

Odisseo l'urgenza del ritorno. Inoltre, mentre quella di Calipso altro non è che una sosta che allontana immotivatamente il rientro in patria, l'incontro con Circe rappresenta un punto di svolta fondamentale sia per il *nostos* che per lo sviluppo del suo racconto: è infatti grazie alle indicazioni della dea che Odisseo saprà di dover evocare i morti e, successivamente, sarà Circe a predirgli dettagliatamente quanto l'eroe e compagni dovranno ancora patire negli incontri con le Sirene, Scilla, Cariddi e le vacche sacre del Sole²²³.

Pur con queste differenze, rispetto al raggiungimento finale di Itaca sia Calipso che Circe incarnano il grande pericolo di cui si è detto, l'oblio della patria. Non a caso, quando i compagni ricordano a Odisseo che è tempo di andare così gli si rivolgono: “Sciagurato, alla fine ricordati della terra paterna,/ se pure è destino che ci salviamo e arriviamo/ alla solida casa e alla terra dei padri”²²⁴; o, quando Omero indugia sui dettagli dei terribili veleni di cui Circe è esperta, il testo sottolinea come la trasformazione in animali implichino che “del tutto scordassero la terra paterna”²²⁵. Se vogliono tornare, Odisseo e i compagni devono conservare la memoria dell'erranza²²⁶, ed è la necessità di quest'ultima a essere ribadita con forza dall'episodio: “il *nostos* deve continuamente essere tenuto a mente, deve essere costruito, preparato affinché l'eroe non ceda e opti per un viaggio senza meta”²²⁷ che lo privi della propria umanità.

La distanza che separa l'uomo dal divino costituisce l'asse principale intorno al quale si sviluppa il dialogo, nonché sua principale novità. Mentre in nessun colloquio omerico tra Odisseo e Circe la differenza tra la natura mortale e immortale, pur rimanendo sullo sfondo, viene tematizzata in maniera specifica, ne *Le streghe* essa conquista il centro della riflessione e viene approfondita attraverso una serie di immagini e motivi – il sorriso, l'atto del nominare, la metamorfosi e il destino – che, da un lato, contribuiscono anche in questo caso a rendere l'episodio partecipe della separazione esiodea dell'uomo dal divino e, dall'altro, completano l'immagine dell'eroe e della sua parabola già abbozzata ne *L'isola*. Il componimento si apre con il racconto della mancata metamorfosi in animale²²⁸:

²²³ Cfr. Hom. *Od.* 12. 37-141.

²²⁴ Hom. *Od.* 10. 472-474.

²²⁵ Hom. *Od.* 10. 236.

²²⁶ Montiglio 2005.

²²⁷ Di Rocco 2017: 53. Il motivo della dimenticanza e delle sue possibili conseguenze nefaste unisce Calipso e Circe anche alle Sirene ed Elena, anch'esse figure capaci (tramite il canto le prime e tramite una droga la seconda) di indurre un oblio potenzialmente distruttivo. Cfr. Crane 1988: 42-44.

²²⁸ Come raccontato in Hom. *Od.* 10. 275-305, Hermes aveva incontrato Odisseo e lo aveva istruito su come comportarsi con la maga, oltre a donargli il *moly*, antidoto contro i suoi veleni. Su Hermes e l'erba donata all'eroe cfr. Crane 1988: 34-40; Franco 2010: 36-42.

CIRCE Credimi, Leucò, lì per lì non capii. Succede a volte di sbagliare la formula, succede un'amnesia. Eppure l'avevo toccato. La verità è che l'aspettavo da tanto tempo che non ci pensavo più. Appena capii tutto – lui aveva fatto un balzo e messo mano alla spada – mi venne da sorridere – tanta fu la contentezza e insieme la delusione. Pensai perfino di poterne fare a meno, di sfuggire alla sorte. «Dopotutto è Odisseo» pensai, «uno che vuol tornare a casa». Pensavo già d'imbarcarlo. Cara Leucò. Lui dimenava quella spada – ridicolo e bravo come solo un uomo sa essere – e io dovevo sorridere e squadrarlo come faccio con loro, e stupirmi e scostarmi. Mi sentivo come una ragazza, come quando eravamo ragazze e ci dicevano che cosa avremmo fatto da grandi e noi giù a ridere. Tutto si svolse come un ballo. Lui mi prese per i polsi, alzò la voce, io divenni di tutti i colori – però ero pallida, Leucò – gli abbracciai le ginocchia e cominciai la mia battuta: «Chi sei tu? da quale terra generato...» Poveretto, pensavo, lui non sa quel che gli tocca. Era grande, ricciuto, un bell'uomo, Leucò. Che stupendo maiale, che lupo, avrebbe fatto²²⁹.

Come detto, Pavese riscrive quanto narrato da Omero in *Odissea X*, insistendo particolarmente su quello che nel testo antico appare come un dato quasi marginale evocato dalle parole di Circe:

τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆες;
θαυμά μ' ἔχει ὡς οὐ τι πῶν τάδε φάρμακ' ἐθέλχθης;
οὐδὲ γὰρ οὐδέ τις ἄλλος ἀνὴρ τάδε φάρμακ' ἀνέτλη,
ὅς κε πῆ καὶ πρῶτον ἀμείβεται ἔρκος ὀδόντων.
σοὶ δέ τις ἐν στήθεσσι ἀκήλητος νόος ἐστίν.
ἦ σύ γ' Ὀδυσσεύς ἐσσι πολύτροπος, ὄν τέ μοι αἰεὶ
φάσκεν ἐλεύσεσθαι χρυσόρραπις ἀργεῖφόντης,
ἐκ Τροίης ἀνιόντα θοῆ σὺν νηὶ μελαίνῃ.
ἀλλ' ἄγε δὴ κολεῶ μὲν ἄορ θεοῦ, νῶϊ δ' ἔπειτα
εὐνῆς ἡμετέρης ἐπιβείομεν, ὄφρα μῦγέντε
εὐνῆ καὶ φιλότητι πεποιθόμεν ἀλλήλοισιν.

“Chi e donde sei fra gli uomini? Dove la tua città e i genitori?
Stupore mi prende, perché, bevuto il veleno, non hai subito incantesimo.
Nessuno, nessun altro uomo poté sopportare il veleno,
chiunque lo bevve, appena passata la siepe dei denti.
Ma forse nel petto hai mente refrattaria agli incanti;
oppure tu sei Odisseo, l'accorto, che doveva venire,
come mi prediceva sempre l'Argheifonte aurea verga,
tornando da Troia con l'agile nave nera.
Ma via, nel fodero la spada riponi, e noi ora
sul mio letto saliremo, che uniti
di letto e d'amore possiamo fidarci a vicenda”²³⁰.

La consapevolezza della donna non appare così significativa nel poema omerico, essendo il risultato di una delle tante profezie sull'arrivo dell'eroe. Anche Polifemo, per esempio, sapeva che Odisseo lo avrebbe accecato²³¹, così come i Feaci erano da tempo a conoscenza del fatto che un giorno sarebbero stati puniti per l'aiuto concesso a un uomo odiato da Poseidone²³². Agli occhi di Pavese questo dettaglio diviene però fondamentale per poter rileggere l'incontro tra Circe e l'eroe come lo scontrarsi di due esistenze incommensurabilmente diverse a causa della

²²⁹ DL: 113.

²³⁰ Hom. *Od.* 10. 325-335.

²³¹ Cfr. Hom. *Od.* 9. 507-516.

²³² Cfr. Hom. *Od.* 8. 564-571.

differente natura dei soggetti: la dea immortale e l'uomo, così simili eppure così diversi nell'affrontare i rispettivi destini.

Considerando questo come il centro verso cui converge lo svilupparsi dialogico, la presenza di Leucò come interlocutrice di Circe si carica di significato²³³. Leucotea, com'era infatti più comunemente conosciuta²³⁴, incarna nella sua figura una duplice natura metamorfica. Prima di divenire la dea bianca marina che aiuta Odisseo affondato da Poseidone, era stata, come accenna Omero, “la figlia di Cadmo, Ino bella caviglia, / [...] mortale un tempo dalla parola umana”²³⁵. I racconti che giustificavano l'avvenimento indicavano varie cause. Moglie di Atamante e gelosa dei due figli precedentemente avuti dall'uomo con Nefele, la donna aveva inscenato, come visto in precedenza, una carestia e, tramite l'appoggio dell'oracolo, aveva convinto il padre che per superare la scarsità di viveri fosse necessario sacrificare un figlio. A questo punto, secondo Igino²³⁶, il sovrano scoprì il piano e riuscì ad uccidere Learco, figlio della donna, mentre questa si gettò in mare con l'altro figlio Melicerte e vennero entrambi trasformati in benevole divinità marine, Leucotea e Palemone²³⁷; secondo Apollodoro²³⁸, invece, la follia della donna venne causata da Era, adirata perché Ino aveva accolto il nipote Dioniso dopo la morte di Semele, sua sorella e amante di Zeus. La molteplicità delle versioni non è in realtà rilevante per le finalità del dialogo: a differenza di quanto accade ne *La vigna*, dove Leucotea

²³³ Sul mito di Ino-Leucotea cfr. Fontenrose 1948; Burkert 1983; Finkelberg 2006. È interessante notare come la connessione tra Circe, Calipso e Ino sia esplicitamente effettuata dal testo omerico, che riserva alle tre divinità il medesimo epiteto di “αὐδήεσσα”, traducibile con “dotata di potere profetico”, ma, come sottolineato da Franco 2010: 147-148, nell'*Odissea* né Calipso né Leucotea svolgono attività profetiche. La spiegazione potrebbe essere allora quella proposta da Nagler 1996, che considera queste entità (alle quali si aggiunge Teti) come degli esseri ibridi a cavallo tra mortalità e immortalità, capaci grazie alla loro natura di entrare in contatto diretto con gli umani, senza bisogno delle consuete mediazioni.

²³⁴ Per Van den Bossche 2001: 324-325 “il troncamento di Leucotea in Leucò sarebbe quindi un espediente per riconnettere in modo più diretto, mediante l'uso della desinenza tipicamente mediterranea in -ω, la figura della ninfa marina alla classe di divinità mediterranee collegate alla figura della «Πιόνια», la grande dea mediterranea arcaica”. La valutazione è pertinente: pur trattandosi di un esempio di quella che lo studioso identifica come “strategia di familiarizzazione” dei nomi greci, in tutto il corso del dialogo Pavese sembra alludere alla natura ctonia di Circe, “antica dea mediterranea scaduta di rango”, conosciuta attraverso la medesima caratterizzazione data dal Kerenyi di *Tochter der Sonne* (1944), per il quale cfr. Kerenyi 1944: 65-68. Sul rapporto col testo di Kerenyi cfr. Van den Bossche 2001: 310; Bazzocchi 2011. Sul trattamento dei nomi pavesiani cfr. De Camilli 1993, mentre sul collegamento di Circe con la figura della *potnia* cfr. Franco 2010: 133-137.

²³⁵ Hom. *Od.* 5. 333-335. Sull'episodio cfr. Kardulias 2001; Lambin 2004.

²³⁶ Cfr. Hyg. *Fab.* 2 e, per un'altra versione dal medesimo esito, Hyg. *Fab.* 4.

²³⁷ Ino-Leucotea divenne la più famosa esponente mitica del motivo del salto in mare, spesso causato dalla fuga da un amore non corrisposto e seguito da una metamorfosi. Tra le altre non si può non ricordare Britomarti-Dictinna, l'interlocutrice di Saffo in *Schiuma d'onda*: dopo esser sfuggita per nove mesi da Minosse si lancia in mare, dove viene trasformata in divinità benevola. Sulle diverse divinità marine femminili cfr. Fontenrose 1951, mentre per il valore simbolico del salto in mare cfr. Seppilli 1990. Su Saffo cfr. *infra*.

²³⁸ Cfr. Apollod. I 9. 2.

dialoga con Arianna appena abbandonata, la vicenda della donna non traspare in nessuno dei suoi possibili dettagli e la sua funzione, esplicantesi in brevi battute, consiste solo nello stimolare e far progredire le amare considerazioni di Circe. Se, come si vedrà, il suo collegamento con la sfera di Dioniso e il più generale coinvolgimento in una vicenda di amore tragico giustificherà le risposte date ad Arianna, è il suo passato umano, insieme al menzionato ruolo ricoperto nell'Odissea e ad alcuni risvolti biografici²³⁹, ad aver con ogni probabilità spinto Pavese a fare della dea marina la depositaria delle parole di Circe²⁴⁰.

La differenza tra l'umanità di Odisseo e l'immortalità di Circe viene così approfondita attraverso una serie di motivi che amplificano il differente atteggiamento verso il destino e, al contempo, allontanano ulteriormente il testo moderno dall'ipotesto omerico. Primo fra tutti è il sorriso²⁴¹, nella cui staticità si condensa l'atteggiamento olimpico di serena e consapevole contemplazione dell'esistente, non diverso dall'accettazione dell'orizzonte strenuamente proposto da Calipso:

LEUCOTEA Non sanno sorridere.

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

LEUCOTEA Che noia.

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

LEUCOTEA Perché allora non volle diventare un maiale?

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 destino²⁴².

La Circe pavesiana si ricollega esplicitamente a Calipso, il cui tentativo di convincere Odisseo a restare sull'isola si salda con quanto, differentemente da Omero, prova a ottenere la signora

²³⁹ Cfr. Masoero 2011: 19-21.

²⁴⁰ Per quanto riguarda la preminenza di Leucotea nel titolo, sulla scia di Secci 1970 e Bernabò 1975, Van Den Bossche 2001: 330 ha giustamente sottolineato come "il mito di Ino-Leucotea si prospetta pertanto come paradigmatico per una classe di dee mediterranee, che figurano nei dialoghi come figure femminili ambigue e pericolose, dolci e materne, ma nel contempo distruttrici e selvagge: un'ambiguità che rappresenta non solo uno dei miti centrali nei *Dialoghi con Leucò*, ma anche una costante dell'intera opera pavesiana", conclusione recentemente avvalorata da Manieri 2017. Difficilmente sostenibile è l'influsso del Luciano dei *Dialoghi marini* ipotizzato da Di Cioccio 2012: 24.

²⁴¹ Il motivo del sorriso degli dèi, già comparso ne *La rupe*, ritornerà in molti dialoghi a manifestare l'atteggiamento di distacco divino nei confronti delle esistenze dei mortali, contemplate da una posizione di superiore onniveggenza. Cfr. *infra*, mentre per un'analisi del motivo cfr. Biasin 1968; Gigliucci 2001: 160; Barsacchi 2005; Capasa 2007.

²⁴² DL: 112-113.

di Eea²⁴³. L'assimilazione non è però totale e alcune differenze persistono anche nella riscrittura: il sentimentalismo struggente di Calipso ha poco a che fare con la lucidità di Circe, la quale non manca di sottolineare la stupidità dell'altra donna. La prima, infatti, dalle battute iniziali non sembra incline a dimenticare il mondo divino cui appartiene e, soprattutto, ciò che lo rende incompatibile con la visione umana di cui Odisseo è portatore. Eppure anche per lei, nonostante la sua rassegnata consapevolezza verrà ribadita anche in chiusura, l'incontro con Odisseo rappresenta una finestra sulla possibilità, lo spiraglio di un'esistenza diversa che non potrà mai realizzarsi. Questa condizione, ovvero il trovarsi per un breve istante catapultati in una vita che potrebbe prendere una direzione totalmente inattesa e agli antipodi rispetto a ciò che la legge di Zeus e il destino hanno deciso, è ciò che accomuna sia Calipso sia Circe sia Odisseo: mentre per le donne, pur con sfumature differenti, l'arrivo dell'eroe turba lo statico equilibrio di cose eterne e già sapute tipico dell'eterno, per Odisseo si tratta o della più allettante delle tentazioni, nel caso di Calipso, o della ricerca di una dimensione mortale e umana in un ambiente che invece possiede unicamente i tratti del divino, nel caso di Circe. In ciò la riscrittura di Pavese si allontana non poco dal testo omerico, ma essa è ugualmente, se non maggiormente, funzionale all'enfaticizzazione del contesto odissiaco del quale i due dialoghi sono comunque partecipi. L'ostinata ricerca dell'orizzonte di Itaca, ne *L'isola*, e del profilo di Penelope tra i tratti di Circe ne *Le streghe* altro effetto non hanno se non quello di rinsaldare il nucleo simbolico dell'*Odissea*, ovvero l'incessante spinta al ritorno a casa di cui la moglie o l'isola sono le rappresentazioni più potenti. Anche distanziandosi a prima vista dal precedente antico, quello dello scrittore appare in questo caso come un buon esempio di ciò che Boitani, riprendendo un'espressione di John Dryden, ha definito "il genio di migliorare un'invenzione"²⁴⁴: nelle inedite parole di Calipso, Circe e Odisseo la ricerca del *nostos*, l'inscindibile nesso che lega questo alla realizzazione della propria umanità e il peso di un destino difficilmente sopportabile ricevono una nuova e intensa raffigurazione, capace di instaurare un dialogo tanto complesso quanto affascinante con la tradizione da cui muovono.

La medesima dinamica di illusione e rivelazione, di speranza e abbattimento e di approfondimento della propria condizione accomuna così Circe e Odisseo. Lo sforzo di questo non è infatti teso alla comprensione della maga, ma alla sua riduzione a qualcosa di noto e familiare, una ricerca della dimensione domestica in un ambiente piuttosto distante dalla realtà itacese. Mentre l'eroe prosegue testardamente in questa direzione non così conforme alla sua

²⁴³ Sulla *nonchalance* di Circe al momento della partenza di Odisseo cfr. Stanford 1954: 48.

²⁴⁴ Boitani 1999.

proverbiale intelligenza ed esemplificata dalla volontà di dare un nome, in maniera speculare la difficoltà della condizione si fa intellegibile per Circe, che, grazie a questo confronto con Odisseo, inizia a comprendere il lato oscuro della propria immortalità:

CIRCE Penso una cosa, Leucò. Nessuna di noi dee ha mai voluto farsi mortale, nessuna l'ha mai desiderato. Eppure qui sarebbe il nuovo, che spezzerebbe la catena.

LEUCOTEA Tu vorresti?

CIRCE Che dici, Leucò... Odisseo non capiva perché sorridevo. Non capiva sovente nemmeno che sorridevo. Una volta credetti di avergli spiegato perché la bestia è più vicina a noi altri immortali che non l'uomo intelligente e coraggioso. La bestia che mangia, che monta, e non ha memoria. Lui mi rispose che in patria lo attendeva un cane, un povero cane che forse era morto, e mi disse il suo nome. Capisci, Leucò, quel cane aveva un nome.

LEUCOTEA Anche a noi altre danno un nome, gli uomini.

CIRCE Molti nomi mi diede Odisseo stando sul mio letto. Ogni volta era un nome. Dapprincipio fu come il grido della bestia, di un maiale o del lupo, ma lui stesso a poco a poco si accorse ch'erano sillabe di una sola parola. Mi ha chiamata coi nomi di tutte le dee, delle nostre sorelle, coi nomi della madre, delle cose della vita. Era come una lotta con me, con la sorte. Voleva chiamarmi, tenermi, farmi mortale. Voleva spezzare qualcosa. Intelligenza e coraggio ci mise – ne aveva – ma non seppe sorridere mai. Non seppe mai cos'è il sorriso degli dei – di noi che sappiamo il destino²⁴⁵.

Nel prosieguo del racconto Circe si abbandona alla medesima ingenuità precedentemente recriminata a Calipso. Di fronte a un Odisseo che, sempre più nostalgico, ricerca spasmodicamente l'agnizione di Itaca pur non essendovi ancora giunto, la maga si abbandona alla finzione: subito dopo aver predetto, in linea con Omero, le fatiche che ancora lo attendono, ella accetta di "essergli Penelope", cioè di prendere per un attimo le sembianze della moglie non dimenticata:

CIRCE Una sera mi descrisse il suo arrivo in Eea, la paura dei compagni, le sentinelle poste alle navi. Mi disse che tutta la notte ascoltarono i ringhi e i ruggiti, distesi nei mantelli sulla spiaggia del mare. E poi che, apparso il giorno, videro di là dalla selva levarsi una spira e che gridarono di gioia, riconoscendo la patria e le case. Queste cose mi disse sorridendo – come sorridono gli uomini – seduto al mio fianco davanti al camino. Disse che voleva scordarsi chi ero e dov'era, e quella sera mi chiamò Penelope.

LEUCOTEA O Circe, così sciocco è stato?

CIRCE Leucina, anch'io fui sciocca e gli dissi di piangere.

LEUCOTEA Figurati.

CIRCE No, che non pianse. Sapeva che Circe ama le bestie, che non piangono. Pianse più tardi, pianse il giorno che gli dissi il lungo viaggio che restava e la discesa nell'Averno e il buio pesto dell'Oceano. Questo pianto che pulisce lo sguardo e dà forza, lo capisco anch'io Circe. Ma quella sera mi parlò – ridendo ambiguo – della sua infanzia e del destino, e mi chiese di me. Ridendo parlava, capisci.

LEUCOTEA Non capisco.

CIRCE Ridendo. Con la bocca e la voce. Ma gli occhi pieni di ricordi. E poi mi disse di cantare. E cantando mi misi al telaio e la mia voce rauca la feci voce della casa e dell'infanzia, la addolcii, gli fui Penelope. Si prese il capo tra le mani.

LEUCOTEA Chi rideva alla fine?

CIRCE Nessuno, Leucò. Anch'io quella sera fui mortale. Ebbi un nome: Penelope. Questa fu l'unica volta che senza sorridere fissai in faccia la mia sorte e abbassai gli occhi²⁴⁶.

²⁴⁵ DL: 114.

²⁴⁶ *Ivi*, p. 115.

La scena imbastita sull'isola appare dunque come il momento di maggior concentrazione di quel *pathos* della nostalgia che scorre sotterraneo per tutto il poema omerico²⁴⁷. Nella sua drammaticità e, ancora una volta, nella distanza del testo antico le tensioni di quest'ultimo si colorano di nuove sfumature. La dinamica della finzione è speculare a quanto avviene in Omero, dove non solo il travestimento è opera dell'eroe ma è altresì funzionale al progressivo reinserimento nella società di Itaca. Se il matrimonio, il ritorno e la fedeltà di Penelope garantiscono la salvaguardia dell'identità di Odisseo, nel dialogo viene momentaneamente accantonata quella fermezza d'animo che nell'*Odissea* garantisce ai due sposi di ritrovarsi dopo vent'anni²⁴⁸. È il momento, inoltre, di massima sperimentazione di quell'alternativa esistenziale precedentemente citata. Chiamata col nome di Penelope, Circe può illudersi di aver "rotto la catena", di poter anche lei partecipare a quello strano gioco degli scacchi, secondo Odisseo così simile alla vita perché "tutto regole e norme ma così bello e impreveduto"²⁴⁹; d'altro canto Odisseo, ancora lontano dal ritrovamento del suo orizzonte ma già terribilmente provato da anni di lontananza, può illudersi per un breve momento di essere di fronte a Penelope e di poter finalmente posare il capo e accettare quell'isola. Oltre a ciò il sorriso dell'eroe, mosso dai ricordi della propria terra, ribadisce ulteriormente la differenza con l'essere divino, capace di un sorriso e di un distacco assoluti e non legati alla contingenza umana dei ricordi già teorizzata da Achille.

Ma è un'illusione che dura il tempo di un istante. Dopo averla fatta intravedere Pavese chiude questa possibilità, e, con essa, quella di un completo stravolgimento del paradigma omerico. Ancora una volta è negli interstizi del mito, da ciò che non è stato raccontato ma che sarebbe potuto accadere che la riscrittura moderna trae la sua materia. Le battute finali consegnano così l'immagine di un Odisseo diverso da quello risoluto di Ogigia (e, chiaramente, ancora più lontano dall'esploratore di tanta tradizione successiva): dopo aver illusoriamente intravisto Penelope a Eea e dopo aver saputo cosa le Moire hanno filato per lui, il figlio di Laerte si abbandona a un momento di sconforto, forse memore delle parole rivoltegli da Calipso. Per contrasto il raggiungimento di Itaca emerge nuovamente come ciò da cui maggiormente dipende la complessiva identità dell'eroe: se infatti "il ritorno innumerevole dei giorni non gli parve mai destino, e correva alla morte sapendo cos'era, e arricchiva la terra di parole e di fatti"²⁵⁰, l'ultimo viaggio, il "folle volo" rivendicato con orgoglio da Dante in poi appare agli

²⁴⁷ Cfr. Di Rocco 2017: 67.

²⁴⁸ Su questo aspetto cfr. Murnagham 1987: 122-123.

²⁴⁹ DL: 116.

²⁵⁰ *Ivi*.

occhi di questo Odisseo così privo di quel brivido umano garantito dalla non conoscenza che perde tutto il fascino dell'avventura presente già in Omero:

CIRCE [...] Capiva ogni cosa. Tranne il sorriso di noi dei. Quel giorno che pianse sul mio letto non pianse per la paura, ma perché l'ultimo viaggio gli era imposto dal fato, era una cosa già saputa. «E allora perché farlo?» mi chiese cingendosi la spada e camminando verso il mare. Io gli portai l'agnella nera e, mentre i compagni piangevano, lui avvistò un volo di rondini sul tetto e mi disse: «Se ne vanno anche loro. Ma loro non san quel che fanno. Tu, signora, lo sai»²⁵¹.

Allo stesso tempo Circe riconosce il suo colpevole abbaglio. Ancor più ingenuamente di Calipso, avvicinandosi in ciò alle sue debolezze, ha finto di dimenticare che sapeva già tutto, ovvero che abbandonarsi all'illusione della mortalità e della novità potesse rappresentare la scossa di una vita destinata a fluire eternamente sui binari assegnati agli dèi.

Seguendo il modello della *Ringkomposition* il dialogo si chiude così con la contemplazione del confine tra umano e divino mai veramente messo in discussione dai protagonisti. Accanto alla simulazione di Circe, a partire dalla mancata metamorfosi la natura di colui che scegliendo il ritorno ha salvaguardato la più profonda umanità emerge in tutto ciò che la costituisce²⁵²:

LEUCOTEA Troppe cose ricordi di lui. Non l'hai fatto maiale né lupo, e l'hai fatto ricordo.
CIRCE L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia. Nomi e parole sono questo. Davanti al ricordo sorridono anche loro, rassegnati.
LEUCOTEA Circe, anche tu dici parole.
CIRCE So il mio destino, Leucò. Non temere²⁵³.

Le parole di Circe sugellano l'intera esperienza dell'eroe dell'*Odissea* e, in particolare, la declinazione della sua figura nei *Dialoghi*. Nella breve battuta della dea ritornano infatti i principali motivi intorno ai quali Pavese ha costruito sia *L'isola* che *Le streghe*: la natura dell'unica immortalità accessibile all'uomo, che, in linea con quanto già espresso da Achille, Ulisse mostra essere legata alla dimensione dei ricordi; il valore ricoperto dall'azione del nominare, che si riconnette alla necessità umana di comprendere ricordando; e il sorriso, correlativo oggettivo dell'atteggiamento degli dèi nei confronti del destino e replicabile dall'uomo davanti a quei ricordi che lo avvicinano alle soglie del divino. Ma, occorre ribadirlo, se è intorno all'ombra di Odisseo che si delinea con tale chiarezza ciò che maggiormente sostanzia la natura dell'uomo è perché l'eroe ha scelto di tornare a Itaca, optando, da un punto di vista letterario, per il modello del *nostos* omerico e, da un punto di vista mitico, per l'abbandono delle due dee dal confronto con le quali è potuta risaltare in controluce la sua

²⁵¹ DL: 116. Anche le lacrime dell'eroe rientrano pienamente mondo omerico. Non solo perché nella sua prima apparizione nel poema Odisseo è presentato mentre piange di fronte al mare, ma anche perché il dolore è così centrale nell'esperienza odissica che Ulisse non può che piangere in molte delle situazioni in cui è spinto verso i confini della sofferenza umana. Su questo aspetto cfr. Monsacré 2017: 91-102.

²⁵² Cfr. Skulsky 1981: 10-23; Buxton 2009: 29-47.

²⁵³ DL: 116-117.

essenza più profonda. In questo senso le figure pavesiane di Circe e Calipso possono essere accomunate con più facilità rispetto ai precedenti antichi: la loro presenza nel percorso di Odisseo permette il superamento di due prove che si mostrano saldamente ancorate alla galassia simbolica del ritorno, ancora una volta legato a doppio nodo alla definizione dell'umanità di chi compie il viaggio. È infine per questa ragione che delle due facce che hanno tradizionalmente caratterizzato il personaggio di Circe si impone quella dell'amante dolce e, in questo caso, tristemente rassegnata a confrontarsi con Odisseo prima e Leucotea dopo: non la donna demoniaca di Virgilio e Ovidio²⁵⁴, che pur le concede la parola, ma, come quella del monologo *Circe* (1870) della poetessa inglese Julia Augusta Webster, una dea "annoziata dalla perfetta e imperturbabile bellezza che da sempre la circonda" che "esprime il desiderio di un cambiamento, di qualcosa che spezzi finalmente la monotonia della sua vita"²⁵⁵ e che, per rimanere nell'ambito della modernità, condivide con il personaggio protagonista di *Circe / Fango* (1974) di Margaret Atwood l'impossibilità di rompere la gabbia della solitudine e la scelta dolorosa di partecipare comunque allo svolgersi del destino di Odisseo²⁵⁶. Ma mentre questa Circe riesce infine a immaginare un'altra isola di cui non sa nulla perché "non è mai avvenuta"²⁵⁷, luogo ideale in cui poter sperimentare un'inedita comunione con l'uomo e la natura, quella di Pavese non può che rimanere conscia e prigioniera di un destino che, ancora una volta dopo Omero, si è scontrato con quello di un abile marinaio, fiaccato da anni di fatiche ma tenacemente deciso a tornare e a riconoscersi uomo tra le colline della sua isola.

3.6 La donna degli Atridi

All'inizio della seconda parte de *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf sente la necessità di verificare la fondatezza delle iniziali e vaghe intuizioni riguardanti le condizioni materiali e spirituali delle donne, sopraggiunte alla mente della scrittrice nelle prime pagine del testo. Recatasi nella biblioteca del British Museum, non può fare a meno di notare una curiosa disparità: "Il sesso e la sua natura – scrive la Woolf – potranno sicuramente incuriosire dottori e biologi; ma la cosa sorprendente, e difficile da spiegare, era il fatto che il sesso – la donna, cioè – incuriosisce anche amabili saggisti, romanzieri dal tocco leggero, giovani con la specializzazione; uomini senza laurea; uomini che non hanno nessun titolo evidente oltre a

²⁵⁴ Cfr. Segal 1968.

²⁵⁵ Franco 2013: 40.

²⁵⁶ *Ivi*, pp. 46-58.

²⁵⁷ *Ivi*, p. 176.

quello di non essere donne”²⁵⁸. Agli occhi della scrittrice il dato si materializza in tutti i volumi accumulati davanti ai suoi occhi, migliaia di pagine riguardanti la condizione femminile redatte esclusivamente da uomini. Perché, semplicemente, “le donne non scrivono libri sugli uomini”²⁵⁹, ma quest’ultimi continuano a scrivere dell’altro sesso. Il testo della scrittrice inglese, incentrato sulla ricostruzione degli ostacoli che impedirono lo sviluppo materiale e intellettuale della donna, divenne, com’è noto, uno dei primi esempi di critica femminista, ed è significativo che il primo tentativo di indagine di questo genere muova dalla messa in discussione del punto di vista da cui vengono presentate le vicende riguardanti la donna: la sua assenza come soggetto del discorso intorno alla propria condizione è di per sé un dato, un *quid* che è necessario analizzare e problematizzare, un vuoto che si carica di significato.

Qualcosa di molto simile accade nel dialogo *In famiglia* e nelle operazioni interpretative che la sola cornice impone al lettore: non solo perché, come ammesso da Pavese stesso, oggetto del componimento è “il solito problema della donna fatale, ma ironizzato”²⁶⁰, ma perché esso ruota integralmente intorno alla figura di Elena, di cui viene restituito un ritratto in negativo senza che le venga concessa possibilità di parola. Sono infatti i fratelli Dioscuri, Castore e Polideute²⁶¹, a commentare le gesta della sorella alla vigilia della guerra di Troia, privandola della sua *agency* e facendola divenire l’ultimo tassello dell’ossessione degli Atridi per la donna dura, forte e selvaggia, ovvero il modello femminile riconducibile a quella Artemide “arcadica e marina” che, secondo l’autore, godeva di uno “speciale culto”²⁶² nella famiglia di Agamennone e Menelao.

Le suggestioni della Woolf appaiono inoltre particolarmente adatte al dialogo in esame a causa dell’intima natura di Elena. Da una parte, infatti, “narrare la sua storia significa di fatto indagare la natura femminile nei suoi vari aspetti o almeno confrontarsi con l’immagine che i Greci si erano costruiti della donna in un lungo periodo di tempo”²⁶³, mentre, dall’altra, il valore esemplare e totalizzante della sua femminilità trascende l’antichità e si impone come luogo di continua ridefinizione dell’immagine della donna e del desiderio anche nelle riscritture successive²⁶⁴, perché “Helen, for better or for worse, in all her metamorphoses, represents the

²⁵⁸ Woolf 1995: 45.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 46.

²⁶⁰ LT II: 60.

²⁶¹ Sui vari nomi dei Dioscuri cfr. Edmunds 2016: 66-67.

²⁶² DL: 126. Dietro la definizione di Artemide “arcadica e marina” si intravedono i vv. 7-9 dell’*Inno omerico ad Artemide*, dove il regno della divinità è descritto nella sua estensione terrestre e marittima.

²⁶³ Brillante 2002: 76.

²⁶⁴ Sulla ricezione di Elena nella modernità cfr. Suzuki 1989: 150-263; Donadi 2005; Maguire 2009.

complex, intact fossil record of woman in Western culture”²⁶⁵, divenendo spesso, come in questo caso, l’“avatar of the feminine, the provocatrice of all mischief and pain, the original *femme fatale*”²⁶⁶. Né stupisce la mancata presenza della donna: sono infatti molteplici, da Shakespeare a Goethe, le rappresentazioni artistiche che si fondano sull’assenza di Elena, o che, come nel caso del film *Troy* (2004) e della serie tv *Helen of Troy* (2003), nascondono la protagonista in alcune parti fondamentali delle storie narrate²⁶⁷. La vicenda di quest’ultima viene infatti presentata più volte attraverso gli occhi e le parole altrui, senza che le venga esplicitamente riconosciuta quella centralità che invece ricopre sul versante tematico e narrativo. Così, quando finalmente acquista il centro della scena nel radiodramma *A Thousand Ships* (2002) di Mark Haddon, può finalmente denunciare la condizione precaria della sua persona: “The truth is that no-one cares who I am. You read the stories. You read the poems. You haven’t got a clue. Nothing fits. Nothing makes sense. I have no character. You never get inside my head. I’m a sorceress, a victim, a whore, a wife. I’m the devil. I’m an angel. I’m every woman that ever lived. I’m nobody, a blank slate for you to write whatever you like on”²⁶⁸.

Le parole dell’Elena di Haddon sfidano il lettore al riconoscimento di una soggettività che la letteratura ha raramente concesso alla figlia di Zeus e Leda, ma contengono al contempo una piccola imprecisione. Se, come gran parte dei personaggi mitici, anche quello di Elena è un palinsesto continuamente riscrivibile, è necessario sottolineare come ogni rielaborazione riguardante Elena si trovi necessariamente costretta a imbattersi nel problema del desiderio e della sua rappresentazione. La straordinaria bellezza della donna è il mezzo tramite cui rappresentare la forza trascinante e distruttiva di un desiderio che proprio grazie al fascino incantevole acquista un potere pressoché totale, ma che non arriva mai a minarne la centralità nell’economia simbolica del personaggio. Riscrivere Elena vuol dire scrivere del desiderio, cosicché ogni rielaborazione della donna si tramuta in una riflessione sulle leggi dell’attrazione e sugli effetti che essa suscita eternamente: dietro l’opacità delle sue scelte – talvolta a Troia

²⁶⁵ Emmet Meagher 1995: 1.

²⁶⁶ *Ivi*, p. 10. Sulla stessa linea Blundell 2013: IX sottolinea l’inscindibile legame che unisce Elena alla sfera maschile, per cui ella diviene “the mythical incarnation of an ancient Greek obsession: the control of female sexuality and of women’s sexual power over men”, nonché una “threat of female beauty and female desire”. Sui legami tra desiderio, genere e sesso nel mondo antico cfr. Winkler 1990.

²⁶⁷ Cfr. Maguire 2009: 12-20.

²⁶⁸ Citato in Maguire 2009: 19. Esempio di una rilettura orgogliosamente femminista è *Helen of Troy Does Countertop Dancing* di Margaret Atwood, in cui Elena si ribella a secoli di subordinazione e rivendica la propria soggettività, la legittimità del proprio desiderio e le responsabilità di Paride.

per colpevole intenzione, talvolta rapita, talvolta un fantasma ingannevole²⁶⁹ – si nasconde sempre la volontà di ridefinire i confini di ciò che i poteri di Afrodite riescono a smuovere nell'uomo.

Il richiamo ad Afrodite non è causale e testimonia l'importanza del desiderio già in epoca antica. Dopo che, in *Iliade* III, Afrodite interviene nel duello tra Paride e Menelao e ordina a Elena di accoglierlo nella stanza nuziale, la donna cerca di ribellarsi per un attimo al potere della divinità: “Va’ dunque da lui – osa dire Elena alla dea –, sta con lui, abbandona le strade divine/ non muovere più i tuoi piedi verso l'Olimpo, resta accanto a lui a soffrire, a proteggerlo,/ fino a quando ti faccia sua sposa, anzi sua serva”²⁷⁰. La risposta minacciosa di Afrodite non lascia spazio ad alcuna replica e testimonia la stretta connessione tra la donna e la divinità: “Disgraziata, non provocarmi, che io non m'adiri e non t'abbandoni./ Posso odiarti tanto terribilmente quanto t'ho amata,/ posso suscitarti l'odio astioso di tutti,/ Greci e Troiani, e tu avresti una morte infelice”²⁷¹. Il passo testimonia con chiarezza il duplice legame che associa la donna alla divinità: Elena non riesce a resistere al medesimo potere che lei stessa, grazie alla dea, esercita sugli altri, dando così vita a un circolo che nutre e al contempo si alimenta di un'energia attrattiva a cui nessuno può far fronte, ragion per cui si è giustamente parlato di un'Elena “afroditica”²⁷² e di “una seconda Afrodite, una creatura dell'amore e del desiderio”²⁷³. La forza irresistibile che viene scatenata non si presenta però come puro trasporto fisico ed emotivo, ma conserva in sé quella nota di dolore e malinconia dell'*eros* dolceamaro di Saffo e conduce la vicinanza tra Elena e Afrodite verso esiti terribili e nefasti, come ben precisato dalle parole di Robert Emmet Meagher: “Although the commonplace association of both Helen and Aphrodite with erotic love is unchallengeable, the *eros* they bring is often convergent with *Eris* and *Thanatos*, with violent conflict and death”²⁷⁴. Da questo punto di vista, allora, appare chiaro come la strategia di delegittimazione, insulto e negazione del potere di Elena nell'opera artistica, in cui si ritrova spesso una corrispettiva sconfessione della sua *agency*, costituisca una modalità di repressione della forza angosciante, terribile e ammaliante incarnatasi nella donna, rendendo al contempo quello della rappresentazione artistica il territorio dove poter esercitare

²⁶⁹ Sui diversi trattamenti antichi del mito di Elena cfr. Homeyer 1977; Austin 1994; Brillante 2002; Blundell 2013; Edmunds 2016: 197-235.

²⁷⁰ Hom. *Il.* 3. 405-109.

²⁷¹ Hom. *Il.* 3. 415-418. Afrodite era altresì implicata nella versione più consolidata dell'antefatto della guerra troiana, ovvero quel giudizio sulla più bella tra le dee che Zeus affidò a Paride, il quale a sua volta premiò Afrodite e ricevette come ricompensa Elena, la più bella delle donne. Sulle fonti di tale versione cfr. Guidorizzi 2012: 1453.

²⁷² Friedrich 1978: 47.

²⁷³ Guidorizzi 2012: 795. Su Elena come soggetto desiderante cfr. Fulkerson 2011.

²⁷⁴ Emmet Meagher 1995: 30.

un controllo razionale di spinte, pulsioni e desideri che nella realtà psichica e quotidiana appaiono invece regressivi e pericolosi²⁷⁵.

La riscrittura pavesiana di Elena si serve dei medesimi procedimenti riscontrati in molti altri casi riguardanti la figlia di Zeus e si struttura intorno a una triplice negazione: negazione della sua presenza, che emerge, come detto, in negativo dalle parole dei fratelli; negazione della sua *agency*, che viene sostituita dall'infanzia e dall'eterna ossessione degli Atridi per lo stesso tipo di donna; negazione del suo desiderio e del suo potere, tramite l'associazione non con il regno simbolico di Afrodite ma con quello di Artemide.

La scena si apre alla vigilia della guerra di Troia, mentre Castore e Polideute²⁷⁶ si interrogano sul rapimento appena compiuto da parte di Paride. Ai loro occhi, però, l'episodio non può che ricordarne uno precedente, ovvero quando molto tempo prima la stessa Elena venne rapita da Teseo e furono proprio i fratelli a salvarla e a riportarla a Sparta²⁷⁷. A Polideute che intende attraversare il mare e condurla nuovamente indietro, Castore replica spietato quanto la questione ormai riguardi gli Atridi, non loro. E alla semplice domanda su cosa voglia Elena, sulla ragione che l'ha condotta lontano dalla reggia di Sparta, è Castore a pronunciare le prime parole con cui scardina la soggettività della donna:

CASTORE Non vuole nulla. È proprio questo. È la bambina ch'era allora. È incapace di prender sul serio un marito o una casa. Ma non serve rincorrerla. Vedrai che un giorno tornerà con noi²⁷⁸.

Il fratello della donna non potrebbe essere più chiaro: Elena non vuole nulla, ciò che le capita non dipende dal suo volere ma da quello altrui, cosa che rende vano un altro tentativo di salvezza da parte dei fratelli. Dopo poche battute l'autonomia della donna e il suo diritto ad affermare la propria volontà e la propria presenza sono già state distrutte da Castore, che sulla prima negazione innesta immediatamente l'insistenza sul destino ossessivo degli Atridi:

²⁷⁵ Anche nel celebre fr. 16 Voigt di Saffo, dove Elena sembra inizialmente essere protagonista di una scelta deliberata e consapevole, subentra il potere di Afrodite, indicata come colei che sviò il giudizio della fanciulla. Sulla soggettività di Elena cfr. Lindsay 1974.

²⁷⁶ Nel corso del dialogo i due fratelli mostrano un diverso atteggiamento nei confronti della sorella: alla durezza di Castore cerca di controbattere il possibilismo ottimista di Polideute, che spezza la tradizionale consonanza di imprese e visioni che li caratterizza nell'antichità. Su quest'ultima cfr. Brillante 2002: 72-75.

²⁷⁷ Il rapimento della giovane Elena fa parte della lunga serie di fanciulle rapite da Teseo. Per il prosieguo dell'analisi risulta interessante sottolineare quanto raccontato da Plut. *Comp. Thes. Rom.* 31 e da Hyg. *Fab.* 79, secondo i quali Elena venne rapita mentre danzava o sacrificava nel tempio spartano di Artemis Orthia. Apollod. *Epit.* 1.23, Diod. Sic. IV 63, Hdt. 9. 73, Hyg. *Fab.* 79 raccontano invece della spedizione dei Dioscuri per recuperare la sorella, che venne riportata a Sparta (o in Attica) insieme alla madre di Teseo, Etra, che compare tra le schiave di Elena a Troia, per cui cfr. Hom. *Il.* 3. 144. Sul rapporto tra Elena e Teseo cfr. Shapiro 1992.

²⁷⁸ DL: 127.

POLIDEUTE Chi sa che faranno adesso gli Atridi per riscatto del sangue. Non è gente che sopporti un'ingiuria. Il loro onore è come quello degli dèi.

CASTORE Lascia stare gli dèi. È una famiglia che in passato si mangiavano tra loro. Cominciando da Tantalo che ha imbandito il figliolo...

POLIDEUTE Sono poi vere queste storie che raccontano?

CASTORE Sono degne di loro. Gente che vive nelle rocche di Micene e di Sparta e si mette una maschera d'oro; che è padrona del mare e lo vede solo per le buche feritoie, è capace di tutto. Ti sei mai chiesto, Polideute, perché le loro donne – anche nostra sorella – dopo un po' inferociscono e smaniano, versano sangue e ne fanno versare? Le migliori non reggono. Non c'è un solo Pelopida – non uno – cui la sposa abbia chiuso gli occhi. Se questo è un onore di dèi...²⁷⁹

Elena diviene così irrimediabilmente simile alle altre compagne degli Atridi, ovvero l'ultima tessera di una serie di donne uguali l'una all'altra. In quest'omogeneità le identità di tutte le spose regali di Micene si dissolvono in un'unità che distrugge differenze e singolarità, lasciando alla stirpe di Menelao e Agamennone il compito di scegliere impunemente e senza alcuna possibilità di delusione sempre la medesima donna. Ed è proprio questa ininterrotta catena a negare ancora una volta l'*agency* di Elena. Da questa prospettiva, infatti, ella può essere ritenuta senza colpa, ma non perché, come già sostenuto in passato, fosse stata rapita contro la sua volontà, ma proprio in quanto semplice pedina di un destino infausto che ne determina la vicenda, senza lasciarle alcuna possibilità di scelta:

POLIDEUTE Non capisco cosa c'entri la nostra sorella né perché dici che era fatta per Paride e Teseo.

CASTORE Per loro o per altri, Poli, non importa. È del destino degli Atridi che si parla. Né l'antica Ippodamia né le nuore hanno colpa se tutte queste si somigliano come una torma di cavalle. Si direbbe che nei tempi in quella famiglia lo stesso uomo ha ricercato la stessa creatura. E l'ha trovata. Da Ippodamia di Enomào alle nostre sorelle tutte quante sono state costrette a lottare e difendersi. È evidente che questo ai Pelopidi piace. Non lo sapranno ma gli piace. Sono gente d'astuzia e di sangue. Sono grassi tiranni. Hanno bisogno di una donna che li frusti²⁸⁰.

Oltre a un breve accenno a Clitemnestra, altra sorella dei Dioscuri e destinata a prolungare la scia di sangue della famiglia²⁸¹, è Ippodamia colei che rappresenta l'*exemplum* della donna crudele e spietata amata dai discendenti di Atreo²⁸². Secondo il mito la donna era figlia di Enomao, sovrano di Pisa, il quale non voleva concederla in sposa o perché innamorato di lei o perché un oracolo gli aveva predetto che sarebbe morto per mano del genero²⁸³. Così costringeva i pretendenti a partecipare a una gara a cavallo che non potevano vincere, essendo

²⁷⁹ *Ivi*, pp. 127-128.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 128.

²⁸¹ Castore, preannunciando la successiva uccisione di Agamennone dell'omonima tragedia eschilea, non confida che neppure Clitemnestra, definita da Polideute "l'altra nostra sorellina" (DL: 128), si manterrà sana.

²⁸² La donna viene tacciata di esser stata colei che ha dato il via a un "torrente di sangue". In realtà fu Tantalo, uccidendo il proprio figlio Pelope e imbastandone le carni in un banchetto per gli dèi, a iniziare le atrocità della casata reale di Micene. Pavese però, nonostante il primo riferimento alla scelleratezza del sovrano, successivamente identifica in lui l'ultimo re miceneo che "vide il mondo" (DL: 128), prima che i suoi discendenti si chiudessero nelle oscurità fisiche e morali del palazzo. Infatti, coerentemente con l'intento generale del dialogo, non poteva che esser stata una donna a inaugurare la catena di misfatti di cui Elena si farà prosecutrice.

²⁸³ Cfr. Diod. Sic. IV 73; Hyg. *Fab.* 84.

le cavalle del re un dono di Ares. Ma un giorno si presentò quel Pelope figlio di Tantalò e resuscitato dagli dèi, deciso a conquistare Ippodamia e, soprattutto, in grado di farlo grazie al dono di cavalli fattogli da Poseidone²⁸⁴. Il giovane pretendente riuscì a sconfiggere Enomao e a conquistare la donna, instaurando un regno su quel territorio che da lui avrebbe preso il nome di Peloponneso e avendo come figli Atreo e Tieste. Ma qual è, dunque, la colpa di Ippodamia, più volte nascosta dalle parole di Castore? La donna viene inizialmente presentata come la spietata complice nell'omicidio del padre e dell'auriga, ossia di quel Mirtilo in seguito esplicitamente nominato da Pavese, nonché come la responsabile dei fatti di sangue successivi alla sua generazione:

CASTORE Trattava gli uomini come cavalli. Convinsse l'auriga ad uccidere il padre. Fece uccidere da Pélope l'auriga. Mise al mondo i fratelli omicidi. Diede il via a un torrente di sangue. Non fuggì dalle case, questo sì²⁸⁵.

Poco dopo, però, Castore fornisce ulteriori dettagli sulla crudeltà della donna:

CASTORE Credi tu che Ippodamia istigasse l'auriga? Lei sorrise al suo servo e gli disse che il padre la voleva per sé. E non disse nemmeno che a lei dispiaceva... Per uccidere basta uno sguardo. Poi quando Mirtilo si vide giocato dal figlio di Tantalò e volle gridare, bastò che Ippodamia dicesse al marito: «Lui sa ogni cosa di Enomào». Stacci attento. I Pelopidi godono di parole simili²⁸⁶.

Tramite uno dei due fratelli Pavese allude ad una specifica versione della vicenda, che si presenta particolarmente adatta ai fini della sua rielaborazione. Mentre per alcuni Pelope riuscì a vincere semplicemente grazie ai cavalli di Poseidone, per altri fu fondamentale l'aiuto di Mirtilo, auriga di Enomao, del quale manomise il carro in modo da provocarne la morte. Se Fereceide indica nell'amore dell'auriga per Ippodamia la ragione del suo aiuto²⁸⁷, è Apollodoro a fornire la versione più vicina a quella utilizzata da Pavese: non solo Ippodamia sfruttò l'amore di Mirtilo, ma, poco dopo, lo fece uccidere da Pelope²⁸⁸. Rispetto a questa variante, le parole del dialogo dipingono un'Ippodamia ancora più feroce: oltre a macchiarsi dell'omicidio del servo ingannato, non sembra disprezzare totalmente, seppur in maniera obliqua e con un abile uso della reticenza, l'interesse incestuoso del padre, accrescendo così ulteriormente il suo versante demoniaco.

Le maledizioni scagliate contro Ippodamia e Pelope da Enomao e Mirtilo non tardarono a sortire i loro effetti, come testimoniato dalle note vicende riguardanti i figli Atreo e Tieste. Il destino

²⁸⁴ Cfr. Pind. *O.* 1.

²⁸⁵ DL: 129.

²⁸⁶ *Ibidem.*

²⁸⁷ Cfr. FGrHist F 37 a-b.

²⁸⁸ Cfr. Apollod. *Epit.* 2. 3-9. A differenza di quanto accade in Pavese, nel racconto di Apollodoro Pelope uccide Mirtilo in seguito al suo tentativo di violenza nei confronti di Ippodamia.

funesto che tormentò la casata di Micene sino alle *Eumenidi* eschilee trovò terreno fertile in un'altra donna: Eroepe, moglie di Atreo, divenne l'amante del cognato Tieste, consegnando a quest'ultimo l'agnella d'oro che Atreo non aveva sacrificato ad Artemide come avrebbe dovuto. Fu tramite il possesso dell'animale legato alla divinità che in un primo momento Tieste poté conquistare il regno, per poi perderlo successivamente e subire, per la colpa, dell'adulterio con Eroepe, il banchetto coi propri figli imbandito dal fratello²⁸⁹.

L'*exemplum* di Eroepe contribuisce alla strategia complessiva della riscrittura in maniera ancora più incisiva di quello di Ippodamia. Mentre quest'ultima dimostra, nella versione seguita e potenziata da Pavese, già un'indole dura, selvaggia e dunque artemidea, la vicenda di Eroepe viene inserita con l'esplicito intento di mostrare una donna che avrebbe potuto salvarsi dal vortice di sangue di Micene, dove invece precipita nella spirale di morte e vendetta che governa la città, e che anzi lei stessa contribuisce a spingere verso il suo esito più bestiale:

POLIDEUTE Nostra sorella si accontenta di fuggire.

CASTORE Tu lo credi fratello? Ricorda Aeròpe, la moglie di Atreo...

POLIDEUTE Ma Aeròpe fu uccisa nel mare.

CASTORE Non senza aver istigato l'amante a rubare i tesori. Ecco una donna che la rocca rese folle.

Una donna che avrebbe potuto passare la vita in tranquilla lussuria, ingrassando anche lei con l'amante. Ma l'amante era Tieste, e il marito era Atreo. Se l'erano scelta. Non la lasciarono salvarsi.

La scatenarono anche lei. I Pelopidi han sete di furia²⁹⁰.

Sul finire del dialogo l'insistenza di Castore ha la meglio sull'ingenuità del fratello. Polideute ammette quanto Elena possieda quel terribile sguardo sempre cercato dagli Atridi: essi "di una donna che è docile e vile non sanno che farsene", perché "hanno bisogno d'incontrare occhi freddi e omicidi, occhi che non s'abbassino"²⁹¹.

Giunge così a compimento l'ultima e fondamentale strategia di ridefinizione del territorio simbolico di Elena. Condannata a tacere e ad apparire unicamente attraverso le parole dei fratelli, privata della possibilità di scegliere e inclusa nel novero delle donne ossessivamente ricercate dai discendenti di Tantalò, non le viene riconosciuto quel legame divino che contraddistingueva la sua natura più intima nel corso di tutta l'antichità, che sostanziava il potere della sua bellezza e, conseguentemente, il suo ruolo in molte vicende mitiche: non più serva di Afrodite, non più schiava e provocatrice del desiderio, ma ipostasi della "vergine crudele [...] che passa sui monti"²⁹², ovvero l'Artemide dura, selvaggia e cacciatrice adorata dagli Atridi. La distanza non potrebbe essere più carica di significato. L'Elena legata a doppio

²⁸⁹ Cfr. Apollod. *Epit.* 2. 10; Eur. *Orest.* 699-746; Hyg. *Fab.* 86; Paus. II 18. 2.

²⁹⁰ DL: 129-130.

²⁹¹ *Ivi*, p. 130.

²⁹² *Ibidem*.

filo a quell'*eros* invincibile che rende la bellezza della donna simile a un assalto, una guerra o una malattia che sconvolge l'animo sotto la guida di Afrodite²⁹³, viene attratta nell'orbita di quell'Artemide che, secondo le parole di Saffo, non è mai raggiunta da Eros, ma che anzi appare come un'eterna *parthenos*, vergine che rimane ai limiti della sessualità senza mai oltrepassarli²⁹⁴. Il senso profondo della metamorfosi della tindaride si concentra così nella divinità di cui si fa emula: senza poter manifestarsi nel testo, in balia del destino altrui ella si trasforma in un essere oscuro che infesta l'*oikos* degli Atridi, alla vigilia di una guerra che i suoi occhi impavidi stanno per scatenare senza alcun rimorso²⁹⁵. Poco importano allora le parole di Castore quando ammette che “forse noi suoi fratelli non sappiamo ancor bene chi Elena sia” o di non “saper gran cosa” delle donne²⁹⁶: il suo destino è segnato ancora una volta, racchiuso tra le gesta e le parole degli uomini che la odiano ma che non smettono di ritrarla, mentre lei continua a restare irrimediabilmente muta e assente sullo sfondo.

²⁹³ Elementi riassunti in maniera esemplare dal celebre coro in Soph. *Ant.* 781-800.

²⁹⁴ King 1983: 124-125. Gli accenni alla relazione tra Artemide e Elena non mancano nell'antichità. Oltre al menzionato ruolo della fanciulla nel culto spartano di Artemide Orthia (sul cui ruolo ricoperto da Elena le evidenze archeologiche non permettono di pronunciarsi in maniera definitiva), occorre ricordare anche l'ingresso di Elena nella reggia di Menelao in Hom. *Od.* 4.122, dove Omero paragona esplicitamente la donna ad Artemide. Da Hom. *Od.* 6.103 dipende invece la notazione pavesiana sui luoghi sacri di Artemide, per cui cfr. MV: 324. Su Artemide cfr. Fischer-Hansen & Poulsen 2009; Lynn Budin 2018, mentre su Artemide Orthia cfr. Des Bouvrie 2009.

²⁹⁵ Mentre la centralità di Elena e la prossimità della guerra di Troia permettono di inquadrare il dialogo tra quegli omerici, l'insistenza sulla rovina dell'*oikos* miceneo sembra dipendere maggiormente dalla rielaborazione tragica e, in particolare, dall'*Agamennone* di Eschilo. Nella tragedia Elena è “sterminatrice di uomini” (v. 1465), personaggio assente e al contempo presente proprio come nel dialogo, la cui aura permette a entrambi gli autori di ritrarre la donna come una forza elusiva e magnetica. Non solo, ma della tragedia vengono recuperate l'assimilazione delle donne, che (a differenza della riscrittura pavesiana) vede Clitemnestra e Elena agire indipendentemente dal desiderio degli uomini, e l'insistenza sulla rovina della casa, del cui spirito demoniaco la guerra a Troia è solo una manifestazione. Mentre la battuta di Castore secondo cui ad Artemide “imbandivano figli, scannavano figlie” (DL: 130) rimanda al noto sacrificio di Ifigenia, è interessante notare come nell'*Agamennone* i cuccioli di leone, rappresentanti l'essere selvaggio della *parthenos* artemidea, vengano prima esplicitamente riferiti alla dea (v. 141) per descrivere successivamente la nefasta azione di Elena sulla casa. Su questi aspetti cfr. Brillante 2002: 107-118; Blundell 2013: 122-132.

²⁹⁶ DL: 130.

CAPITOLO QUARTO
ETNOLOGI, MITOLOGI, SCIENZIATI

4.1 Dalla teoria alla riscrittura

“Profondo è il pozzo del passato. O non dovremmo dirlo imperscrutabile?”¹. Con la perentorietà interrogativa di queste parole si aprono *Die Geschichten Jaakobs* (1933), primo capitolo della tetralogia di *Joseph und seine Brüder* di Thomas Mann, che inaugura la riscrittura della vicenda mitico-biblica sottolineando la sostanziale inafferrabilità del passato umano, il cui mistero “forma l’alfa e l’omega di tutti i nostri discorsi e di tutte le nostre domande, dà fuoco e tensione a ogni nostra parola, urgenza a ogni nostro problema”². All’uomo moderno che voglia tentare di penetrare e comprendere gli anfratti più reconditi della storia dell’umanità, i primordi di questa non possono che apparire del tutto insondabili, mentre viene condannata l’ansia conoscitiva a uno scacco ineluttabile, mentre i misteri delle origini “via via e sempre più recedono verso abissi senza fondo”³. La cifra antifrastica dell’affermazione manniana emerge però in maniera inequivocabile: non solo perché l’intera operazione compiuta dallo scrittore tedesco testimonia il suo fortissimo interesse per il mito e la sua rielaborazione, intesa come via principe per l’indagine e la scoperta di quella realtà dell’uomo che solo la dimensione mitica può fotografare nella sua coincidenza transtorica⁴, ma anche perché furono proprio le pagine della tetralogia a interessare, oltre a Pavese⁵, il giovane studioso di religione antica Károly Kerényi, che iniziò a intrattenere un proficuo rapporto epistolare con Mann nel medesimo anno, il 1934, in cui tenne il discorso per il sessantesimo compleanno di Walter Otto, suo maestro⁶. Questi, tra l’altro, aveva introdotto il giovane studioso all’opera di Leo Frobenius, dalla cui lezione, combinata con quella di Otto e Usener, Kerényi iniziò a sviluppare la propria interpretazione della mitologia e della religione greca nell’ambito di quella “nuova filologia esistenziale” con cui, come chiarito nella conferenza *La filologia latina nell’Ungheria del*

¹ Mann 2006: 5.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr. Cunningham 1985; von Rohr Schaff 1990.

⁵ Sull’importanza di Thomas Mann, considerato dal Pavese del 1950 “il maggior narratore contemporaneo” (SL: 267) insieme a Vittorio De Sica, cfr. Venturi 1976; Berghel 1980; Van Den Bossche 1994; Olivero 2005a; 2005b.

⁶ Cfr. Mann & Kerényi 1973; Secci 1965.

dopoguerra tenuta a Roma nel 1935, lo studioso prendeva definitivamente le distanze dall'approccio storico filologico di Wilamowitz, all'epoca dominante gli studi classici⁷.

L'introduzione di Kerényi al volume *Einführung in das Wesen der Mythologie* (1941), composto con Carl Jung nel 1941, esemplifica con estrema chiarezza la peculiarità di tale visione e, soprattutto, la distanza dalla scuola storica: "Chi veramente volesse far conoscere le mitologie – scrive Kerényi – non dovrebbe dapprima appellarsi a considerazioni e giudizi teorici [...]. Neanche delle fonti si dovrebbe parlare molto. Bisognerebbe prendere e bere la pura acqua della sorgente perché questa ci compenetrasse e potenziasse le nostre latenti velleità mitologiche"⁸. Ad uno studio puramente storico-filologico del fatto mitologico viene contrapposta una visione totalizzante e partecipante, possibile in virtù della vicinanza tra uomo antico e moderno che proprio la declinazione del mito permette di certificare nella sua identità pressoché totale. Proseguendo con la metafora acquatica, viene altresì sottolineato quanto lo spirito scientifico abbia "spiegato la bevanda nel calice, in modo che noi, meglio dei bravi bevitori antichi, sapevamo già in anticipo che cosa c'era dentro", mentre è ora giunto il momento di "domandare se l'immediatezza dell'esperienza e del piacere di fronte alla mitologia ci è ancora in generale possibile"⁹. La risposta può essere affermativa solo per colui che si mostra disposto a giungere alla sorgente di quel sapere mitologico che, "come la testa recisa di Orfeo, continua a cantare anche dopo la sua morte, anche a lunga distanza dal tempo della sua morte"¹⁰.

È a questo universo scientifico-culturale che Pavese guarda con grande attenzione e dal quale viene al contempo profondamente stimolato e influenzato. Nello specifico dei *Dialoghi*, l'importanza ricoperta da una serie di studi di religione antica, mitologia ed etnologia viene esplicitamente riconosciuta da una nota diaristica del maggio 1946, in cui l'inizio della scrittura dialogica viene presentato come prima conseguenza delle riflessioni nate a margine di questi interessi¹¹, e, con chiarezza ancora maggiore, dalla recensione ai *Dialoghi* che Italo Calvino

⁷ Su Kerényi cfr. Magris 1975, mentre cfr. Bussa 2015 sul rapporto con Otto. È interessante notare come lo stesso Wilamowitz abbia attaccato duramente anche *La nascita della tragedia* di Nietzsche, il quale, nella citata lettera a Rohde, aveva denunciato "l'indifferenza [dei filologi] verso i problemi veri, pressanti della vita", sottolineando la necessità di un coinvolgimento estetico-esistenziale nell'approccio con l'antichità che, stante le differenze, lo accomuna a Kerényi e Pavese. Su Wilamowitz cfr. Lanza 2013: 43-79, mentre sulle polemiche intorno alla *Geburt* cfr. Serpa 1972.

⁸ Jung & Kerényi 1972: 13.

⁹ *Ivi*, p. 14.

¹⁰ *Ivi*, p. 17.

¹¹ MV: 315: "Maturato tutto il mondo mito-etnologico, ecco che torno a Roma, e invento il nuovo stile dei dialoghi e li scrivo".

redige per il “Bollettino di Informazioni Culturali” di Einaudi, periodico destinato ai librai. Nel presentare l’opera il giovane collega di Pavese cerca di ridurre l’apparente stranezza del nuovo testo fornendo un inedito e più intimo ritratto letterario dell’autore: “perché là dove qualcuno crederebbe di trovare uno scrittore il più spregiudicatamente moderno, i cui interessi si fermano ai Vittoriani e a 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”¹². Calvino individua giustamente una duplice dimensione sottesa alla scrittura mitologica dei *Dialoghi*: un rapporto intenso e diretto con i testi della letteratura antica, esemplificato dall’immagine del filologo che rimanda a sua volta a quei libri che Pavese sostiene di frequentare quotidianamente e di essere “gli unici libri che legge”¹³, e una conoscenza tanto approfondita quanto appassionata dei più recenti ed eterodossi contributi in materia di storia delle religioni.

Nonostante la chiarezza dell’individuazione di questa duplice dimensione, caratterizzata da un rapporto di complementarietà non sbilanciata, la critica successiva, come detto, ha per lungo tempo attribuito alla componente etnologica della poetica pavesiana un ruolo decisamente maggiore di quanto essa ricopre nella realtà testuale della riscrittura mitica. Nell’ambito generale del recupero mitico di Pavese le due diverse componenti individuate già da Calvino sono in realtà complementari, ma non per questo tra loro contemporanee né caratterizzate dalle medesime finalità: se da un lato, come ha recentemente scritto Barberi Squarotti, “si tratta di due momenti che convivono e si compensano a vicenda, e non si può ignorare il fatto che la ricerca di un riscontro nella tradizione e nelle fonti antiche abbia sempre accompagnato Pavese”¹⁴, dall’altro è necessario sottolineare come i testi di Frazer, Kerényi e Philippon rappresentino senza alcun dubbio un importantissimo punto di riferimento teorico che permette a Pavese di inserire le proprie riflessioni nel quadro più ampio di un contesto scientifico europeo e di alimentare proficuamente il proprio interesse mitico, ma anche quanto l’effettivo peso che questi testi ricoprono nella rielaborazione poetica intrapresa nei *Dialoghi* sia decisamente minoritario nell’economia generale dell’opera. Si vedranno successivamente le strategie di ibridazione tra fonte classica e testi etnologici adoperate dallo scrittore, così come verranno analizzate le modalità tramite cui essi si inseriscono nel disegno complessivo dei dialoghi; per ora, basti sottolineare quanto, oltre alle singole contaminazioni già incontrate, i dialoghi che

¹² Calvino 1947: 2-3. Il contributo è stato approfonditamente analizzato da Cavallini 2013d. Su un possibile influsso degli americani sull’interesse mitico di Pavese cfr. Pantone 2008.

¹³ DL: 3.

¹⁴ Barberi Squarotti 2013: 70-71.

presentano una più stretta dipendenza dal mondo della storia delle religioni e della mitologia come branca di studio sono decisamente minoritari da un punto di vista quantitativo e, poeticamente, non spiccano come i migliori prodotti della raccolta.

La distorsione ermeneutica che ha proiettato sui *Dialoghi* una centralità etnologica di cui essi non sono in realtà latori è spiegabile da più fattori. *In primis*, l'importanza della cosiddetta *Collana viola* nel contesto culturale italiano dell'immediato dopoguerra e il ruolo ricoperto da Pavese nella sua ideazione hanno senz'altro contribuito a leggere nella stessa ottica anche un'opera come i *Dialoghi*¹⁵. Se è indubbio quanto questi facciano parte del medesimo universo mitico che portò lo scrittore a proporre al pubblico italiano gli studiosi menzionati, dall'altro le due operazioni appartengono a due sfere completamente differenti – pubblica, editoriale e fin politica quella della *Collana*¹⁶, più privata e letteraria quella dei *Dialoghi* –, così come ancora diverse sono le funzioni e gli usi del materiale etnologico nel complesso edificio teorico che precede (in *Feria d'agosto*) e segue (in saggi e interviste) la pubblicazione dei dialoghi mitologici. Anche in quest'ultimo ambito le differenze non mancano: mentre nella prima metà degli anni Quaranta le riflessioni pavesiane si nutrono essenzialmente di saggi d'impronta esistenzialista, nell'immediato dopoguerra Pavese si affida a saggi più specialistici di natura etnologica e comparativa, tali da permettergli quella che è stata definita una “lettura *generativa* del mito”, ovvero una concezione molto vicina a quella che si è vista teorizzata da Kerényi, “volta a cogliere nel mito le rotelle di un meccanismo generativo profondo che continua a agire e manifestarsi sotto le mentite spoglie di esperienze contemporanee apparentemente demitizzate”¹⁷. Si comprende allora come la principale importanza della lezione antropologica

¹⁵ Nata nel 1948 per volere di Pavese e De Martino (che avevano iniziato a discuterne già nel 1942), la “Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici”, più comunemente detta “Viola” per il colore delle copertine, nell'arco dei due anni di direzione pavesiana pubblicò saggi di De Martino, Jung, Kerényi, Lévy-Bruhl, Volhard, Philippson, Propp, Jacobi, Aldrich, Reik, Malinowski, Frazer, Durkheim e Mauss. Dal 1957 la collana venne pubblicata dalla Boringhieri, prima col nome «Biblioteca di studi etnologici e religiosi» e successivamente «Biblioteca di cultura etnologica e religiosa». Nel 1962 si interruppe la numerazione progressiva e le opere continuarono a essere pubblicate dalla Bollati Boringhieri. Per il catalogo completo cfr. Pavese & De Martino 1991: 204-211. Per la storia della collana e il rapporto con De Martino cfr. Turi 1987; 1990: 157-193, 231-253; Pavese & De Martino 1991; Mangoni 1999; Lanzillotta 2001; Ferretti 2017: 107-133.

¹⁶ Oltre al clima poco accogliente dovuto a quella cultura che nel *Bollettino di informazioni culturali* einaudiano del 1948 Pavese definiva “positivistica o idealista”, emblematica è anche la reazione dell' *intelligencija* marxista. Nel 1950 Franco Fortini si disse preoccupato delle implicazioni politiche dovute alla pubblicazione di autori compromessi con regimi fascisti (come Eliade) ed esponenti di una certa cultura irrazionalista; Pavese rispose sottolineando “l'assoluto valore conoscitivo [...], l'originalità storica [...] e la perenne vitalità nella sfera dello spirito” conservati da fenomeni come mito e magia, dichiarandosi altresì dispiaciuto che tale polemica avesse luogo in Italia, “dove Vico esercitò la sua ‘aspra meditazione””. Cfr. SL: 323-324; Mangoni 1999: 518; Jørgensen 2008: 262-263; Palumbo 2011.

¹⁷ Van Den Bossche 2001: 296.

si situi ad un livello precedente la riscrittura del mito, che diviene possibile e necessaria grazie alla consapevolezza raggiunta (e comprovata dagli studi letti e pubblicati) riguardante l'esperienza dell'antico e del contemporaneo, a loro volta uniti dal perenne valore di quell'esperienza mitologica che permette uno scavo più profondo dell'esistenza dell'uomo moderno:

Con tale lettura generativa del mito sono gettate le basi per una esegesi in chiave mitica della contemporaneità. L'etnologia, l'antropologia, la storia e la filosofia delle religioni forniscono l'avallo scientifico e le strategie interpretative per individuare delle analogie tra situazioni ed esperienze contemporanee da una parte e miti antichi e primitivi dall'altra, analogie considerate come spie d'affinità e di una continuità più profonda, radicata in una comune radice spirituale¹⁸.

Una concezione di questo tipo ritorna esplicitamente nella lettera redatta da Pavese in risposta a Franca Cancogni, che aveva proposto alcuni titoli per la *Viola*:

Lei intende antropologia all'inglese, io penso all'etnologia, alla filologia arcaica e alle religioni comparate. È un fatto che le scuole anglosassoni sono piuttosto rigorose analisi di società e del passaggio (evoluzionistico) dal bestiale all'umano; noi pensiamo invece (e lo dicono i nomi pubblicati finora, Lévy-Bruhl, Kerényi, ecc.) alla rievocazione di mondi culturali autosufficienti, chiusi in sé, interpretabili non risalendo a ritroso il corso dell'evoluzione ma facendo atto di intuizione, di identificazione; alla Vico ed alla tedesca¹⁹.

Tali considerazioni appaiono piuttosto importanti. Lo scrittore mostra infatti un eclettismo consapevole che lo porta a preferire sia in sede editoriale che poetico-teorica non tanto il ritualismo inglese di Frazer quanto, piuttosto, quell'indirizzo di studi che esalta l'intuizione e l'identificazione come le più pure modalità di accesso al sapere mitologico, che diviene così davvero afferrabile e conoscibile tramite un approccio piuttosto lontano dalla razionalità scientifico-filologica. Ciò che più conta, agli occhi di Pavese, è l'imprescindibile ponte che l'interpretazione della scuola tedesca è capace di gettare tra la realtà storico-letteraria-psicologica degli antichi e quella dei contemporanei: interpretando la mitologia come principale chiave d'accesso a una dimensione della coscienza sempre viva e palpitante, essa corrobora una visione poetica già propria di Pavese, le dà solidità scientifica e permette – elemento ancora più importante – di riflettere teoricamente sulla propria mitopoiesi e di recuperare il mito nella sua forma tradizionale e più autentica, capace di esprimere meglio di qualsiasi altro linguaggio le più profonde intuizioni: la narrazione.

Questa preferenza non comporta la completa esclusione del ritualismo, il quale, però, per poter convivere nell'impalcatura ideologica pavesiana con le diverse suggestioni "irrazionaliste" tedesche deve necessariamente essere rifunzionalizzato. Pavese non può cioè avallare

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ LT II: 270.

l'evoluzionismo naturalistico a cui era giunto, tra gli altri²⁰, Frazer. La sua concezione, che vedeva succedersi evolutivamente magia, religione e scienza e che degradava i popoli analizzati a rozzi primitivi in balia di usanze inferiori alla razionalità vittoriana, avrebbe successivamente suscitato le dure critiche di Ludwig Wittgenstein, che bollò causticamente l'autore del *Ramo d'oro* come “più selvaggio della maggioranza dei suoi selvaggi, perché questi non potranno essere così distanti dalla comprensione di un fatto spirituale quanto lo è un inglese del ventesimo secolo”²¹, aggiungendo altresì come “Frazer non è in grado di immaginarsi un sacerdote che in fondo non sia un pastore inglese del nostro tempo, con tutta la sua stupidità e insipidezza”²². Dunque, se una tale concezione, ben fotografata nelle sue linee essenziali dall'ironia di Wittgenstein, è comunque presente nell'universo pavesiano è perché, come ha recentemente scritto Comparini, lo scrittore “a differenza della scuola inglese, riconosce, in termini di sintesi dialettica e non di antitesi positivista, la funzione, la persistenza e la grandezza delle grandi culture storiche nel processo di formazione della società moderna”, facendo così divenire il ritualismo “un mezzo di connessione metastorica tra le civiltà irrazionali e razionali, e non un anello di congiunzione fra popoli prelogici diversi”²³. Il capovolgimento è pressoché totale: la fase dell'umanità che il ritualismo condanna nella sua pre-razionalità diviene la più immaginativamente ricca e vitale nella storia dell'uomo²⁴, che nella modernità, grazie alle intuizioni psico-simboliche della scuola tedesca, può recuperare proprio quello stato di “aurorale verginità”²⁵ che le figure mitologiche conservano, continuando a rappresentare “l'immagine della *condition humaine*, un'immagine cui nessun uomo può fuggire”²⁶. Non solo, ma l'impressionante mole di confronti etnologici che si dipana nelle pagine de *Il ramo d'oro* fornisce a Pavese un repertorio di immagini, motivi e personaggi che, come si è visto nel caso de *I fuochi* e come si vedrà successivamente, si dimostrano capaci di contaminare e arricchire la riscrittura dei *Dialoghi*.

²⁰ Sul ritualismo cfr. Ackerman 1991.

²¹ Wittgenstein 1975: 28.

²² *Ivi*, p. 23. Sulla polemica cfr. Clack 1999, mentre Ackerman 1987: 101 sottolinea giustamente la necessità di storicizzare: “Frazer was ethnocentric because nearly all Europeans then believed in their superiority to nonwhites and non-Europeans”. Cfr. anche Di Donato 2003; Condello 2006.

²³ Comparini 2017: 121-122.

²⁴ Cfr. MV: 155 (6 luglio 1938): “Ebbero molto più senso del passato i popoli ai primordî della storia che non i successivi. Quando un popolo non ha più senso *vitale* del suo passato si spegne. La vitalità creatrice è fatta di una riserva del passato. Si diventa creatori – anche noi – quando si ha un passato”.

²⁵ LT I: 639.

²⁶ Kerényi 1951: 229.

Infine, mentre è a questo tipo di cultura tedesca che Pavese guarda con grande attenzione – diversamente da quella *geheime Deutschland* di cui avrebbe di lì a poco scritto Furio Jesi²⁷ – il riferimento a Vico nel finale della lettera lascia intravedere come sia proprio il pensiero del filosofo napoletano a fare da collante ideologico tra le diverse teorie del mito affrontate e rielaborate da Pavese. L'intensa frequentazione vichiana, da tempo riconosciuta dalla critica²⁸, si snoda lungo tutto l'arco dell'esperienza di Pavese: già precedentemente al primo appunto diaristico del 1938, dove la grandezza della teoria di Vico viene individuata come quella “che meglio rivive e spiega le epoche creatrici di poesia, il mistero per cui tutte le forze vive di una nazione sgorgano a un dato momento in miti e visioni”²⁹, fino al 1950, in cui al filosofo viene attribuita la spinta a “smettere ogni lettura amena per dedicarsi alle relazioni e ai documenti mitologici – testi in cui egli [Pavese] ritrova quel senso di una realtà simbolica e insieme fondata su saldissime istituzioni che, a suo parere, è la fonte prima di ogni poesia degna di questo nome”³⁰. Ben prima di Otto e Kerényi era stata infatti la *Logica poetica* Vico, contenuta ne *La scienza nuova* (1774), a interpretare il sorgere della poesia mitologica intesa non come antica e selvaggia superstizione, ma come legittimazione da parte di un'umanità agli albori della necessità di nomina e dunque di conoscenza: mentre “i primi uomini, come fanciulli del genere umano, non essendo capaci di formar i generi intellegibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici”³¹, allo stesso modo il poeta moderno può attingere al patrimonio di immagini e motivi nati secondo questa dinamica per poter tradurre nell'esperienza letteraria le dimensioni più intime del proprio io. E se, in questa continua oscillazione tra passato e presente, tali universali fantastici si mostrano

²⁷ Cfr. Jesi 1967. Nonostante il recente recupero di Mencarini 2013, le posizioni di Jesi 1964 appaiono superate oltre che infondate. Il collegamento di Pavese con le atmosfere poetiche della Germania di fine secolo rappresenta poco più che una suggestione, peraltro inficiata da una latente inclinazione al biografismo (più esplicita in Jesi 1966a; 1966b) che sfocia nella nota formula della *religio mortis* a cui, tramite i tedeschi, Pavese avrebbe consacrato sé stesso e la sua opera. È comunque interessante notare i legami esistenti tra figure che, prima o dopo, gravitarono intorno all'itinerario intellettuale di Pavese: come il giovane Kerény scrisse a Mann, così un giovane Jesi iniziò un proficuo e travagliato rapporto epistolare con Kerény, pubblicato in Jesi & Kerény 1999. A riguardo cfr. Jesi 1979: 3-80; Venturi 2005; Santini 2013.

²⁸ Cfr., oltre al fondamentale Jørgensen 2008, Bobbio 1982; Mariani 2005:27-57; Brunetta 1995a; Mutterle 2003: 59-70; 2011; Comparini 2017: 111-117; Gasperina Geroni 2019.

²⁹ MV: 115-116. Sull'influenza vichiana a partire dagli anni giovanili cfr. Jørgensen 2008: 169-183.

³⁰ SL: 267.

³¹ Vico 1990: 531. Il passo è esplicitamente citato da Pavese in *Mito* (1950), dove Vico viene presentato come “l'inventore della questione” a cui si sarebbero successivamente dedicati gli etnologi, nonché come colui “che ha veduto il problema nella sua intrezza” e che per primo ha notato e interpretato “l'evidente fatto che *tutta* l'esistenza dei primitivi [...] è modellata sul mito”. Cfr. SL: 316, mentre sugli universali fantastici cfr. Verene 1981: 65-95; Cacciatore, Nuzzo & Sanna 2004.

(proprio in virtù della loro vicinanza alle origini) lo strumento più adatto per il recupero da parte di chi scrive di un linguaggio particolarmente marcato, allo stesso tempo “la poesia mitologica [...] deve essere allora intesa come una realtà storica dotata di una propria funzione etica e sociale, in quanto spontanea manifestazione di un’umanità primordiale desiderosa di tradurre la tradizione ancestrale del passato in una forma di comunicazione assoluta per gli uomini che sono e che saranno”³². Nella tensione verso il futuro dell’ultimo verbo riposa nella sua complessità l’attualità della comunicazione mitica: non solo in quanto, nuovamente con Kerény, essa costituisce “una parte di quella storia che possiamo chiamare ‘nostra’ nel senso di un comune retaggio che ci rende capaci di ricordare e assimilare”³³, ma anche e soprattutto come forma eterna ed autentica di comprensione degli aspetti più reconditi del passato citato da Mann, così come degli abissi di ogni singola esperienza umana.

4.2 Intorno a Frazer

Nella recensione al *Golden Bough* (1890) pubblicata nella *Nouvelle Revue Française* nel 1923, Eliot riconosce esplicitamente al capolavoro di Frazer un ruolo di primo piano non tanto nell’ambito degli studi antropologici, quanto nella capacità di influenzare a livello epistemologico il pensiero contemporaneo. Così scrive:

Yet it is not a mere collection of data, and it is not a theory. The absence of speculation is a conscious and deliberate scrupulousness, a positive point of view. And it is just that: a point of view, a vision, put forward through a fine prose style, that gives the work of Frazer a position above that of other scholars of equal erudition and perhaps greater ingenuity, and which gives him an inevitable and growing influence over the contemporary mind. He has extended the consciousness of the human mind into as dark a backward and abysm of time as has yet been explored³⁴.

La posizione appare opposta a quella successiva e ben più critica di Wittgenstein. Mentre quest’ultimo rimproverò a Frazer le linee principali di una teoria che, nonostante la valutazione di Eliot, emerge piuttosto chiaramente dalle pagine del *Ramo d’oro*, il poeta inglese sottolinea due elementi che si riveleranno centrali nella ricezione frazeriana da parte delle poetiche moderniste: da un lato la raffinata componente stilistica, che distingue il lavoro di Frazer dagli altri studi coevi, e, dall’altro, il merito di aver esteso la conoscenza della mente umana – seppur in termini evolucionistici, come è stato più volte notato e recriminato – verso un passato tanto lontano temporalmente quanto esteticamente affascinante agli occhi di chi si confrontò con le

³² Comparini 2017: 113.

³³ Kerény 1958: 231.

³⁴ Citato in Vickery 1973: 235-236. Per un profilo completo della vita e dell’attività di Frazer cfr. Ackerman 1987.

sue pagine. La *Wirkungsgeschichte* del *Ramo* appare così attraversata da una scissione radicale: all'ambito antropologico-classicistico, caratterizzato da contrastanti sentimenti di ammirazione (per la mole di materiale confrontato), riconoscimento (per il ruolo fondativo della disciplina) e condanna (per il carattere libresco e giudicante dell'atteggiamento dell'autore), si contrappone da subito un ambito estetico-poetico-letterario che invece guarda al *Ramo d'oro* con grandissimo interesse³⁵.

Modi, tempi e peculiarità dell'impatto letterario delle ricerche frazeriane sono stati approfonditamente ripercorsi. Nel fondamentale *The Literary Impact of The Golden Bough* (1973), John Vickery ha mostrato come il *Ramo d'oro* sia stato capace di conquistare una posizione egemone nel panorama culturale d'inizio secolo non solo grazie a quella cura per lo stile già individuata da Eliot ma anche per la sua struttura narrativa, capace di calare l'attività antropologica in una ricerca quasi romanzesca, e alla volontà di recuperare e presentare in termini seducenti la realtà umana più remota³⁶. Prima di analizzare l'influenza di Frazer sui lavori di Yeats, Eliot, Lawrence e Joyce, lo studioso distingue alcune diverse modalità di riuso dei materiali del *Ramo*: questi autori, scrive, "create works of what might be called an essentially contextual nature in addition to making diagnostic cultural analyses", intendendo con "contextual works" quel tipo di creazioni letterarie "which focus on ancient myths or rituals in order to realize their role in the ordinary, daily existence of their time, to relate them to an even more remote and primitive past"³⁷; inoltre, questi scrittori trovano in Frazer quelli che vengono definiti "means of dramatizing and participating in psychological dynamics as well as of achieving philosophical positions of ironic and existential detachment"³⁸.

Mentre si tornerà successivamente su queste strategie, il richiamo alla passione modernista per Frazer impone qualche ulteriore chiarimento³⁹. L'interesse per il *Ramo d'oro* da parte di autori come quelli menzionati non stupisce e si iscrive in un più ampio e generale ritorno al mito d'ambito modernista, anch'esso cospicuamente affrontato dalla critica. Dopo che la curatela *Myth and the Making of Modernity. The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature* (1998) ha attribuito alla dimensione mitica modernista una valenza

³⁵ Sull'influenza di Frazer sul modernismo cfr. Hyman 1962; Fraser 1990; Fiske 2013, mentre sulla ricezione di Frazer nella cultura del Novecento cfr. Dei 1998; Scarpelli 2018.

³⁶ Vickery 1973: 106-138.

³⁷ *Ivi*, p. 143.

³⁸ *Ibidem*. Sul rapporto tra Eliot e Frazer cfr. anche Spears Brooker 1984; 2016.

³⁹ La fascinazione per il *Ramo d'oro* non è d'altronde esclusiva del modernismo, come ben testimoniato da alcune pagine di Raymond Chandler o dagli espliciti riferimenti in *Apocalypse Now* (1979) di Francis Ford Coppola, esempi di un interesse tutto postmoderno. Su questo aspetto cfr. Byatt 1991; *infra*.

spiccatamente fondativa, sono stati molteplici i tentativi di approfondire le diverse modalità tramite cui il mito antico divenne lo strumento con cui ancorare l'agire letterario a un assoluto difficilmente riconducibile ad altri ambiti epistemologici⁴⁰. Matthew Bell, uno dei due curatori della raccolta, aveva da poco parlato di “modernist mythopoeia”, intendendo non il semplice uso di motivi provenienti dall'antichità quanto la capacità di vedere e interpretare il mondo in termini mitici, a loro volta successivamente in grado di dare vita a una rielaborazione letteraria non superficiale ma mossa da un'autentica visione mitica dell'esistente⁴¹. D'altronde, che il mito – e in particolare l'approccio comparativista di Frazer – potesse assolvere a una tale funzione fondativa l'aveva già teorizzato Eliot, scrivendo a proposito dell'*Ulysses* (1922) di Joyce nel medesimo anno della recensione al *Ramo d'oro*:

Usando il mito, e operando un continuo parallelo tra contemporaneità e antichità, Joyce instaura un metodo che altri potranno utilizzare dopo di lui. Essi non saranno imitatori, non più di quanto lo siano gli scienziati che usano le scoperte di un Einstein per sviluppare le proprie, indipendenti, ulteriori ricerche. È semplicemente un modo di controllare, ordinare e dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. È un metodo già adombrato da Yeats, e dalla necessità del quale egli fu, credo, il primo contemporaneo a essere cosciente. È un metodo nato sotto buoni auspici. C'è la psicologia (così com'è, che la nostra reazione nei suoi confronti sia ironica o seria), l'etnologia e *The Golden Bough* hanno concorso a rendere possibile ciò che non lo sarebbe stato fino a pochi anni fa. Invece di un metodo narrativo, noi ora possiamo usare il metodo mitico⁴².

Oltre ad alcuni studi su aspetti più specifici⁴³, i contributi più recenti si sono mossi su questa linea ermeneutica. Scott Freer ha per esempio sottolineato quanto il recupero del linguaggio mitico da parte delle poetiche moderniste sia la conseguenza poetica di un rivolgimento estetico-epistemologico riconducibile al pensiero di Nietzsche. Se liberarsi di Dio comportò anche la cancellazione di una grammatica del divino che sorreggeva il fare poetico, il mito diveniva allora il linguaggio capace di restituire al discorso dell'uomo una tensione metafisica, fornendo al contempo alla creazione letteraria un quadro di riferimento valoriale che la religione non era più in grado di offrire. Così, proseguendo con Freer, “the twilight of modernist mythopoeia is the nuanced, rich and complex way of a post-religious aesthetic, accommodating various shades of secularity and religiosity, for it brings an inconclusiveness to the mysteries of existence to be embraced and poeticized”⁴⁴.

⁴⁰ Cfr. Bell & Poellner 1998.

⁴¹ Bell 1997: 2.

⁴² Eliot 1992: 645-646.

⁴³ Cfr. Bowlby 2007; Preston 2011.

⁴⁴ Freer 2015: 17.

Ancora più di recente, la critica pavesiana ha raggiunto risultati pressoché identici. Rifacendosi alla categoria di “modernismo” (compiutamente applicata anche alla letteratura italiana)⁴⁵ e muovendo da alcune precedenti intuizioni sulla dimensione modernista dell’interesse mitico di Pavese⁴⁶, Comparini ha inserito tale recupero del mito in un più ampio contesto europeo in cui la poetica di Pavese convive a fianco di quella di Eliot, Baudelaire e Mann⁴⁷, proprio in quanto “la riscrittura del mito nei *Dialoghi con Leucò* diviene la massima espressione della coscienza dell’uomo moderno, attraverso il quale i poeti-teologi permettono agli esseri nel mondo di partecipare all’atto interpretativo e di accedere così al senso più profondo della propria esistenza”⁴⁸.

Qual è dunque, in questo contesto, la funzione di Frazer? Se, com’è stato mostrato, l’antropologo inglese non ricopre un ruolo di primo piano da un punto di vista teorico, che posizione assume all’interno dei *Dialoghi*? Un primo indizio è fornito dal *Mestiere di vivere*, in cui Pavese riflette retrospettivamente, nel luglio del 1946, su cosa lo colpì del *Ramo d’oro* nel 1933:

Nel 1933 che cosa trovavi in questo libro? Che l’uva, il grano, la mietitura, il covone erano stati drammi, e parlarne in parole era sfiorare sensi profondi in cui il sangue, gli animali, il passato eterno, l’inconscio si agitavano. La bestiola che fuggiva nel grano era lo spirito – fondevi l’ancestrale e l’infantile, i tuoi ricordi di misteri e tremori campagnoli prendevano un senso unico e senza fondo⁴⁹.

L’appunto è chiaro. Sebbene nella teoria mitica elaborata successivamente la scuola tedesca avrebbe ricoperto un ruolo di maggior centralità, furono i riti narrati da Frazer a permettere a Pavese di inserire alcune vaghe intuizioni personali, legate per lo più ai suoi ricordi d’infanzia, in un quadro antropologico più complesso, permettendo l’equiparazione dell’esperienza mitologo-antropologica dell’umanità alla dimensione soggettiva dei ricordi campagnoli⁵⁰. Questi divennero così capace di rappresentare qualcosa di più profondo e assoluto rispetto alla singola contingenza pavesiana, mostrandosi invece come ulteriori esempi della scoperta della sacralità che intrideva riti e luoghi narrati da Frazer e, contemporaneamente, vissuti e ricordati da Pavese. L’interesse, dunque, è eminentemente teorico, seppur esso si mantenga su un livello piuttosto generale: nessun cenno viene fatto all’impostazione filosofica della ricerca frazeriana,

⁴⁵ Cfr. Cangiano 2018; Tortora 2018.

⁴⁶ Cfr. Ferraris 2002; Masucci 2004; Tenuta 2009.

⁴⁷ Cfr. Comparini 2017: 159-179.

⁴⁸ *Ivi*, p. 179.

⁴⁹ MV: 319.

⁵⁰ L’utilizzazione in questi termini di Frazer sembra mediata dall’influenza di Vico, al quale Pavese rimanda per l’equiparazione tra piano individuale e collettivo: “Fuori da ogni campo professionale, c’è qualcosa nella nostra esperienza che ricorda quest’attimo: un universale fantastico che al singolo individuo (in ciò a sua differenza dal mito religioso, sempre collettivo) ispira una passione analoga”. Cfr. SL: 317.

di cui viene recuperato unicamente il generale interesse per le ritualità antiche, specialmente quelle contadine, senza altresì esprimersi sulla loro valutazione nell'ambito del *continuum* della storia dell'uomo proposto dall'autore.

A questa superficialità poetica, intesa come valutazione generale dell'affresco frazeriano letto e amato per fini spiccatamente poetici, rimanda la breve ma importante notazione che si trova nella lettera di risposta a Ernesto de Martino, in cui Pavese replica alle perplessità sollevate dall'antropologo sul valore scientifico del *Ramo d'oro*. Al collaboratore della *Viola*, che definisce Frazer “una cariatide annosa della ottusità etnologica”⁵¹, lo scrittore risponde: “Perché sei così crudele con Frazer? È il libro che mi ha convertito all'etnologia e resta sempre un ottimo repertorio”⁵². La considerazione dell'*opus magnum* di Frazer come repertorio appare piuttosto importante per una valutazione ponderata dell'influsso che le opere di mitologi, scienziati ed etnologi ebbero sulla riscrittura dei *Dialoghi*. A ben vedere, infatti, nel momento della rielaborazione mitica – successivo, come si è visto, a quello della riflessione teorica – il testo di Frazer rappresenta poco più che un insieme di trame e motivi adattabili da Pavese, che mutua dal contesto originario le linee generali di alcune vicende che vengono sì riproposte tramite la drammatizzazione dialogica, ma senza che i significati simbolici vengano stravolti o riscritti radicalmente. La ragione di una necessaria quanto ferma riconsiderazione in negativo del peso della lezione etnologica risiede in questo meccanismo: l'influsso dalla letteratura secondaria va infatti rivalutato non solo per una questione quantitativa, ma anche, e soprattutto, perché è proprio in questi pochi dialoghi che si riscontrano parallelamente un minore approfondimento della vicenda mitica e un conseguente minor grado di consapevolezza della rielaborazione che, a differenza di quanto visto con Omero ed Esiodo, appare meno conscia e attenta alle strutture simboliche di partenza e dunque meno efficace nel momento della loro risemantizzazione. Nonostante ciò, come quasi sempre accade con prodotti complessi e stratificati come quelli letterari (e ancora di più con le riscritture di miti antichi), la ricostruzione critica non deve prevalere a discapito della complessità dell'opera: al riscontro testuale di quanto detto andrà infatti necessariamente affiancata l'analisi dei meccanismi di ibridazione tra fonte etnologica e suggestione classica più diretta, ove presente, senza neppure tralasciare di verificare le rifrazioni di questi dialoghi sull'itinerario complessivo dell'opera.

⁵¹ Pavese & De Martino 1991: 139-140.

⁵² *Ivi*, p. 143. Significativa appare la convergenza con lo stesso Frazer, che nella prefazione alla seconda edizione del 1900 scriveva: “I hope that my book may still have its utility and its interest as a repertory of facts”. Cfr. Vickery 1973: 23.

4.2.1 Il campo di Litiere

Primo e lampante esempio di tale uso del materiale etnologico è fornito da *L'ospite*. La dipendenza da Frazer è totale, limitandosi il dialogo a riproporre dialogicamente la vicenda narrata nel capitolo del *Ramo d'oro* dedicato a Litiere⁵³. Questi, figlio bastardo di Mida e sovrano della Frigia, “soleva mietere il grano e aveva un enorme appetito”, cosicché “quando uno straniero veniva a passare per il campo di grano o lì presso questi gli dava da mangiare e da bere in abbondanza [...] e alla fine lo avvolgeva in un covone, gli tagliava la testa con la falce e ne portava via il corpo avvolto di spighe”⁵⁴. Tutto ciò fino all’arrivo di Eracle che, passando dal campo, pone fine al dispotismo di Litiere, che, continua Frazer, venne ucciso “nello stesso modo in cui uccideva gli altri”⁵⁵. La vicenda del re frigio diviene dunque esemplificativa di una lunga serie di altre tradizioni, puntualmente riportate, secondo cui “certe persone, soprattutto stranieri, che fossero capitati a passare per il campo della mietitura, venissero regolarmente considerati come incarnazioni dello spirito del grano”⁵⁶. Se i corrispettivi moderni rinunciano alla pratica dell’uccisione, nella ricostruzione del *Ramo d'oro* la persistenza di questi riti testimonia la lunga durata del meccanismo psicologico della magia di contatto, il cui pericolo viene rimosso tramite l’eliminazione dell’ospite straniero, mentre il complesso “suggerisce che il rappresentante dello spirito del grano può essere stato scelto per mezzo di una gara sul campo delle messi”⁵⁷.

Alla vigilia di questa gara, sul cui esito ironizza l’introduzione pavesiana, il dialogo ritrae Litiere mentre mostra all’eroe il campo che sarà fecondato dal suo sangue. Dalle parole del sovrano si intuisce da subito quanto il componimento tenda a tradurre nelle battute dei protagonisti il principio antropologico individuato da Frazer nel rito, affidando così alla riscrittura dialogica la materializzazione del processo per cui “l’identificazione della persona col grano appare nel costume selvaggio di adeguare l’età e la statura della vittima con l’età, attuale o sperata, del raccolto”⁵⁸:

⁵³ Lijoi 2012 ha interpretato il dialogo come la rappresentazione del rovesciamento della ξενία, senza che il testo offra in realtà significativi segnali in questa direzione; se tali considerazioni risultano poco più che suggestioni, corretti e pertinenti sono i rimandi a *Paesi tuoi* e all’importanza che la ritualità contadino-frazeriana assume nel romanzo, come peraltro già notato da Cillo 1972: 86; Salpietro 2002; Scappaticci 2003.

⁵⁴ Frazer 2012: 512.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ivi*, p. 527.

⁵⁸ *Ivi*, p. 526.

ERACLE Chi vi ha insegnato questa usanza?

LITIERSE Sì è sempre fatto. Se non nutri la terra, come puoi chiederle che nutra te?

ERACLE Già quest'anno il grano mi sembra in rigoglio. Giunge alla spalla di chi miete. Chi avevate scannato?

LITIERSE Non ci venne nessun forestiero. Uccidemmo un vecchio servo e un caprone. Fu un sangue molle che la terra sentì appena. Vedi la spiga, com'è vana. Il corpo che noi laceriamo deve prima sudare, schiumare nel sole. Per questo ti faremo mietere, portare i covoni, grondare fatica, soltanto alla fine, quando il tuo sangue ferverà vivo e schietto, sarà il momento di aprirti la gola⁵⁹.

Al contempo, però, il dialogo rappresenta un interessante esempio di una sorta di slittamento semantico, ovvero un meccanismo che permette a Pavese di inserire la vicenda nell'orizzonte complessivo dell'opera, pur conservando i tratti principali del dato di partenza (in questo caso non soltanto i motivi mitici legati a Litierse ma anche il significato attribuito loro da Frazer). La visione sacrificale del re viene così attratta dall'orbita della contrapposizione tra tempo titanico e tempo olimpico, divenendo manifestazione di una ritualità ancestrale cancellata dall'instaurarsi dell'ordinamento di Zeus. E non a caso le parole che sanciscono l'irrimediabile superamento di tale concezione vengono affidate a quell'Eracle che, come si è detto, rappresenta l'uccisore di mostri e l'eroe olimpico per eccellenza:

ERACLE Ho capito. E così l'escremento del sangue è necessario ai vostri dèi.

LITIERSE Non dèi ma la terra, straniero. Voi non vivete su una terra?

ERACLE I nostri dèi non sono in terra, ma reggono il mare e la terra, la selva e la nuvola, come il pastore tiene il gregge e il padrone comanda ai suoi servi. Se ne stanno appartati, sul monte, come i pensieri dentro gli occhi di chi parla o come le nuvole in cielo. Non hanno bisogno di sangue. [...] Sono una stirpe di immortali. Hanno vinto la selva, la terra e i suoi mostri. Hanno cacciato nella grotta tutti quelli come te che spargevano il sangue per nutrire la terra⁶⁰.

La presenza di Frazer si fa però sentire ad un livello più profondo del semplice prestito tematico ed è nuovamente la caratterizzazione di Eracle a rivelare il principio che governa la riscrittura pavesiana e in quale misura essa risenta davvero della lezione del *Ramo d'oro*. La differenza col personaggio a colloquio con Prometeo ne *La rupe* è decisiva. In quel dialogo la progressione olimpica e ottimista delle sue imprese viene stravolta sia dalla scoperta dell'inesorabilità del destino che gli rivela Prometeo sia da quel richiudersi ciclico della temporalità che avrebbe determinato il ritorno del sangue dei mostri e, con esso, la morte dell'eroe, illusoriamente convinto di poter distruggere la mostruosità. Ne *L'ospite* la situazione appare completamente ribaltata: invece di essere minacciato dal passato titanico, a sua volta rappresentato dall'uso di nutrire la terra con degli uomini, l'eroe impone l'esigenza olimpica di porre fine a quel periodo della storia cosmica e non v'è nulla che possa fermare la sua missione. Il senso di quest'ultima è infatti chiarito dalle sue parole:

⁵⁹ DL: 89.

⁶⁰ *Ivi*, p. 90.

ERACLE Ma non sarebbe anche più giusto trovare il modo di por fine alle uccisioni e che tutti, stranieri e paesani, mangiassero il grano? Uccidere un'ultima volta chi da solo fecondasse per sempre la terra e le nubi e la forza del sole su questa piana?

LITIERSE Tu non sei contadino, lo vedo. Non sai nemmeno che la terra ricomincia a ogni solstizio e che il giro dell'anno esaurisce ogni cosa⁶¹.

L'uccisione del re di Celene acquista dunque un significato assoluto. Tramite il sacrificio di Litiere, che, in linea con Frazer, verrà di lì a poco assassinato esattamente come le sue vittime precedenti, si porrà sì fine alla barbarie dei suoi riti, ma il capitale simbolico sancito da tale rottura trascende la singolarità dell'episodio, poiché ciò che in questo modo viene definitivamente sconfitto da Eracle è infatti l'estrema propaggine di quello stato titanico del mondo che in molti altri dialoghi viene invece presentato come continuamente riaffiorante tra le pieghe della pacificata realtà olimpica. Perché? La risposta non può che rimandare a Frazer e alla tanto vituperata visione progressiva della storia dell'uomo. Se la completa sconfitta del titanico così tenacemente difeso altrove avviene proprio in questo componimento è perché Pavese, sebbene generalmente riscriva le vicende mitiche insistendo sulla sopravvivenza del mondo precedente a Zeus, in questo caso si fa interprete e latore della concezione frazeriana dei riti quali relitti arcaici di un passato lontano e irrazionale. La traslazione di questa idea nel mondo mitico dei *Dialoghi* si realizza allora non tanto in una particolare preferenza accordata al *Ramo d'oro* quanto, piuttosto, nella rielaborazione del più grande eroe greco come esecutore di una sentenza epistemologica emessa da Frazer, contravvenendo così, per lo spazio ristretto di un dialogo, a quel principio di ritorno perturbante del titanico altrove così centrale. Il senso profondo dell'agire di Eracle è dunque questo: dietro l'arroganza machista di chi sa che vincerà e avverte l'avversario di esser "venuto dalla Grecia per quest'opera di sangue"⁶² si nasconde l'omaggio di Pavese al maestro di etnologia, la cui lezione rende l'eroe molto simile a quello antico precedente la tragedia⁶³ e, per un solo, breve momento, permette all'autore di seppellire sotto la terra frigia le "nefandezze totemico ancestrali"⁶⁴ sempre amate e di ribadire attraverso il linguaggio mitico come "i popoli che praticarono i più atroci e frequenti sacrifici umani furono gli agricoltori", perché "né i pastori, né i cacciatori, né gli artigiani furono mai crudeli come i contadini"⁶⁵.

⁶¹ *Ivi*, p. 91.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Su questa scissione interna all'antichità cfr. Guidorizzi 2012: 149.

⁶⁴ LT II: 323.

⁶⁵ MV: 296.

4.2.2 Il vino e il pane

A Frazer rimanda anche un altro dialogo, *Il mistero*, che non manca però di presentare alcune importanti differenze rispetto a *L'ospite*. In esso si riscontrano *in primis* i già menzionati “means [...] of achieving philosophical positions of ironic and existential detachment” individuati da Vickery. Il componimento ritrae infatti Dioniso e Demetra mentre dialogano a proposito del loro stesso statuto divino, del rapporto con gli uomini e, soprattutto, del futuro che attende gli onori di cui sono oggetto. Da questo punto di vista appare allora forte ed evidente l’influsso di un discorso sul fatto religioso che, proprio come quello del *Ramo d’oro*, vuole porsi come esterno, oggettivo e dunque scientifico; così, rispetto alla funzione di repertorio maggiormente evidente nella vicenda di Eracle e Litierse, in questo caso la riscrittura dialogica tende a far propria una postura intellettuale, a trasferire cioè nelle argomentazioni dialettiche dei dialoganti un sapere che si è esercitato criticamente proprio sulle credenze sulle quali Dioniso e Demetra si trovano a discutere.

E sempre a Frazer rimandano con buona probabilità l’accostamento tra le due divinità e il collegamento del loro simbolismo a una dinamica di rinascita *post-mortem*. Rifacendosi alla variante del Dioniso Zagreo (in cui, non a caso, Demetra ricopre un ruolo non indifferente⁶⁶), Frazer sottolinea quanto “dove la risurrezione faceva parte del mito, veniva anch’essa rappresentata nei riti, e sembra che fosse anche inculcata nei fedeli una dottrina generale della risurrezione, o almeno dell’immortalità”⁶⁷, proprio perché “si diceva che Dioniso avesse avuto una morte violenta, ma che poi fosse stato di nuovo portato in vita” e “le sue sofferenze, la sua morte e la sua risurrezione venivano rappresentate nei sacri riti”⁶⁸. Subito dopo le pagine dedicate a Dioniso, l’antropologo sottolinea però come questi non sia “la sola divinità greca la cui tragica storia e il cui rituale sembrano riflettere il decadere e il risorgere della vegetazione”, poiché “la vecchia storia ricompare nel mito di Demetra e Persefone”⁶⁹. Sul finire dell’analisi il nucleo dei misteri Eleusini viene altresì ricollegato ad una speranza di salvezza non dissimile da quella che sarebbe emersa successivamente col Cristianesimo:

⁶⁶ Figura centrale della ritualità orfica, è il Dioniso che, secondo il racconto di Nonn. *D.* 6. 145-210, è dato alla luce proprio da Persefone, la cui verginità viene violata da Zeus tramutatosi in forma di serpente. Questo Dioniso, dopo aver temporaneamente ricoperto il trono del padre, viene fatto a pezzi dai Titani, ma egli, “facendo della fine della vita un nuovo inizio/ cambia natura e si trasforma in molti esseri diversi” (vv. 175-176), mentre Hyg. *Fab.* 167 racconta come Zeus salvi il cuore di Dioniso, dato da bere a Semele e dunque fatto nascere una seconda volta. Cfr. Klein 1967; Jung & Kerényi 1972: 211; Detienne 1977; Gigli Piccardi 2003; Belluardo 2009.

⁶⁷ Frazer 2012: 468.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 466-467.

⁶⁹ *Ivi*, p. 472.

Soprattutto, il pensiero del seme sepolto nella terra per poter germogliare a una nuova e più alta vita suggerì facilmente un paragone col destino degli uomini e rinforzò la speranza che anche per l'uomo la tomba potesse non essere altro che il principio di un'esistenza migliore e più felice in qualche ignoto e più felice mondo. Questa semplice e naturale riflessione sembra perfettamente sufficiente a spiegare l'associazione della dea del grano, a Eleusi, col mistero della morte e della speranza in una beata immortalità⁷⁰.

L'antropologo inglese non è però l'unico punto di partenza di Pavese, che, rispetto a *L'ospite*, ha a disposizione più appigli da cui far scaturire la riscrittura. L'interpretazione di Frazer si salda in coincidenza quasi perfetta con le pagine dedicate da Kerényi alla Kore, anch'esse aventi come oggetto i rituali eleusini fondati e descritti nello pseudo-omerico *Inno a Demetra* e raccolte nell' *Einführung*⁷¹. Esercitando sul complesso mitico-rituale una lettura ancora più approfondita di quella frazeriana, lo studioso ungherese individua nella trasformazione del frumento in pane "la forma dell'origine e in pari tempo del risultato", nonché forma che accenna "a ciò che è universale e eterno"⁷². Non solo, ma essendo Eleusi il luogo del ritrovamento della Kore e ricollegandosi alla leggenda dello Zagreo, il borgo agli estremi dell'Attica diviene luogo per eccellenza della nascita, intesa come "quell'evento cosmico continuamente reiterato che assicura la perpetuità della vita [...] in tutto il mondo"⁷³. E, così, ritorna ancora Dioniso, proprio perché "il tema fondamentale dei misteri sia di Dioniso sia di Persefone era l'incessante sorgere della vita dalla morte" e "le celebrazioni costantemente ripetute dei misteri non facevano che continuare questa vicenda cosmica"⁷⁴; questa, però, viene esplicitamente distinta da una beatitudine in senso cristiano, trattandosi non tanto di una trasmigrazione di anime quanto di

⁷⁰ *Ivi*, p. 478.

⁷¹ Nonostante non figurino tra gli inni tradotti da Pavese, la battuta di Dioniso "Per noi tu sei sempre Deò" (DL:151) si rifà probabilmente all'abbreviazione del nome contenuto nell'*Inno a Demetra* (v. 47), componimento in cui vengono narrate le vicende che condussero all'istituzione dei misteri eleusini. Sebbene l'appellativo "Deò" ritorni in Eur. *Hel.* 1343 e Call. *Dem.* 17, dove viene menzionato anche Dioniso, che – scrive il poeta – "si unì all'ira di Demetra:/ ciò che Dioniso anche Demetra offende (vv. 70-71), l'inno pseudo-omerico sembra essere la ragione dell'appellativo "Iacco" con cui Demetra chiama Dioniso (DL: 152): tale era infatti la veste con cui Dioniso completava la triade eleusina insieme a Demetra e Kore, così come originariamente lo *iachos* era il grido rituale che accompagnava la processione da Atene a Eleusi, per cui cfr. Bauzà 1997. Sono inoltre alcuni versi dell'*Inno* a giustificare la visione soteriologica ripresa e discussa da Pavese: "Beato chi degli uomini della terra ha assistito a questi riti:/ ma chi non è iniziato ai sacri riti, chi non ne prende parte/ non ha mai simile destino, nemmeno da morto, nell'umida oscurità" (vv. 480-483). La progressione con cui Demetra si identifica con "Gaia, la Rea, la Cibele, la Madre Grande" (DL: 151) è invece interamente modellata su Jung & Kerényi 1972: 197, il riferimento a "Core e Plutone" (DL: 150) dell'introduzione potrebbe dipendere da Apollod. I 5. Sulla ricezione di Kore cfr. Hurst 2012; Deidier 2018, mentre su quella degli *Inni Omerici* cfr. Faulkner, Schwab & Vergados 2016.

⁷² Jung & Kerényi 1972: 173.

⁷³ *Ivi*, pp. 207-208.

⁷⁴ *Ivi*, p. 213.

“un fatto superindividuale, in virtù al quale in ogni essere vivo l’essere morto si equilibra continuamente, la morte scompare e si raggiunge la perpetuità di ciò che vive”⁷⁵.

Muovendo da questa consonanza tra Frazer e Kerényi i due dèi pavesiani compiono un passo ulteriore, arrivando ad alludere chiaramente al prossimo avvento del cristianesimo. Com’è facilmente intuibile, la connessione è resa possibile dall’identità di Demetra e Dioniso con due cardini simbolici della dottrina cristiana: secondo quanto precisato dall’introduzione al dialogo, mentre a tutti piace sentire “che i misteri eleusini presentassero agli iniziati un modello divino dell’immortalità”, piace di meno agli occhi del lettore implicito immaginato da Pavese pensare al pane e al vino delle divinità come i diretti antecedenti dei corrispettivi cristiani⁷⁶. E in effetti la comparsa del cristianesimo potrebbe creare qualche sorpresa non solo a causa dell’orizzonte generalmente e orgogliosamente “pagano” dei *Dialoghi*, ma anche per quegli elementi paratestuali contemporanei e posteriori all’autore (quali la sua posizione intellettuale nell’immediato dopoguerra⁷⁷ o la difficoltà ad accettare intimamente il messaggio religioso⁷⁸). In realtà, la sorpresa è solo apparente: non solo perché il riferimento è un *unicum* all’interno di un’opera che ripropone un mondo interamente precristiano, ma anche perché la riscrittura di Pavese riesce anche in questo caso a includere nell’opera tale interesse scientifico nei confronti del passaggio mitologia-religione in maniera coerente con quanto espresso in altri componimenti. A chiarire tale strategia inclusiva concorre la struttura stessa del dialogo, scomponibile in tre parti: a una prima introduttiva ne subentra una seconda intermedia, dove i due *exempla* mitologici di Trittolemo ed Erigone contribuiscono a giungere alla terza e conclusiva sezione in cui si realizza compiutamente il parallelismo, fulcro della discussione divina.

Le battute iniziali ripropongono così alcuni temi già oggetto di altri dialoghi, che vengono ripresi e contaminati con alcune tendenze proprie della teoria mitica pavesiana tra cui, *in primis*, l’attenzione al dato paesaggistico su cui si tornerà successivamente. Come detto, i due protagonisti muovono da un atteggiamento di generale distacco e valutazione analitica di ciò che gli uomini credono di trovare in loro. Al contempo ritorna quella dinamica di indagine

⁷⁵ *Ivi*, p. 207. Nelle pagine successivamente dedicate a Dioniso, Kerényi 1976: 241 sottolineerà le somiglianze tra Cristo e Dioniso legate al simbolismo della vite.

⁷⁶ DL: 150.

⁷⁷ Cfr. Van Den Bossche 2001: 287-290; Belco 2011; Fioretti 2011.

⁷⁸ Con l’eccezione del periodo trascorso a Serralunga di Crea dopo l’8 settembre 1943, quando la tentazione della fede si fece più urgente (come ben raffigurato ne *La casa in collina*), la ricerca religiosa di Pavese non sfociò mai in una fede profondamente sentita e partecipata. Nel primo dopoguerra, inoltre, il tentativo di un maggiore impegno politico-culturale di stampo marxista allontanò definitivamente lo scrittore dai lidi religiosi. Cfr. Molinari 2006; Catalfamo 2012; Renna 2017.

teorico-introspettiva che domina *Gli uomini* e che permette al divino, tramite un continuo interrogarsi sulla natura dell'uomo, di giungere a considerazioni ermeneuticamente rilevanti riguardo la propria natura. A Dioniso che si chiede che cosa sarebbero gli dèi senza le credenze dei mortali e i nomi da essi loro attribuiti, replica la considerazione retrospettiva di Demetra, che, recuperando ancora una volta la scansione diacronica esiodea, ricorda sia la solitudine provata prima dell'avvento dell'uomo sia lo stato di coincidenza con la natura, per cui gli dèi erano "la terra, l'aria e l'acqua"⁷⁹. A tutto ciò si aggiunge un particolare interesse per la temporalità dei mortali, di cui viene nuovamente certificata quella radicale differenza dall'eternità divina su cui si erano pronunciati Circe, il Satiro e l'Amadriade. Ciò che però acquista particolare importanza nel procedere delle argomentazioni è la capacità umana di nominare, ovvero quella facoltà che permette la mitopoiesi e, con questa, di strappare il reale al normale scorrere del divenire e di renderlo invece eterno, assoluto e dunque appartenente alla sfera del mito (come accade ad Esiodo ne *Le muse*):

DIONISO Hanno un modo di nominare se stessi e le cose e noialtri che arricchisce la vita. Come i vigneti che han saputo piantare su queste colline. Quando ho portato il tralcio a Eleusi io non credevo che di brutti pendii sassosi avrebbero fatto un così dolce paese. Così è del grano, così dei giardini. Dappertutto dove spendono fatiche e parole nasce un ritmo, un senso, un riposo⁸⁰.

La trasfigurazione del reale in oggetto culturale mitico si attua così tramite quel nominare che accomuna il dio al paesaggio: la più completa lettura mitica della realtà si realizza cioè quando il dato paesaggistico viene privato della sua plasticità naturale e consegnato a una profondità ricca di mistero e legata ad una divinità. Perché, come risponde Demetra, gli umani "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", cosicché per gli uomini l'essenza della dea coincide col "monte selvoso e feroce, [...] nuvola e grotta"⁸¹.

La benevolenza di Demetra conduce il dialogo verso la sua seconda parte, in cui emerge chiaramente la presenza sottotraccia delle teorie di Frazer. Se, infatti, la dea si chiede se non sia dovere degli dèi aiutare maggiormente gli umani, Dioniso, oltre a ribadire il senso di assolutezza che la morte dona alle loro esistenze (su cui si era già espressa Circe con Leucotea), pone al centro del rapporto con l'uomo quel sangue "vile, sporco, meschino" che essi continuano a versare per gli dèi proprio perché, con le parole di Demetra, "oggi ancora l'omaggio più ricco

⁷⁹ DL: 151.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ *Ibidem*.

che san farci è versare del sangue”⁸². La spiegazione della ritualità sacrificale fornita nelle battute immediatamente successive ripropone così il fulcro di tutto il *Ramo d’oro*, ovvero quel meccanismo di uccisione dello spirito divino che ne permetteva la rinascita poco dopo: “Tu sai meglio di me – dice Dioniso – che uccidendo la vittima credevano un tempo di uccidere noi”, per concludere con la risposta altrettanto frazeriana di Demetra: “Per questo ti dico che ci hanno trovati nel sangue. Se per loro la morte è la fine e il principio, dovevano ucciderci per vederci rinascere”⁸³.

L’ambiguità malinconica che caratterizza la condizione umana trova dunque manifestazione precipua nel meccanismo sacrificale e nel sangue che, nel suo scorrere da vittima a dio per mano dell’uomo, diviene ipostasi assoluta dell’inferiorità degli uomini e del loro costante anelito verso una dimensione ulteriore⁸⁴. Dalla prospettiva divina, presentata in questo caso non come distante e arcigna quanto piuttosto come materna e apprensiva, l’ambiguità dell’atteggiamento degli dèi nei confronti dei mortali viene ulteriormente chiarita da due *exempla* mitologici provenienti dalle sfere d’influenza di entrambe le divinità. La prima è infatti è Demetra, che menziona brevemente Tritòlemo che “per poco non si è fatto scannare dall’ospite scita cui recava il frumento”⁸⁵. Costui, prediletto della dea, fu infatti l’eroe civilizzatore che diffuse l’agricoltura in tutto il mondo, spargendo sementi da un carro trainato da serpenti alati. Ma, scrive Guidorizzi in maniera non molto dissimile da Pavese, “l’agricoltura non fu accettata da tutti – come anche il vino di Dioniso – e così si raccontavano vicende di uomini ostili o invidiosi che cercavano di bloccare la nuova, benefica scoperta dell’umanità”⁸⁶. Tra questi rientra dunque l’ “ospite scita” citato da Pavese, ovvero quel re Linco che, come raccontato dalle *Metamorfosi* ovidiane, per attribuirsi il merito della diffusione dell’agricoltura cercò di uccidere nel sonno il protetto di Demetra, la quale intervenne trasformando il sovrano in lince⁸⁷.

Più spazio è invece dedicato all’ambiguità del dono dionisiaco per eccellenza, il vino. È lo stesso Dioniso a raccontare:

⁸² *Ivi*, p. 152.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Sul sangue in Pavese cfr. Gigliucci 2001: 165-167.

⁸⁵ DL: 152.

⁸⁶ Guidorizzi 2009: 129.

⁸⁷ Cfr. Ovid. *Met.* 5. 650-651. Sulla figura di Trittolemo cfr. Matheson 1994; Clinton 2004.

DIONISO Si ma Icario si è fatto ammazzare perché l'ha voluto. Forse ha pensato che il suo sangue fosse vino. Vendemmiava, pigiava e svinava come un folle. Era la prima volta che su un'aia vedevano schiumare del mosto. Ne hanno spruzzato le siepi, i muri, le vanghe. Anche Erigone c'immerse le mani. Poi perché questo vecchio balordo va nei campi, dai pastori, a farli bere? Questi, ubriachi, avvelenati, inferociti, l'hanno sbranato sulla siepe come un capro e poi l'hanno sepolto perché fosse altro vino. Lui lo sapeva e l'ha voluto. Doveva stupirsi la figlia, che aveva gustato quel vino? Lo sapeva anche lei. Che altro poteva, per finire questa storia, che impiccarsi nel sole come un grappolo d'uva? Non c'è niente di triste. I mortali raccontano le storie col sangue⁸⁸.

Il dio rievoca la vicenda conseguente alla sua introduzione del vino in Attica. Il pastore Icario, a cui Dioniso affidò l'arte della viticoltura, ne offrì un assaggio ad alcuni pastori che, ebbri e spaventati dallo stato mai provato prima, lo uccisero, causando indirettamente anche la morte della figlia Erigone, impiccata una volta scoperto il cadavere del padre⁸⁹.

Ma lo scorrere del sangue non può proseguire per sempre: sarà necessario, un giorno, che esso si interrompa, permettendo così una fondazione religiosa che non si basi sul sacrificio e sulla morte. È questa la consapevolezza indagata dall'ultima parte del dialogo, dove le intuizioni iniziali sulla differenza tra realtà divina e realtà umana, suffragate dagli esempi cruenti della seconda, acquistano toni messianici. Nelle parole di Demetra, infatti, l'unico modo per interrompere la catena di sangue che sostanzia il rapporto dell'uomo con l'assoluto è cambiare di segno a quella morte che così tanto lo ossessiona. Quando questo passaggio sarà ultimato, il divino perderà la posizione di assoluta centralità nell'orizzonte umano e tornerà a nascondersi nel medesimo paesaggio in cui ora è riconosciuto, ma dove sarà presto invisibile:

DEMETRA Sta a sentire. Verrà il giorno che ci penseranno da soli. E lo faranno senza noi, con un racconto. Parleranno di uomini che hanno vinto la morte. Già qualcuno di loro l'han messo nel cielo, qualcuno scende nell'inferno ogni sei mesi. Uno di loro ha combattuto con la Morte e le ha strappato una creatura... Capiscimi, Iacco. Faranno da soli. E allora noi ritorneremo quel che fummo: aria, acqua, e terra⁹⁰.

Il completo capovolgimento del senso della morte causerà, in termini frazeriani, uno stadio successivo nella storia spirituale dell'uomo. Sebbene, com'è ovvio, i due dèi non menzionino

⁸⁸ DL: 152-153.

⁸⁹ La vicenda è narrata da Hyg. *Fab.* 130, ma la versione pavesiana sembra rimandare maggiormente a Hyg. *Astr.* II. 4. 2-7. Qui infatti viene menzionato, seppur diversamente dal dialogo, un capro che si sarebbe intrufolato nelle vigne di Icario; oltre a ciò, è questa una delle due versioni che esplicitano la sepoltura del cadavere (oltre ad Apollod. III 14-17, altrettanto significativa per l'accostamento dell'accoglienza di Dioniso da parte di Icario con quella di Demetra da parte di Celeo). Fondamentale è altresì il racconto di Nonn. *D.* 47. 34-264, dove la scrittura barocca di Nonno insiste sulla terribile uccisione di Icario nonché su un esplicito confronto tra Icario e Trittolemo, accomunati nel loro ruolo di civilizzatori. Su questo complesso mitico cfr. Borgeaud 2011; Beta & Della Bianca 2015.

⁹⁰ DL: 153. Ad aver strappato una creatura dalla morte è chiaramente Orfeo, chi scende nell'inferno ogni sei mesi è Kore, mentre, tra le molte figure mitologiche divenute stelle (e dunque "messe in cielo"), è verosimile ipotizzare un riferimento a Erigone, che Igino racconta esser stata trasformata da Zeus nella costellazione della Vergine.

esplicitamente il passaggio dalla mitologia pagana alla religiosità cristiana, la tensione verso il futuro risente del percorso delineato da Frazer, nonostante la successione non avrà l'aspetto di una novità radicale. Le seguenti considerazioni di Dioniso e Demetra contribuiscono infatti a caratterizzare la religiosità futura nei medesimi termini di correlazione e continuità che caratterizzano i fenomeni culturali analizzati da Frazer: come le antiche credenze sopravvivono quali fossili transtorici presenti nella miriade di riti moderni riportati dall'antropologo, così la nuova fase del cristianesimo (chiaramente riscontrabile dietro l'insistenza sull'immortalità e l'interruzione delle pratiche sacrificali) si innesterà a strettissimo contatto col precedente pagano. Saranno gli stessi dèi a insegnare all'uomo la possibilità di una nuova via, o meglio di una nuova prospettiva possibile dopo la dipartita terrena:

DIONISO Che vuoi fare, Deò?

DEMETRA Insegnargli che ci possono eguagliare di là dal dolore e dalla morte. Ma dirglielo noi. Come il grano e la vite discendono all'Ade per nascere, così insegnargli che la morte anche per loro è nuova vita. Dargli questo racconto. Condurli per questo racconto. Insegnargli un destino che s'intrecci col nostro.

DIONISO Moriranno lo stesso.

DEMETRA Moriranno e avran vinta la morte. Vedranno qualcosa oltre il sangue, vedranno noi due. Non temeranno più la morte e non avranno più bisogno di placarla versando altro sangue⁹¹.

I simboli attorno ai quali si condenserà tale immortalità saranno i medesimi di Trittolemo e Icaro: pane e vino, trasformati da emblemi della crudele ambiguità divina in correlativi oggettivi della sofferenza di Cristo, ovvero l'ultimo esempio di sacrificio cruento che pone fine allo spargimento di sangue pagano e garantisce la speranza dell'eterno⁹²:

DIONISO Intanto. Ma una volta che il grano e la vigna avranno il senso della vita eterna, sai che cosa gli uomini vedranno nel pane e nel vino? Carne e sangue, come adesso, come sempre. E carne e sangue gronderanno, non più per placare la morte, ma per raggiungere l'eterno che li aspetta.

DEMETRA Si direbbe che vedi il futuro. Come puoi dirlo?

DIONISO Basta avere veduto il passato, Deò. Credi a me. Ma ti approvo. Sarà sempre un racconto⁹³.

Le parole conclusive affidate a Dioniso impongono qualche chiarimento ulteriore, soprattutto per quanto riguarda l'immagine del dio abbozzata nel dialogo. La reazione che essa suscita è infatti duplice. Da un lato non può che stupire veder riemergere a metà del Novecento una versione così mansueta e depotenziata del dio. Le innumerevoli riscritture, che nel corso del secolo hanno riportato al centro di testi poetici, narrativi, saggistici così come su palcoscenici e *performance*, hanno generalmente attinto al lato più selvaggio di Dioniso, selezionando e rendendo pertinenti alle nuove espressioni artistiche quei tratti della ritualità dionisiaca

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Cfr. Girard 1972.

⁹³ *Ivi*, p. 154.

maggiormente legati a un allentamento estatico del controllo razionale sulla propria individualità, all'incrinarsi delle polarità costitutive dell'esistenza umana e alla rappresentazione di una dimensione totalmente altra; i temi dominanti della ricezione moderna di Dioniso, ha scritto Albert Henrichs, possono essere individuati nella perdita della concezione di sé, nella sofferenza e nella violenza⁹⁴, mentre Fusillo ha sottolineato la capacità dionisiaca di "incrinare le grandi polarità su cui si basa la lettura razionale del mondo, di oltrepassare ogni tipo di confine, di suggerire nuove forme di relazione"⁹⁵. Di questa ricchissima tradizione, precedente e posteriore a Pavese, il Dioniso del *Mistero* non mostra che un pallido riflesso: l'insistenza sul sangue versato dagli uomini non partecipa del paradigma culturale individuato, a partire da Nietzsche, nel "dionisiaco"⁹⁶, così come la vicenda di Icaro ed Erigone non contribuisce tanto alla sua presentazione quale forza capace di scardinare il normale corso dell'esistenza quanto, invece, finisce per potenziare l'accordo remissivo con cui il dio si allinea alla posizione di Demetra. I due cederanno a un altro racconto capace di fornire all'uomo quell'immortalità di cui i misteri Eleusini forniscono un precedente piuttosto inferiore alla potenza sotterriologica del paradigma cristiano, e del potere destabilizzante di Dioniso non vi sarà più traccia.

Al contempo, però, l'abbozzo del carattere del dio che emerge dal confronto con Demetra si staglia quale ulteriore tassello di una tradizione ricettiva altrettanto lunga che a partire dal Medioevo lo ha accomunato alla vicenda di Cristo. Se ciò fu facile in virtù di alcune considerevoli somiglianze nelle rispettive storie (promessa di un aldilà ultraterreno, sconfitta della morte e resurrezione), l'accostamento a Demetra e l'insistenza sulla simbologia del pane e del vino riconnette la riscrittura di Pavese alla caratterizzazione di Dioniso come *kommende Gott*: il dio a venire, dunque, della celebre lirica *Brot und Wein* (1800) di Hölderlin e titolo del noto saggio in cui Manfred Frank ha approfonditamente ricostruito gli itinerari simbolici che culminarono nell'atmosfera della *Neue Mythologie* e si materializzarono perfettamente nella

⁹⁴ Henrichs 1984: 206.

⁹⁵ Fusillo 2006: 10.

⁹⁶ Cfr. Bohrer 2015. Da questo punto di vista è non poca la distanza che separa Pavese non solo dall'ultimo Nietzsche che conclude *Ecce Homo* con la celebre formula "Dionysos gegen den Gekreuzigten", ma anche da quello precedente della *Nascita della tragedia*, in cui il filosofo affida a Dioniso l'elaborazione di una "dottrina puramente artistica e antiricristiana" (Nietzsche 1992: 12). Nel frammentario dramma dedicato a Prometeo e risalente al 1874, Nietzsche sembra invece fare di Dioniso il figlio di Cristo (a sua volta figlio di Zeus), sospendendo per un momento l'impostazione dicotomica Dioniso/Cristo centrale in tutto il suo pensiero. Cfr. Santini 2009.

poesia citata⁹⁷. Le battute pavesiane mostrano infatti un legame strettissimo con i versi del poeta e, in particolare, con l'assimilazione di pane e vino a quella che Luigi Reitani ha definito una "fortissima attesa di un rinnovamento messianico"⁹⁸:

Quando infine, celeste, apparve un Genio silente,
Consolando, e annunciò la fine del giorno e scomparve,
Allora il coro celeste, in segno che egli già era stato
E ancora sarebbe venuto, lasciò alcuni doni,
Di cui noi, come un tempo, potessimo umanamente gioire. [...]
Pane è della terra il frutto, ma è anche dono della luce,
E dal dio che tuona viene la gioia del vino.
Per questo pensiamo ai Celesti, che un tempo
Qui furono e torneranno nel giusto momento,
Per questo i cantori, fervidi, al Dio del vino intonano canti
E non risuona futile al Vecchio la lode⁹⁹.

Ma dietro l'analogia non cessano di nascondersi profonde differenze. Mentre la lirica di Hölderlin proietta nel sincretismo religioso della visione proposta una tensione utopica che immagina il ritorno degli dèi che avevano abbandonato la terra nei *Die Götter Griechenlands* (1788) di Schiller, lo slancio verso il futuro del dialogo non è sorretto da alcuna fede, né religiosa né latamente spirituale. La chiusa di Dioniso lo indica chiaramente: sarà sempre e comunque un racconto, ovvero una nuova leggenda che si sovrapporrà a quella precedente senza però esserle superiore. Il Dio di Hölderlin è un dio che "trasforma le macerie della storia in compiuta architettura e redime il sangue e le lacrime di tutti gli oppressi"¹⁰⁰, quello di Pavese è solo ed esclusivamente l'apparire di una nuova narrazione che si mostra capace di sfruttare i simboli del mito anteriore e così, mentre viene colta nella dinamicità della sua genesi, essa viene presentata come fatto puramente culturale e antropologico, senza che vi si possa credere col sincero trasporto della fede¹⁰¹.

⁹⁷ Cfr. Frank 1982. Cfr. anche Fornari 2001 (che discute il diverso accostamento tra Dioniso e Cristo proposto da Girard 1980), mentre sull'interpretazione cristiana dei miti classici cfr. Rahner 1957.

⁹⁸ Reitani 2001: XXXVI.

⁹⁹ Hölderlin 2001: 867.

¹⁰⁰ Reitani 2001: XLVIII.

¹⁰¹ Da questo punto di vista anche l'interesse prettamente scientifico nei confronti della ritualità cristiana e il suo imprescindibile collegamento col paganesimo anteriore ricalca il medesimo atteggiamento di Frazer, nella cui ricostruzione "Christianity is effectively transformed from a faith bound by doctrinal limitations to an exemplum of great art/artifice" (Fiske 2013: 179).

4.2.3 Ippolito a Nemi

Intorno all'orbita del *Ramo* ruota ancora un altro componimento della raccolta, *Il lago*, in cui si confrontano Virbio e Diana. Il primo altri non è che Ippolito, ovvero il “cacciatore vergine di Trezene” che, come raccontato nell'*Ippolito* euripideo e nella *Fedra* senecana, “mori di mala morte per dispetto di Afrodite”¹⁰². Il giovane venne però resuscitato da Diana, ovvero l'Artemide latina che sui monti albani, poco fuori Roma, istituì un culto a lui dedicato¹⁰³. L'insistenza sul lato paesaggistico della vicenda è il primo e più importante punto di contatto tra Pavese e Frazer: come ben testimoniato dal titolo, il lago davanti al quale si trovavano il tempio e il bosco consacrati a Diana diviene elemento centrale della metaforizzazione dialogica, che sviluppa progressivamente un approfondimento mitico-simbolico della realtà geografica del lago di Nemi. Il procedimento non è certo un *unicum* se già, come visto, la vicenda di Ulisse e Calipso si era addensata metaforicamente intorno all'isola che dà il titolo al dialogo e che fa ambigualmente riferimento alle due isole che si stagliano negli orizzonti dei dialoganti – quella umana e lontana di Ulisse e quella presente ed eterna di Calipso. Una scissione di questo tipo struttura ugualmente il dialogo in questione: all'eroe, che, pur avendo acquisito l'immortalità, non riesce a riconoscere il mondo a lui circostante e dunque a riconoscere il proprio sé, fa da contraltare una Diana lontana e sostanzialmente sorda al dolore troppo umano del suo prediletto. Tale centralità paesaggistica è dovuta in gran parte alla lezione di Frazer e, in particolare, alle prime pagine con cui si apre il *Ramo* (e che, non a caso, inaugurano il paragrafo “Diana e Virbio”). Lo studioso, testimoniando sin da subito quell'eclettismo che non gli garantì il plauso dei classicisti e antropologi più retrivi, muove infatti dal *Ramo d'oro* di Turner, in cui il pittore aveva dipinto quello squarcio lacustre che gli antichi chiamavano “specchio di Diana”, creando una scena soffusa da un' “aurea luminescenza d'immaginazione”¹⁰⁴. Ma per Frazer il merito del quadro è più profondo:

Chi ha veduto quell'acqua raccolta nel verde seno dei colli Albani, non potrà dimenticarla mai più. I due caratteristici villaggi italiani che dormono sulle sue rive e il palazzo ugualmente italiano i cui giardini a terrazzo digradano rapidamente giù verso il lago, rompono appena l'immobilità e la solitudine della scena. Diana stessa potrebbe ancora indugiarsi sulle deserte sponde o errare per quei boschi selvaggi¹⁰⁵.

¹⁰² DL: 106. Cfr. Paduano 1992; Susanetti 2016.

¹⁰³ Sull'origine di Diana e i culti ad Aricia cfr. Gordon 1932; 1934. La ninfa Egeria era una divinità del luogo esplicitamente menzionata da Virgilio e Ovidio (cfr. *infra*), che però, a differenza di quanto affermato da Pavese nell'introduzione (DL: 106), non ebbe figli con Virbio.

¹⁰⁴ Frazer 1964: 9.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

La progressione è straordinaria ed è sufficiente a testimoniare l'incredibile potere di attrazione che il *Ramo* fu in grado di esercitare in ambito letterario. Non solo uno sterminato saggio di antropologia culturale si apre con l'*ekphrasis* di un quadro, ma ciò che a questo viene riconosciuto è la specifica capacità di trasfigurare un realtà geografica in un luogo capace di conservare e mostrare ancora, nel presente, la sua natura profondamente mitologica. L'immobilità e la solitudine della scena (termini che, si vedrà, tornano pressoché identici nella mitopoiesi paesaggistica di Pavese) potrebbero essere infatti sconvolti da un'epifania divina ben lontana dallo spirito scientifico che caratterizzerebbe l'epoca moderna. Ugualmente, nelle pagine che concludono l'opera con una *Ringkomposition* che riporta il lettore sulle sponde del lago di Ariccia, Frazer ribadisce con afflato poetico la sostanziale identità del luogo, alterata solamente dal sopraggiungere di una nuova credenza religiosa:

Poco è cambiato dal tempo in cui Diana riceveva nel sacro bosco l'omaggio dei suoi adoratori. Il tempio della dea silvana è scomparso, è vero; non più il re del bosco monta la guardia al ramo d'oro: ma le selve di Nemi sono ancora verdi e mentre il tramonto a ponente si scolora sopra di esse ci giunge sulle ali del vento il suono dell'*Angelus* dalle campane di Ariccia. *Ave Maria!* Dolci e solenni si succedono i loro rintocchi dalla cittadina lontana e vanno languidamente a morire sulla vasta pianura della campagna romana. *Il re è morto. Viva il re. Ave Maria!*¹⁰⁶

Nell'affresco pavesiano alla specifica concezione frazeriana del paesaggio, non a caso definito "visionary landscape"¹⁰⁷, si affianca per importanza anche un breve accenno tematico. Nel presentare i tratti principali della vicenda di Ippolito e della sua trasformazione in Virbio, lo studioso racconta infatti di come Artemide "lo portò lontano, nei valloncelli di Nemi, dove lo affidò alla ninfa Egeria, perché vivesse là, sconosciuto e solitario, sotto il nome di Virbio, nelle profondità della foresta italica"¹⁰⁸. Sconosciuto e solitario: perché? E, soprattutto, a descrivere così l'eroe greco divenuto romano, è una delle fonti usate da Frazer o è lo studioso stesso?

Lo sviluppo del mito narrato nel *Ramo* e ripreso da Pavese è piuttosto tardo. La menzione del nuovo statuto ricoperto da Ippolito-Virbio sul lago di Nemi si legge infatti in Pausania¹⁰⁹, nei *Fasti* ovidiani¹¹⁰ e soprattutto nell'*Eneide* e nelle *Metamorfosi*. Nel settimo libro del poema, Virgilio racconta:

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 827.

¹⁰⁷ Ackerman 1987: 103.

¹⁰⁸ Frazer 1964:13.

¹⁰⁹ Paus. II 27.4.

¹¹⁰ Ov. *Fast.* 3. 263-284.

At Trivia Hippolytum secretis alma recondit
sedibus et nymphae Egeriae nemorique relegat,
solus ubi in silvis Italis ignobilis aevom
exigeret versoque ubi nomine Virbius esset.

Ma Trivia benigna nasconde Ippolito in luoghi
segreti, e lo apparta nel bosco della ninfa Egeria,
dove solitario ed ignoto trascorresse nelle italiche selve
la vita, e dove, mutato nome, divenisse Virbio¹¹¹.

Nelle *Metamorfosi* Ovidio presta invece la voce allo stesso Virbio, che dà la sua versione della metamorfosi divina voluta da Diana:

[...] quam postquam fortibus herbis
atque ope Paeonia Dite indignante recepi,
tum mihi, ne praesens augerem muneris huius
invidiam, densas obiecit Cynthia nubes,
utque forem tutus possemque impune videri,
addidit aetatem nec cognoscenda reliquit
ora mihi Cretenque diu dubitavit habendam
traderet an Delon: Delo Creteque relictis
hic posuit nomenque simul, quod possit equorum
admonuisse, iubet deponere, “qui” que “fui
Hippolytus” dixit, “nunc idem Virbius esto!”
Hoc nemus inde colo, de disque minoribus unus
numine sub dominae lateo atque accenseor illi”.

“Quando la riebbi contro il volere di Dite,
grazie alle erbe potenti e all’arte media,
allora, perché la mia presenza non aumentasse l’ostilità per il dono,
Diana mi ricoprì di una nuvola densa,
e, perché fossi sicuro e potessi farmi vedere
impunemente, mi accrebbe l’età e non mi lasciò un volto
riconoscibile; a lungo esitò se mandarmi a Creta
o a Delo, poi, rinunciando sia a Delo che a Creta,
mi collocò qui e mi ordinò di deporre anche il nome
che ricordava i cavalli, dicendo: ‘Tu che prima eri Ippolito,
d’ora in poi sarai Virbio’. Da allora abito
questo bosco come uno degli dèi minori,
nascosto dietro il potere della mia signora e sono al suo seguito”¹¹².

Mentre i versi ovidiani consegnano l’immagine di un Virbio piuttosto a suo agio col nuovo status di dio minore riservatogli dalla dea, quelli virgiliani forniscono l’indicazione principale da cui si struttura, tramite la mediazione di Frazer, la riscrittura pavesiana. Questa, infatti, nasce a ridosso di quell’ “ignobilis” e “solus” con cui Virgilio descrive il nuovo stato di Virbio, che viene ritratto sulle sponde del lago di Ariccia sia come “sconosciuto”, in quanto il vecchio Ippolito non si riconosceva in lui¹¹³, sia come solo e vivente in un posto solitario, cioè senza il

¹¹¹ Verg. *A.* 7.774-777. Sull’importanza del commento di Servio al passo (da cui muove Frazer per la sua interpretazione) cfr. Green 2000: 35-37.

¹¹² Ovid. *Met.* 15. 534-546.

¹¹³ Paratore 1981: 219.

conforto degli usuali compagni di caccia¹¹⁴. Ma mentre gli aggettivi dell'*Eneide* rimandano a un passato di cui Virbio non pare provare nostalgia e si limitano a sottolineare unicamente la lontananza dall'*Ippolito* di Euripide e la natura solitaria del lago di Nemi, il personaggio del dialogo approfondisce il sentimento di solitudine ed esclusione causato dalla nuova condizione. All'iniziale felicità provocata dal ritorno alla vita e dell'acquisizione di uno statuto divino è infatti subentrata in Virbio una pressante malinconia, a sua volta causata dalla desolazione paesaggistica e in essa continuamente rispecchiantesi:

VIRBIO Ippolito è morto, ti dico. E questo lago che somiglia al cielo non sa nulla d'Ippolito. Se io non ci fossi, questa terra sarebbe ugualmente com'è. Pare un paese immaginato, veduto al di là delle nubi. [...] Sembra ieri che aprii gli occhi laggiù. So che è passato tanto tempo, e questi monti, quest'acqua, questi alberi grandi sono immobili e muti. Chi è Virbio? Sono altra cosa da un ragazzo che ogni mattina si ridesta e torna al gioco come se il tempo non passasse?¹¹⁵

Le parole scelte da Virbio instaurano un fortissimo legame intratestuale con *I due* e, ancora di più, con l'Odisseo de *L'isola*. La causa della sua sofferenza è in fondo la medesima dei protagonisti degli altri due componimenti, ovvero la ricerca problematica della propria identità e, conseguentemente, di un vero e profondo riconoscimento del sé. Se la sofferenza di Achille è infatti causata dallo scorrere del tempo, che lo porta a riflettere sul passato in cui, anticipando le parole di Virbio, da ragazzi “si combatte per gioco e ci si butta a terra morti” e poi “si ride e si torna a giocare”¹¹⁶, la proposta dell'immortalità da parte di Calipso obbliga Odisseo a riflettere su ciò che sostanzia la propria condizione mortale e, conseguentemente, ad affidare al riconoscimento dell'isola e ai ricordi ad essa legati (e continuamente rivissuti) la speranza di ritrovare la casa e se stesso. Da questo punto di vista l'esperienza dell'Ippolito si presenta allora come l'esplorazione di ciò che sarebbe potuto succedere a Odisseo se avesse accettato l'immortalità, facendo de *Il lago* la conferma in negativo della sensatezza della scelta odissiaca. La metamorfosi si è infatti abbattuta su Ippolito in maniera distruttiva, non solo complicando il riconoscimento del nuovo sé divino, portato lontano dalla Grecia, ma rendendo altresì impossibile la coscienza della propria unità ontologica. A Virbio che ritorna ossessivamente sulla morte di Ippolito e sull'estrema difficoltà nel riconoscersi, Diana cerca di ribattere sottolineando la continuità col passato e la novità del nuovo stato, che – ancora una volta in opposizione a quanto rappresentato da Odisseo – non necessità della memoria e del ricordo:

¹¹⁴ Horsfall 2000: 503.

¹¹⁵ DL: 107-108.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 60.

DIANA Tu sei Ippolito, il ragazzo che morì per seguirmi. E ora vivi oltre il tempo. Non hai bisogno di ricordi. Con me si vive alla giornata, come la lepre, come il cervo, come il lupo. E si fugge, s'insegue sempre. Questa non è terra di morti, ma il vivo crepuscolo di un mattino perenne. Non hai bisogno di ricordi, perché questa vita l'hai sempre saputa¹¹⁷.

È questa la lezione della divinità, prima abbozzata nello struggimento di Circe e ora compiutamente esposta da Diana: l'uomo che diventa dio deve abbandonare i ricordi e rassegnarsi a vivere in un eterno presente che si ripropone incessante e identico. Davanti a Virbio, che aveva sinceramente creduto di ottenere con l'immortalità la promessa di una felicità altrettanto eterna, il dialogo drammatizza le conseguenze del cambiamento, facendo così dell'irrequietezza del nuovo dio un ulteriore strumento per tematizzare la distanza tra mortali e immortali e, soprattutto, per teorizzare l'essenza dell'essere umano, la cui esistenza viene colta nel suo duplice essere fragile ed unica¹¹⁸.

In questo quadro, coerentemente con la concezione paesaggistica di Frazer e con la centralità da questi attribuita al lago di Nemi, è la realtà mitico geografica che si incarica di divenire l'immagine più importante della problematica esistenziale di Virbio. Questi, trasformato in dio senza esserlo davvero divenuto, non riesce a realizzare fino in fondo l'immersione panica nel paesaggio che dovrebbe garantirgli la sua nuova natura; anzi, è proprio il mancato incarnarsi nella terra di Ariccia a certificare la totale estraneità dell'uomo a questo paradigma e la sua sostanziale infelicità:

VIRBIO [...] Più mi scaldo a questo sole e mi nutro a questa terra, più mi piace di sciogliermi in stille e brusii, nella voce del lago, nei ringhi del bosco. C'è qualcosa di remoto dietro ai tronchi, nei sassi, nel mio stesso sudore. [...] La mia terra è lontana come le nuvole lassù. Ecco, passo fra i tronchi e le cose come se fossi una nuvola.

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

VIRBIO È felice il ragazzo che fui, quello che è morto. Tu l'hai salvato e ti ringrazio. Ma il rinato, il tuo servo, il fuggiasco che guarda la quercia e i tuoi boschi, quello non è felice, perché nemmeno sa che esiste. Chi gli risponde? chi gli parla? l'oggi aggiunge qualcosa al suo ieri?¹¹⁹

Poco dopo Diana imposta i termini di una dicotomia irrisolvibile sul territorio simbolico del sangue, contribuendo a duplicare l'incomprensione delle reciproche essenze e a presentare anche il punto di vista della divinità. Se lei, versione romana di Artemide, dea selvaggia capace di imporre prove terribili come l'uccisione di Ifigenia, riesce a comprendere il valore assoluto

¹¹⁷ *Ivi*, p. 108.

¹¹⁸ Che tale tematizzazione avvenga tramite la vicenda di Ippolito/Virbio e Diana non stupisce: come sottolineato da Green 2000, la capacità della dea di riportare in vita il giovane testimonia già nel mondo antico la sua posizione intermedia tra il regno della vita e della morte, così come è proprio il *continuum* tra le due dimensioni dell'esistenza a caratterizzare maggiormente l'itinerario di Ippolito/Virbio. Sulla stessa linea Menicocci 1999:14, che sottolinea quanto "mostrando quali sono i legami troppo stretti tra uomo e divinità, il mito fonda da una parte il rapporto corretto tra sfera umana e divina, e dall'altra la morte, come carattere proprio della condizione umana".

¹¹⁹ DL:108-109.

che il sacrificio attribuisce al sangue (e che richiama quello de *L'ospite*), non può però capire l'altro sangue, quello che gonfia le vene dei mortali e che per metonimia arriva a rappresentare il loro essere più autentico. E su questo elemento si sofferma la metaforizzazione della fine del dialogo, in cui Virbio, anticipando un campo semantico che tornerà pressoché identico nel *Mestiere* nell'agosto del 1950¹²⁰, ribadisce l'estraneità del paesaggio intorno a sé, la completa sconfitta del suo passato di servitore della dea e l'assoluto bisogno di condividere la propria esperienza con altri esseri umani:

VIRBIO Già una volta l'ho sparso. E sentirlo inquieto e smarrito quest'oggi, mi dà la prova che son vivo. Né il vigore delle piante né la luce del lago mi bastano. Queste cose son come le nuvole, erranti eterne del mattino e della sera, guardiane degli orizzonti, le figure dell'Ade. Solamente altro sangue può calmare il mio. E che scorra inquieto, e poi sazio.

DIANA A pigliarti in parola, tu vorresti sgozzare.

VIRBIO Non hai torto, selvaggia. Prima, quando ero Ippolito, sgozzavo le belve. Mi bastava. Ora qui, in questa terra dei morti, anche le belve mi dileguano tra mano come nubi. La colpa è mia, credo. Ma ho bisogno di stringere a me un sangue caldo e fraterno. Ho bisogno di avere una voce e un destino. O selvaggia, concedimi questo¹²¹.

In conclusione, quanto detto permette di giungere a una valutazione più ponderata dell'effettivo peso che quella che potrebbe essere definita funzione-Frazer ricopre nel complesso dei *Dialoghi*. Mentre da un lato, nell'orizzonte più ampio dell'interesse mitico di Pavese, il ruolo dell'antropologo inglese è all'origine di un percorso di approfondimento teorico andato ben al di là del *Ramo d'oro*, nella realtà testuale della rielaborazione mitica gli episodi che mostrano una maggiore aderenza a quanto narrato da Frazer sono decisamente minoritari. Ma più del numero ciò che conta sottolineare sono il peso specifico e la posizione all'interno dell'itinerario generale dell'opera. Non si può allora non notare quanto la funzione principale del *Ramo* sia quella di repertorio di vicende e motivi mitici, la cui riscrittura può porsi in solitaria antitesi con la direzione generalmente indicata dalle altre tessere dialogiche (come nel caso de *L'ospite* e della sua trattazione del mondo titanico rappresentato da Litierse), essere contaminata con altre fonti secondarie e corroborare una precedente visione antropologico-religiosa (come nel caso de *Il mistero*), o, infine, fornire una cornice entro cui poter drammatizzare un interesse per il lato mitico del paesaggio caratteristico di entrambi gli autori (come nel caso de *Il lago*). Se però ci si allontana dal caso specifico dei *Dialoghi* e si confrontano tali meccanismi con quelli che il *Ramo d'oro* ha saputo innescare nei principali autori della tradizione europea modernista, l'importanza di Frazer appare ancora più ridotta.

¹²⁰ Amarissimo è il finale del famoso "consuntivo dell'anno non finito, che non finirò", redatto il 17 agosto 1950: "Sono altro che nomi di fortuna, nomi casuali - se non quelli, altri? Resta che ora so qual è il mio più alto trionfo - e a questo trionfo manca la carne, manca il sangue, manca la vita" (MV: 400).

¹²¹ DL: 109.

Mentre per Eliot, Joyce e Lawrence il suo itinerario filosofico rappresentò una cornice epistemologica capace di inserire l'esperienza frammentata dell'esistenza moderna in un percorso di lunga durata che rimetteva al centro le più oscure e antiche origini dell'uomo, in Pavese tale funzione ordinatrice e fondatrice lascia il posto a prestiti e convergenze che non raggiungono però le profondità indagate dagli altri autori; in altre parole, nei *Dialoghi* e nel complesso del mito di Pavese il *Ramo d'oro* non arriva a ricoprire il ruolo di perno ideologico riconosciutogli da Eliot nella discussione del metodo mitico, ma emerge accanto (e non al di sopra) delle molte altre posizioni letterarie e filosofiche da cui i dialoghi furono influenzati.

4.3 Apollo in Tessaglia

Le cavalle, altro componimento in cui è rintracciabile la forte influenza di un testo secondario, chiarisce in misura ancora maggiore rispetto ai dialoghi precedenti i meccanismi tramite cui Pavese utilizza gli studi di mitologia e, soprattutto, alcuni motivi mitici in essi presenti per corroborare e declinare ulteriormente l'itinerario poetico dei *Dialoghi*. A differenza di altri casi, il critico alle prese con questa rielaborazione ha a disposizione una preziosa indicazione. È infatti l'autore stesso, in una lettera del 7 maggio 1948 a Mario Untersteiner riguardante la possibile pubblicazione della menzionata *Thessalische Mythologie* della Philippon, a chiarire quanto quel libro gli abbia fatto “un grande effetto”¹²², tanto da stimolare la stesura di un dialogo che del saggio della studiosa “è tutto intriso”¹²³. La pista indicata dall'autore non esaurisce però la complessità della costruzione e merita un approfondimento.

Come detto, il volume apparso nella Viola nel 1948, *Origini e forme del mito greco*, è formato da due parti: le *Untersuchungen über den griechischen Mythos*, incentrate sulla forma cosmogonica e geologica della poesia esiodea e, in particolare, sulla forma di pensiero polare di cui sono manifestazione, e la *Thessalische Mythologie*, dedicata invece all'approfondimento delle radici tessale di un copioso numero di miti riguardanti, tra gli altri, Zeus, Poseidone ed Hermes¹²⁴. La scelta geografica è condizionata da ragioni storico-culturali: è infatti proprio tra i laghi, i monti e le paludi della Tessaglia che il mito appare per la prima volta “come una visione del mondo specificatamente greca”¹²⁵, tanto da rendere lo studio dei complessi religiosi di questa regione l'occasione per provare a raggiungere le profondità più recondite del pensiero

¹²² LT II: 242.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Per un profilo della studiosa cfr. Möbius 1949.

¹²⁵ Philippon 2006: 90.

mitico. La conformazione fisica di questa parte della Grecia diviene così il punto di partenza non solo per “rivivere in noi lo spirito greco nella sua forma più viva possibile”¹²⁶, ma anche per ribadire la centralità del paesaggio che era già stata alla base del precedente *Griechische Gottheiten in ihren Landschaften* (1939), in cui esso veniva considerato come “una forma di apparizione di quelle divinità”¹²⁷. Tra queste, la connessione della città di Pherai con la divinità propria del luogo emerge come uno dei principali nuclei mitici dell’area, capace di attrarre intorno a sé una gran quantità di culti e leggende:

Qui dominava la grande dea, detta, dal principale luogo del suo culto, Pheraia, figlia vergine dell’indomabile signore delle profondità (Ἀδμήτου κόρη): di qui essa corre su un cavallo. Spesso la si chiama Enodia e questo suo nome, come del resto certi antichi miti, la mette in questo luogo, nei pressi del lago di Boibe, in relazione con lo ctonio Enodios, lo Hermes pelagico, itifallico. A questo Hermes Chthonios, in Larisa Pelasgis – ma anche in altre città tessaliche, si consacravano e raccomandavano, anche in epoche più recenti, i morti. [...] A Pherai esiste anche il culto di quell’Asklepios che, molto prima di diventare figlio di Apollo e dio professionale dei medici, era stato un grande dio ctonio della Tessaglia. Madre gli è la bella Koronis che bagnava i piedi nel lago di Boibe, vicino a Pherai; padre Ischys, il forte. E se questa coppia di genitori ha un figlio Hermes che sotto il suolo della Beozia viene chiamato Trophonios, il nutritore, è chiaro che questo Hermes-Trophonios originariamente è identico ad Asklepios e la comune origine ctonia conferisce a entrambi gli dèi l’attributo del serpente attorcigliato intorno a una verga. Se da Pherai con lo sguardo rivolto a nord-est si oltrepassa la zona piana della Pelasgiotide, si vede come la valle di Lakereia si incunea fra l’Ossa e il Pelion; in essa si innalzano le colline gemelle (Δίδυμα ὄρη), sulle quali crebbe e morì la bella Koronis. Sui pendii boscosi del Pelion, nella «stanza nuziale di Philyra» Kronos, in forma di cavallo, generò con la dea del tiglio, Phylira, Chirone, il dio dal corpo equino, che abita sempre in una caverna, nella *chthon*¹²⁸.

Il reticolo di riferimenti presenti nel dialogo si struttura quasi interamente intorno a queste pagine. Nell’introduzione Pavese presenta un Ermete “ambiguo tra la vita e la morte”¹²⁹, così come sottolinea quanto l’evento al centro delle parole tra il dio e (non a caso) Chirone¹³⁰ sia “che il buon medico Asclepio esca da un mondo di divine metamorfosi bestiali”¹³¹. Ma a essere riportati pressoché identici ne *Le cavalle* sono altresì lo sfondo geografico, per cui Chirone cita il Didimo e il Pelio e ricorda all’interlocutore il tempo in cui “a Làrissa eri coglia di toro”¹³², la fitta trama di epiteti, tra cui Ermete è sempre menzionato come “Enodio”, i motivi metamorfici

¹²⁶ *Ivi*, p. 110.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ivi*, p. 142-143.

¹²⁹ DL: 26.

¹³⁰ Alla figura ibrida dal centauro, alle sue origini, ai suoi luoghi e ai miti a lui collegati è dedicato il penultimo capitolo della *Thessaliche*, per cui cfr. Philippson 2006: 207-239.

¹³¹ DL: 26.

¹³² *Ivi*, p. 27. Per due volte durante il corso del componimento Chirone menziona il tempo in cui Ermete apparteneva al mondo bestiale e titanico: in questo senso il duplice riferimento alla “coglia” testimonia della sua origine ctonia, legata alla dimensione selvaggio-sessuale della terra e del pantano, così come il collegamento col toro si inquadra nella più generale attenzione dedicata dalla Philippson all’epifania taurica (ed equestre) del dio quale esempio di originaria modalità di apparizione divina. Cfr. Philippson 2006: 91; 105.

legati alle figure del toro e del cavallo¹³³, insieme a più sottili rimandi simbolici¹³⁴, mitologici¹³⁵ o dipendenti dalle fonti citate dalla stessa Philippson¹³⁶. Dalla parte del saggio dedicata a Chirone Pavese mutua invece le linee principali della *fabula* commentata dai due dialoganti. Scrivendo del centauro, la Philippson racconta:

Asklepios, il potente dio della Tessaglia, che suo padre Apollo aveva strappato dal corpo morente della bella Koronis, cresce in un prato davanti alla veneranda grotta di Chirone, nella valle pelethronia; in questa valle cresce l'erba medicinale *cheironion*; in questo prato Asklepios alleva il suo serpente, inseparabile da lui, suo «simbolo». Qui, sotto la tutela del mite risanatore Chirone, gli sarà trasmessa l'arte medica, per mezzo della quale egli [...] diventerà il dio dei medici¹³⁷.

Sulle ragioni della morte della giovane Coronide e sull'intervento di Apollo il testo della studiosa non fornisce alcuna spiegazione, mentre poco si intuisce dalla battuta di Ermete: nonostante non sappia con certezza perché il Dio l'abbia uccisa, riporta comunque i mormorii percepiti a Larissa, dove “si parla di incontri bestiali nelle grotte e nei boschi...”¹³⁸. Perché, dunque, Coronide è morta? E, soprattutto, che significato assume la sua scomparsa?

La terza pitica di Pindaro, composta intorno al 474 a. C. per Ierone di Siracusa, contiene le prime risposte¹³⁹. A causa di una malattia che sta tormentando il sovrano, il poeta esordisce rimpiangendo il tempo in cui Chirone praticava e trasmetteva l'arte della medicina, come fece col giovane Asclepio. Questi, figlio del dio Apollo e di Coronide, venne infatti affidato al Centauro una volta che la madre, dopo essersi congiunta con il dio e portando già dentro di sé

¹³³ La morte di Coronide, come evidenziato dal titolo, viene interpretata come una seconda metamorfosi. Chirone chiede infatti se “tornò puledra nel trapasso” (DL: 27), elemento in realtà non specificato né dalla Philippson né da altre fonti. La novità è però facilmente interpretabile: Pavese caratterizza il trapasso della giovane non come termine della vita bensì come ulteriore metamorfosi e, dunque, ultima testimonianza della sopravvivenza del mondo bestiale, titanico e precedente all'istituzione olimpica e alla conseguente concezione assoluta della morte.

¹³⁴ In questo quadro si spiega l'affermazione di Ermete per cui “il mondo di ieri è scaduto se anche i serpenti sono passati alla Luce” (DL: 27): l'evoluzione dell'originario e oscuro Hermes Trophonios nell'Asclepio figlio di Apollo (accomunati, come si è visto, dalla simbologia del serpente) testimonia l'inclusione nell'ordine olimpico (di cui il luminoso Apollo è emblema crudele e assoluto) di un sostrato originario appartenente a un diverso ordine della realtà. Poco oltre la Philippson precisa inoltre l'estraneità di Apollo alla Tessaglia, parallela alla natura di Asclepio che “non è mai diventato un olimpico, benché il dio delfico nella sua trionfale espansione lo avesse voluto proprio figlio” (Philippson 2006: 144).

¹³⁵ I dialoganti riportano la metamorfosi di Zeus in cavallo per possedere Filira, gesto dal quale nascerà Chirone. Cfr. DL: 28.

¹³⁶ In una serie di appunti redatti in un foglio a margine del testo e leggibili in DL: 179 l'impronta della citata pagina della Philippson viene ulteriormente confermata. Pavese ricopia il rimando in nota della studiosa al fr. 122 di Esiodo, i riferimenti geografici, la menzione di Ischi e della natura itifallica di Ermete, così come quelli riguardanti Filira e Crono.

¹³⁷ Philippson 2006: 210-211. Cfr. anche Philippson 2006: 204-205.

¹³⁸ DL: 27.

¹³⁹ La vicenda era già presente in alcuni frammenti delle *Eoiai* di Esiodo, dove però, a differenza della versione Pindarica, Coronide era sposata con Apollo, che, inoltre, veniva a sapere del tradimento da un corvo (che ritornerà in alcune versioni successive). Cfr. Arrighetti 1985; Gentili 1995: 75.

il seme frutto dell'incontro, decise di unirsi col mortale Ischi. L'*exemplum* della donna viene così sfruttato per gettare luce su “una razza tra gli uomini/ totalmente vana,/ che le cose nostrane vitupera/ e scruta quelle remote,/ a caccia di fantasmi/ con speranze inani”¹⁴⁰ e per ribadire la necessità della punizione divina. La morte di Coronide, causata dalle frecce di Artemide, viene presentata come evento necessario e inevitabile, poiché è dovere degli dèi punire quei mortali tracotanti che non rispettano il limite loro imposto. Ciò che non può però accadere è che i figli scontino le pene delle proprie madri, sicché Apollo, mentre le fiamme divorano il corpo dell'amata, decide di salvare il piccolo figlio semidivino:

[...] καὶ γειτόνων
πολλοὶ ἐπαῦρον, ἀμᾶ δ' ἔφθαρεν, πολλὰν δ' ὄρει πῦρ ἐξ ἑνὸς
σπέρματος ἐνθορόν ἄϊτωσεν ὕλαν.
ἀλλ' ἐπεὶ τείχει θέσαν ἐν ξυλίνῳ
σύγγονοι κούραν, σέλας δ' ἀμφέδραμεν
λάβρον Ἀφαιίστου, τότε ἔειπεν Ἀπόλλων: ‘οὐκέτι
τλάσομαι ψυχᾶ γένος ἀμὸν ὀλέσσαι
οἰκτροτάτῳ θανάτῳ ματρὸς βαρεῖα σὺν πάθῃ.’
ὥς φάτο: βάματι δ' ἐν πρώτῳ κυχὸν παῖδ' ἐκ νεκροῦ
ἄρπασε: καιομένα δ' αὐτῷ διέφαινε πυρά:
καὶ ῥά νιν Μάγνητι φέρων πόρε Κενταύρῳ διδάξαι
πολυπήμονας ἀνθρώποισιν ἰᾶσθαι νόσους.

Ma quando i parenti sul muro di legna
deposero la giovinetta
e correva d'intorno la vampa rapace di Efesto,
allora Apollo disse:
«Non più sopporterò di far perire
la mia prole di morte tristissima
nella penosa sciagura materna».
Disse e raggiunto
al primo passo il bimbo
lo rapì dal cadavere;
e il rogo bruciando
un varco gli aprì tra le fiamme.
E lo portò dal Centauro di Magnesia
perché gli insegnasse a guarire
le dolorose malattie degli uomini¹⁴¹.

“Dobbiamo chiedere agli dei/ cose conformi alle menti mortali,/ consci di ciò che è ai nostri piedi/ e di quale sorte noi siamo partecipi”¹⁴²: così conclude Pindaro la vicenda di Coronide e Asclepio, sottolineando la necessità di un atteggiamento improntato a quella *pietas* capace di condurre l'uomo verso l'unica felicità possibile, cioè quella consapevole del proprio limite e della propria posizione nei confronti del divino.

¹⁴⁰ Pind. P. 3. 36-40.

¹⁴¹ Pind. P. 3. 35-46.

¹⁴² Pind. P. 3. 105-108.

A differenza del quadro poetico-teologico pindarico, in cui il gesto di Apollo si impone col “valore indiscutibile di un atto giusto e legittimo sul duplice piano umano e divino”¹⁴³, quanto raccontato da Ovidio nel secondo libro delle *Metamorfosi* appare piuttosto differente¹⁴⁴. Venuto a sapere del tradimento da un corvo che a causa di ciò diventerà scuro (da argenteo qual era), il dio è colto da un accesso di ira che lo porta a imbracciare l’arco e trafiggere “quel petto che tante volte aveva stretto al suo”¹⁴⁵. Diversamente da quanto narrato dal poeta greco, Apollo è però immediatamente preso dal rimorso di quanto compiuto e, pur non potendo salvare Coronide, tra i lamenti di dolore riesce a strappare dalla morte almeno il piccolo Asclepio:

Paenitet heu sero poenae crudelis amantem,
 seque, quod audierit, quod sic exarserit, odit;
 odit avem, per quam crimen causamque dolendi
 scire coactus erat, nec non arcumque manumque
 odit, cumque manu temeraria tela sagittas
 conlapsamque fovet seraque ope vincere fata
 nititur et medicas exercet inaniter artes. [...]
 Ut tamen ingratos in pectora fudit odores
 et dedit amplexus iniustaque iusta peregit,
 non tulit in cineres labi sua Phoebus eosdem
 semina, sed natum flammis uteroque parentis
 eripuit geminique tulit Chironis in antrum;
 sperantemque sibi non falsae praemia linguae
 inter aves albas vetuit consistere corvum.

Si pentì troppo tardi il dio innamorato del crudele castigo;
 si odia per essere stato a sentire ed essere andato in collera:
 odia l’uccello che l’ha costretto a conoscere colpa e causa
 del suo dolore, e anche l’arco e la mano,
 e con la mano le armi precipitose, le frecce;
 cerca di riscaldare la donna caduta, e si sforza
 tardivamente di vincere il fato, e invano esercita le arti mediche. [...]
 Dopo averle versato in seno profumi inutili,
 e averla abbracciata e celebrate giustamente le esequie ingiuste,
 Febo non volle che anche il suo seme finisse in cenere:
 dal grembo della madre strappò il figlio alle fiamme,
 e lo portò nell’antro del centauro Chirone;
 quanto al corvo che sperava un premio dalla sua lingua veridica,
 vietò che rimanesse tra gli uccelli bianchi¹⁴⁶.

La tematizzazione ovidiana di Apollo emerge nella sua affascinante complessità e anticipa alcuni elementi che torneranno a essere centrali nel caso di Giacinto ne *Il fiore*. Mentre “the narrative of Apollo and Coronis proceeds from humorous start to developed tragic complexity to a gradual unraveling of the pathetic treatment”¹⁴⁷, la rielaborazione alla quale Ovidio

¹⁴³ Gentili 1995: 76.

¹⁴⁴ Per la posizione della storia nel complesso del secondo libro cfr. Keith 1992: 39-61.

¹⁴⁵ Ov. *Met.* 2. 604-605.

¹⁴⁶ Ov. *Met.* 2. 612-618; 626-632.

¹⁴⁷ Miller 1998: 416.

sottopone le vicende del dio con Dafne, Coronide e Giacinto dà vita a un *pattern* che vede alcuni mortali perire (o, in alcuni casi, trasformarsi a seguito della morte) a causa dell'amore violento della divinità¹⁴⁸. In questa dinamica la posizione del dio presenta una duplicità interessante. Da una parte egli si dispera e, soprattutto, non può riportare indietro il corso degli eventi. In questo modo subisce di fatto un processo di umanizzazione, trovandosi a sperimentare le medesime difficoltà che caratterizzano la caducità umana, quali l'impossibilità di cambiare il passato, il rimorso per ciò che si è compiuto e l'assolutezza della morte. Dall'altra, però, la sofferenza del dio non gli permette di imparare (evitando dunque che tali eventi si ripetano nuovamente a causa sua) e, soprattutto, il dolore che lamenta a gran voce non sembra coinvolgerlo in profondità. Se l'umanizzazione è dunque apparente e solo di facciata è perché, nonostante tutto, Apollo rimane un dio: come ha notato Laurel Fulkerson, "his divinity seems somehow to prevent Apollo from manifesting full repentance in the way that human beings do; none of this events mean very much to him in the end. And, of course, there is something very un-divine about a chronically repentant – or even merely mournful – god"¹⁴⁹. Non solo dio, ma, si potrebbe aggiungere, un dio particolarmente vanesio, impulsivo, terribilmente arrogante e in fondo ben lontano da qualsiasi ferma e profonda assunzione di responsabilità che potrebbe davvero fornirgli di un lato maggiormente e sinceramente umano; perché, ancora con le parole della Fulkerson, "Apollo's *paenitentia* does not seem to bring with it a true recognition of responsibility; for him, no consequences ever result over his actions except sorrow over a lost loved one that, as the short space between Cyparissus and his replacement Hyacinthus teaches us, lasts barely twenty lines"¹⁵⁰.

Rispetto a queste due versioni, che rappresentano le principali elaborazioni della vicenda¹⁵¹, la riscrittura pavesiana sembra mantenersi in un intelligente equilibrio, condizionato al contempo sia dalla tematizzazione generale dei *Dialoghi* che dalla lettura della Philippon. Del contesto pindarico viene recuperata l'assolutezza paradigmatica attribuita alla morte di Coronide, sacrificata per aver violato un confine che nessun mortale può oltrepassare impunemente. Ma a cambiare, inserendo così perfettamente il componimento nell'itinerario complessivo della riscrittura, è la natura di questo limite. Mentre nel poeta greco la sua esperienza rimanda ad una generale esortazione gnomica alla *metriotes* e al γνῶθι σαυτόν delfico, una volta che la vicenda diviene una tessera del testo pavesiano non può che partecipare

¹⁴⁸ Cfr. Nagle 1984: 237. Sugli amori di Apollo cfr. Fredericks 1977; Kakridis 2009.

¹⁴⁹ Fulkerson 2006: 396.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 400. Sul lato politico della caratterizzazione di Apollo cfr. Miller 2005.

¹⁵¹ Cfr. anche Hyg. *Fab.* 202; Paus. II 26. 3-5; Apollod. III 10. 3-4; Hyg. *Astr.* II 14.5; II 40.2.

(e anzi contribuire a corroborare esemplarmente) il termine posto al centro della raccolta sin dal primo dialogo, ossia la separazione tra mortali e immortali successiva all'instaurarsi della legge olimpica. La morte della giovane donna si impone allora quale dimostrazione lampante e feroce del nuovo regno di Zeus, la cui mente onniveggente non può che punire chi non rispetta il suo recente dominio. Il fulcro della manipolazione risiede in questa piccola quanto sostanziale modifica dell'orizzonte generale.

L'incontro con un mortale come Ischi (e dunque, in linea teorica, non passibile di punizione né di *hybris*) fornisce l'occasione a Ermete e Chirone di tornare a riflettere su quel passato titanico in cui erano consentiti l'incontro e l'ibridazione tra le nature più diverse. Ma secondo questo principio Coronide non dovrebbe morire, se – ed è questa la condizione fondamentale attorno alla quale prende forma il nuovo racconto – la sua colpa fosse quella dell'adulterio. Le parole dei dialoganti insistono però su quanto diversa e dunque lontana dagli ipotesti sia la ragione della sua uccisione. La giovane, infatti, è bruciata perché ha osato unirsi con Apollo, non per averlo tradito: ella è tornata su quel monte Olimpo dove anche Ermete e Chirone, un tempo, potevano trovare rifugio, prima di esserne definitivamente scacciati. Adesso, invece, sull'altura risiedono Zeus e, per metonimia, il suo potere di inchiodare con una morte immediata e dolorosa ogni essere umano che prova a oltrepassarne la frontiera simbolica:

CHIRONE Voglio dire che quella è la morte. Là ci sono i padroni. Non più padroni come Crono il vecchio, o l'antico suo padre, o noi stessi nei giorni che ci accadeva di pensarci e la nostra allegria non sapeva più confini e balzavamo tra le cose come cose ch'eravamo. A quel tempo la bestia e il pantano eran terra d'incontro di uomini e dèi. La montagna il cavallo la pianta la nube il torrente – tutto eravamo sotto il sole. Chi poteva morire a quel tempo? Cos'era bestiale se la bestia era in noi come il dio?¹⁵²

Le parole di Chirone richiamano la nostalgia del suo allievo Achille de *I due* e contemporaneamente lo distanziano dal suo interlocutore. Mentre lui e i suoi Centauri sono stati relegati a vivere lontano dall'Olimpo e la loro natura ibrida non è più contemplata dal nuovo ordinamento, Ermete è divenuto il traghettatore delle anime, trovandosi di fatto a far parte del nuovo cosmo divino. Quella del dio è infatti la rassegnazione di chi ha compreso che “è lontano quel tempo”¹⁵³, mentre Chirone, probabilmente in virtù di una più intima connessione col paradigma polimorfo ora bandito da Zeus, non riesce a rassegnarsi alla definitiva scomparsa di quel momento della storia in cui, come continua a rinfacciare a Ermete, “ti sei congiunto nel fango della palude con tutto quanto di sanguigno e ancora informe c'era al mondo”¹⁵⁴.

¹⁵² DL: 28.

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

Il dialogo giunge così a ribadire le coordinate essenziali che devono la loro centralità al paradigma esiodeo, così come vengono riprese alcune immagini, come la palude, capaci di concentrare la metaforizzazione del precedente *status* instabile e polimorfo. Tale assimilazione è facilitata non solo dalla direzione generale dei *Dialoghi*, ma anche (e maggiormente) dal contesto in cui Pavese ritrova la vicenda. Come visto, la Philippon ricollega le origini di Asclepio al periodo più arcaico e originario del mito, rendendo così piuttosto facile rileggere la sua genealogia non solo nei termini polari tipici dell'interpretazione delle *Untersuchungen*, ma anche nello specifico di un contesto come quello tessalo, particolarmente vicino ai primordi titanici del mondo. Di conseguenza, inserito in questo contesto, l'amore di Coronide con Apollo può emergere come il temporaneo ritorno di un paradigma dell'incontro e della commistione ora non più possibile, mentre la sorte della fanciulla testimonia il peso che la morte – entrata nel mondo con la vittoria di Zeus – assume nell'esperienza degli uomini:

ERMETE Ora so perché è morta, lei che se ne andò dalle pendici del monte e fu donna e amò il Dio col suo amore tanto che ne ebbe questo figlio. Tu dici che il Dio fu spietato. Ma puoi dire che lei, Corònide, 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 Gli dèi nuovi di Tessaglia che molto sorridono, soltanto di una cosa non possono ridere: credi a me che ho veduto il destino. Ogni volta che il caos trabocca alla luce, alla loro luce, devono trafiggere e distruggere e rifare. Per questo Corònide è morta.

CHIRONE Ma non potranno più rifarla. Dunque avevo ragione che l'Olimpo è la morte¹⁵⁵.

Da questo punto di vista Apollo emerge come il più severo e intransigente esecutore della legge di Zeus; se già in Pindaro si consultava col re degli dèi prima di uccidere la sua amata, ne *Le cavalle* è proprio l'autenticità del suo sentimento ad accrescere la violenza della decisione, facendolo divenire il migliore erede e continuatore di una spietata crudeltà, sottilmente accennata in Ovidio e ora pienamente visibile.

Eppure, accanto all'impossibilità umana e divina di ripristino della realtà post-mortem (quel "rifare" tramite cui i dialoganti alludono per contrasto alla triste metamorfosi di Giacinto), Pavese ripropone anche in questo dialogo la persistenza del paradigma titanico, cioè la sopravvivenza di un elemento in grado non solo di ritornare ma anche di racchiudere nella sua essenza la compresenza dei poli opposti e l'incontrarsi della dimensione umana con quella divina:

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 29.

CHIRONE Ti ho già detto la sorte che attende costui nelle case mortali. Sarà Asclepio, il signore dei corpi, un uomo-dio. Vivrà tra la carne corrotta e i sospiri. A lui guarderanno gli uomini per sfuggire il destino, per ritardare di una notte, di un istante, l'agonia. Passerà, questo bimbetto, tra la vita e la morte, come tu ch'eri coglia di toro e non sei più che il guidatore delle ombre. Questa la sorte che gli Olimpici faranno ai vivi, sulla terra¹⁵⁶.

Nel contesto del dialogo Asclepio rappresenta questo: non solamente il mitico guaritore dell'antichità¹⁵⁷, ma un uomo-dio che racchiude nella sua natura l'incontro tra la mortale Coronide e il divino Apollo, frutto vivente (e perdurante nell'ordine di Zeus) di un processo di ibridazione tra mortalità e immortalità. Oltre alla sua genealogia, è la sua pratica a essere altresì presentata come intimamente calata nell'incontro tra dimensioni differenti. Egli, infatti, sarà colui che agirà a cavallo tra la vita e la morte, tanto che la sua attività di curatore non sarà altro che una diversa modalità di attuare e perpetuare il dissolvimento di una separazione, raccogliendo e prolungando il tentativo compiuto da sua madre. Il suo futuro, dice Chirone, sarà simile a quello di Ermete, anch'egli una volta parte del mondo bestiale e ora in una posizione sì olimpica, ma ancora *in-between* tra i poli del divino e dell'umano, della vita e della morte, della fisicità del corpo e della vaghezza dei sospiri¹⁵⁸.

Per quanto gli olimpici decretino la morte degli uomini e per quanto la scomparsa di quest'ultimi sia un evento irrimediabilmente tragico, la sopravvivenza del piccolo Asclepio e le imprese di cui sarà protagonista rappresenteranno dunque l'ulteriore apparizione della precedente conformazione del cosmo; una condizione che riesce a mutare e a sopravvivere non solo nell'antico santuario di Epidauro, ma anche tra le pieghe e le sottigliezze di un testo in cui tale ritorno può farsi percepibile solamente se posto in controluce ai precedenti antichi. Come nella palude di Boibe, anche in questo modo i legami superficiali si spezzano, vecchie conformazioni si incrinano e l'incontro tra antico e moderno può produrre nuove traiettorie di senso.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Cfr. Rigato 2013.

¹⁵⁸ La natura inesorabilmente dialettica della figura di Asclepio è ben riassunta dalle parole rivoltegli inizialmente da Chirone: "Tu sei figliolo di una luce abbacinante ma crudele, e dovrai vivere in un mondo di ombra esangue e angosciata, di carne corrotta, di sospiri e di febbri – tutto ti viene dal Radioso. La stessa luce che ti ha fatto frugherà il mondo, implacabile, e dappertutto ti mostrerà la tristezza, la piaga, la viltà delle cose" (DL: 27). Nella sua esperienza il figlio di Apollo riuscirà a far convivere la luce che gli proviene simbolicamente dal padre (di cui viene più volte recuperato l'epiteto "radioso"), con le tenebre più oscure della condizione umana affetta dalla malattia. Su Apollo come causa e rimedio di malanni cfr. Graf 2009: 76-102, mentre sull'Ermete *Seelenführer* cfr. Kerényi 1944.

4.4 Mito e paesaggio

La centralità che il dato paesaggistico assume nelle considerazioni mitologiche della Philippon costituisce motivo di ulteriore interesse per Pavese. In alcune pagine dedicate a Zeus, infatti, questa si sofferma non solo su quanto “un essere divino atemporale [si espliciti] in un luogo geograficamente definito”¹⁵⁹, ma anche sulla profonda differenza che intercorre tra una valutazione realistica del dato spaziale e la sua trasfigurazione mitica: “secondo la logica un processo che è fuori del tempo storico – argomenta la studiosa – dovrebbe anche svolgersi in uno spazio «ideale», geograficamente indefinibile”¹⁶⁰, mentre “in quel punto di intersezione fra razionale e irrazionale in cui si manifesta la rivelazione, le norme logiche perdono la loro validità”¹⁶¹, poiché attratte nel campo del mito in cui “lo spirito umano è in grado di immaginare in forme concrete il puro essere”¹⁶².

La riflessione paesaggistico-mitologica pavesiana appare piuttosto vicina alla teorizzazione contenuta in *Origini e forme del mito greco* (oltre che a quella delle *Metamorfosi* ovidiane¹⁶³), nei cui confronti l’attenzione che Pavese rivolgeva da tempo al paesaggio si ritrovò in particolare sintonia. Sin dai tempi del confino calabro del 1935¹⁶⁴ il paesaggio appare infatti agli occhi dello scrittore non come sfondo inerte di vicende biografiche o finzionali, ma come costruito semiotico-culturale dalla spiccata valenza, se così si può dire, intertestuale – ovvero un dato realistico che viene però filtrato e assimilato attraverso coordinate e parametri specificatamente letterari. Tale meccanismo di ricodificazione simbolica emerge chiaramente nella famosa “lettera della serenità”, redatta dalla Calabria alla sorella Maria nel dicembre del 1935. In essa, oltre a tradurre un frammento di Ibico e di Saffo¹⁶⁵, l’autore esplicita su quali parametri si fondi la lettura della realtà circostante, così diversa e familiare al tempo stesso:

La gente di questi paesi è di un tatto e di una cortesia che hanno una sola spiegazione: qui una volta la civiltà era greca. Persino le donne che, a vedermi disteso in un campo come un morto, dicono «Este u’ confinatu», lo fanno con una tale cadenza ellenica che io mi immagino di essere Ibico e sono bell’e contento. [...] Fa piacere leggere la poesia greca in terre dove, a parte le infiltrazioni medioevali, tutto ricorda i tempi che le ragazze ὑδρευούσαι si piantavano l’anfora in testa e tornavano a casa a passo di cratère. E dato che il passato greco si presenta attualmente come rovina sterile – una colonna spezzata, un frammento di poesia, un appellativo senza significato – niente è

¹⁵⁹ Philippon 2006: 138-139.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 139.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ Cfr. *infra*.

¹⁶⁴ Arrestato a Torino nel maggio 1935 per attività antifascista Pavese venne inizialmente condannato a tre anni di confino, che grazie a un condono si estese solamente dal 4 agosto 1935 al 15 marzo 1936. Cfr. Romeo 1986; Neri 1989.

¹⁶⁵ Cfr. Cavallini 2012a; 2013a; 2014a; 2014b.

più greco di queste regioni abbandonate. I colori della campagna sono greci. Rocce gialle o rosse, verdechiaro di fichindiani e agavi, rosa di leandri e gerani, a fasci dappertutto, nei campi e lungo la ferrata, e colline spelacchiate brunoliva¹⁶⁶.

Lo scenario calabrese, oltre a essere letto attraverso il prisma della letteratura greca, permette altresì una riflessione sulla natura della propria poesia e sulla necessaria connessione di questa con i luoghi più intimi e radicati dell'esperienza dello scrittore. Come espresso chiaramente in una delle prime pagine del *Mestiere di vivere*, iniziato proprio durante il periodo del confino, alla lettura poetica del paesaggio magno-greco corrisponde l'erompere di un'esigenza poetica che non può trovare riscontro nelle rocce calabre, contemporaneamente così familiari grazie alla poesia antica e così intraducibili nella poesia moderna:

Questa sera, sotto le rocce rosse lunari, pensavo come sarebbe di una grande poesia mostrare il dio incarnato in questo luogo, con tutte le allusioni d'immagini che simile tratto consentirebbe. Subito mi sorprese la coscienza che questo dio non c'è, che io lo so, ne sono convinto, e quindi altri avrebbe potuto fare questa poesia, non io. Di qui ho pensato come dovrà essere allusivo e all-pervading ogni mio futuro argomento, | allo stesso modo che doveva essere allusiva e all-pervading la fede nel dio incarnato nelle rocce rosse, se un poeta se ne fosse servito.

Perché non posso trattare io delle rocce rosse lunari? Ma perché esse non riflettono nulla di mio, tranne uno scarno turbamento paesistico, quale non dovrebbe mai giustificare una poesia. Se queste rocce fossero in Piemonte, saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro un significato. Che viene a dire come il primo fondamento della poesia sia l'oscura coscienza del valore dei rapporti, quelli biologici magari, che già vivono una larvale vita d'immagine nella coscienza prepoetica. Certamente dev'essere possibile, anche per me, far poesia su materia non piemontese di sfondo. Dev'essere, ma sinora non è stato quasi mai. Ciò significa che non sono ancora uscito dalla semplice rielaborazione dell'immagine materialmente rappresentata dai miei legami d'origine con l'ambiente: che, in altre parole, c'è nel mio lavoro | poetico, un punto morto, gratuito, un sottinteso materiale, di cui non mi riesce di far senza. Ma è poi davvero un residuo oggettivo o sangue indispensabile?¹⁶⁷

L'evidente caratterizzazione mitica dell'esperienza calabra¹⁶⁸, che proprio grazie alla continuità garantita dal paesaggio rimanda agli antecedenti letterari della grecità, mette a nudo un dissidio di natura poetica: Pavese, almeno fino a quel momento, è riuscito così a scrivere solo dei luoghi a lui più familiari, chiudendosi in un vicolo cieco letterario che a quest'altezza pare tutt'altro che risolto.

Da questo punto di vista la menzionata lettera del giugno 1942 a Fernanda Pivano rappresenta il proseguimento coerente dell'esigenza emersa per la prima volta in Magna Grecia e completa uno sviluppo già abbozzato in alcuni riferimenti diaristici¹⁶⁹. L'intuizione precedentemente affidata al *Mestiere* riguardo la necessaria *all-pervadingness* del paesaggio viene elaborata ulteriormente (prima della sua definitiva teorizzazione in *Feria*), venendo sottolineate la

¹⁶⁶ LT I: 489-490.

¹⁶⁷ MV: 10-11.

¹⁶⁸ Sull'interpretazione e la rilettura in chiave mitica della Calabria e del suo paesaggio cfr. Carteri 1991; 1993; 2011; Teti 2004: 423-455; 2011; Morace & Zappia 2007; Andreotti 2011.

¹⁶⁹ Cfr. Van Den Bossche 2001: 216-217.

potenza fantastica e l'esigenza poetica generate dalla vista delle colline, elementi ai quali consegue significativamente l'esplicito richiamarsi ai miti greci. Se dunque l'immersione panica nel paesaggio langarolo¹⁷⁰ rende evidente il bisogno di un linguaggio che riesca a tradurre e comunicare il sentimento di assoluto scaturito dal contatto estatico con esso, è il mito greco lo strumento espressivo al quale il pensiero di Pavese ricorre immediatamente:

Bisogna che i paesaggi – meglio, i luoghi, cioè l'albero, la casa, la vite, il sentiero, il burrone, ecc. – vivano come persone, come contadini, e cioè siano mitici. La grande collina-mammella dovrebbe essere il corpo della dea, cui la notte di san Giovanni si potrebbero accendere i falò di stoppie e tributare un culto. La dolce vetta a crinale, in fuga verso il salto nel vuoto, sarebbe la strada seguita dall'eroe civilizzatore (un Ercole, un Adone) quando, dopo beneficata la gente, parte per un'impresa ignota. Il campo nudo e tremendo in vetta al colle più alto, desolato, di là dagli alberi e dalle case, una specie di altare dove scendono le nubi e si danno ai loro connubi con i mortali più intelligenti. Eccetera. Non certo rifare quelli greci, ma seguire la loro impostazione fantastica. (Inutile dire che è impossibile, dati i tempi di «lumi» – per questo digrigno i denti e mi mangio le unghie). Ma ho capito le *Georgiche*.

Le quali non sono belle perché descrivono con sentimento la vita dei campi [...], ma bensì perché intridono tutta la campagna in segrete realtà mitiche, vanno al di là della parvenza, mostrano anche nel gesto di studiare il tempo o affilare una falce, la diletta presenza di un dio che l'ha fatto o insegnato¹⁷¹.

L'*impasse* registrata in terra greca sembra risolta: il mito, e in particolar modo quello greco (e, nella sua variante georgica, quello latino di Virgilio¹⁷²) permette di rendere comunicabile l'esperienza estatica vissuta dal poeta tra le sue colline, il cui afflato mistico diviene finalmente esprimibile attraverso il ricorso a un linguaggio quanto mai differente rispetto a quello maggiormente realistico utilizzato fino a quel momento.

La possibilità appare dunque fondata da un'omologia strutturale: come i miti greci sono in grado di intridere la realtà di presenza e significati ulteriori che trascendono l'apparenza, così ritornare a quei miti – ovvero “dare voce e corpo a quelle sensazioni intense, profonde ma difficilmente afferrabili, ispirate da un paesaggio”¹⁷³, senza proporre unicamente la pedissequa ripresa delle trame – permetterà di esprimere un'esperienza come quella vissuta da Pavese tra le sue colline, cioè un evento che, a ben vedere, si dispiega secondo modalità, luoghi e tempi piuttosto lontani dall'antichità. In questo modo, da un lato, il riscontro di un meccanismo poetico che presiede alla creazione letteraria permette di superare l'apparente lontananza simbolica ed esistenziale di quel mondo antico che, da estraneo in Calabria, diviene lo scenario più adatto, nei *Dialoghi*, all'espressione di contenuti assai profondi; dall'altro il ritorno del mito greco avviene sì, come visto, per la familiarità che lo scrittore aveva col materiale letterario antico sin dalla gioventù e

¹⁷⁰ Sulla tematizzazione della collina come luogo dell'assoluto cfr. Prevignano 2013

¹⁷¹ LT I: 640.

¹⁷² Cfr. Van Den Bossche 2001: 241-242. Sul paesaggio in Virgilio cfr. Pavloskis 1971; Jenkyns 1998.

¹⁷³ Van Den Bossche 2014: 148.

per la sua popolarità, ma anche perché esso viene letto, mediato e approfondito con una costante e particolare attenzione alle sue modalità di simbolizzazione del paesaggio – caratteristica che risulta decisiva per un autore così attento alla connessione tra opera letteraria, dimensione paesaggistica ed esistenza biografica. E da questo punto di vista i *Dialoghi* emergono allora, tra le altre cose, come la completa tematizzazione del nesso tra attimo estatico, linguaggio mitico e presenza divina: perché, come si è visto ne *Le muse*, è in un paesaggio epifanico che Esiodo riceve il dono della poesia; perché, come si vedrà ne *La vigna*, “gli dèi sono il luogo, sono la solitudine, sono il tempo che passa”¹⁷⁴; perché molteplici sono i monti, i laghi e i colli che fanno da sfondo ai divini “connubî con i mortali più intelligenti”, così come è all’identità transtorica dei luoghi, al loro potere epifanico e alle atmosfere mitiche che continuano a evocare che viene affidata nell’ultimo dialogo, non a caso inizialmente intitolato “I luoghi”¹⁷⁵, la discussione intorno alle possibilità di recupero del mito nella contemporaneità.

La critica ha d’altronde già riconosciuto, soprattutto in alcuni contributi recenti, la centralità del paesaggio all’interno del reticolo teorico pavese. Van Den Bossche, sulla scia di *Landscape and Memory* (1995) di Simon Schama, ha sottolineato come nel dopoguerra Pavese interpreti il paesaggio come “il risultato di una sedimentazione inconsapevole di situazioni ontogenetiche e della memoria”¹⁷⁶, mostrando così la presa di coscienza che “il paesaggio, oltre a essere una percezione dei sensi, è sempre [...] composto non soltanto di strati di roccia e di terra, ma anche di strati di rappresentazioni e di memoria culturale”¹⁷⁷ e dando altresì vita a una “continua riflessione sulla trasformazione della ‘natura’ in ‘paesaggio’, vale a dire della materia bruta in un artefatto semiotico, ricolmo di reminiscenze culturali e di significati sedimentati”¹⁷⁸. Non solo, ma il ripetuto accostamento di luoghi reali ai corrispettivi greci, testimoniato in alcune pagine del diario¹⁷⁹, esemplifica la volontà “di cristallizzare e di mettere a punto una vera e propria scenografia mitica, radicata [...] nella propria formazione culturale, nelle proprie abitudini percettive, che derivano a loro volta dall’incontro tra un dato immaginario culturale e le concrete circostanze biografiche”¹⁸⁰, mentre Giusto Traina ha scritto della dimensione estetica del paesaggio che contraddistingue Pavese, nella cui opera “a una spiccata sensibilità per il paesaggio realistico [...] si aggiunge quindi la consapevolezza della valenza mitica del

¹⁷⁴ DL: 141. Cfr. Romanelli 2013: 67.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 182.

¹⁷⁶ Van Den Bossche 2001: 293.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ MV: 254; 257; 316; 332; 337; 345; 350-351; 378.

¹⁸⁰ Van Den Bossche 2001: 302.

paesaggio stesso”¹⁸¹. A questo punto occorre però domandarsi: in che misura si può considerare il paesaggio pavesiano come paesaggio letterario? È possibile che la concezione epifanica attribuita al paesaggio greco sia frutto di una lettura particolarmente attenta del corpus mitologico greco, parallela alla già riscontrata influenza paesaggistica dei testi etnologici di Frazer, Philippon e Lévy-Bruhl¹⁸²? E come si ricollegano tali interrogativi alla *vexata quaestio* del paesaggio letterario nel mondo antico?

Le questioni rimandano per loro natura alla posizione centrale che lo spazio e il paesaggio hanno assunto nella recente teoria letteraria¹⁸³. Gli orientamenti della geocritica, facenti parte del più generale *spatial turn*¹⁸⁴, hanno infatti dato vita a importanti indagini e teorizzazioni riguardanti il paesaggio, “tema *cultural* e intersettivo come pochi”¹⁸⁵ e di vitale importanza per lo studio e la comprensione di alcune questioni fondamentali delle pratiche artistiche contemporanee, dalla letteratura al cinema e non solo¹⁸⁶.

Nel fondamentale *Paesaggio e letteratura* (2005), Michael Jakob ha tracciato una storia del rapporto tra i due elementi individuati dal titolo, ponendo alcuni punti fermi divenuti nel frattempo patrimonio condiviso della critica. Tra questi, particolare importanza assume *in primis* una definizione operativa di cosa possa essere considerato paesaggio:

Facendo riferimento allo stato attuale della ricerca, il paesaggio sarebbe quindi non la natura determinata e misurata, né lo spazio terrestre nella sua attuazione concreta, totale o parziale, ma un ritaglio visuale costituito dall’uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista; un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità¹⁸⁷.

Oltre a questa altrettanto importante appare la circoscrizione di cosa può essere considerato paesaggio letterario. Nell’itinerario storico sviluppato dal critico, a grandi linee condivisibile, esso inizia a prender forma a partire dall’epoca ellenistica e romana, per essere consapevolmente teorizzato nel 1500, alle soglie della modernità. Nell’identificare ciò che sostanzia la trattazione letteraria di un paesaggio Jakob insiste inoltre sulla soggettività di chi

¹⁸¹ Traina 2014: 26. Cfr. anche, seppur poco incisivo, Soletti 2011, mentre Gallot 2001 si concentra sulla differenza tra paese e paesaggio.

¹⁸² Cfr. Schulze 2001.

¹⁸³ Per un’introduzione generale cfr. Jakob 2009.

¹⁸⁴ Per una panoramica cfr. Sorrentino 2012; Tally 2013.

¹⁸⁵ Iacoli 2016: 53.

¹⁸⁶ Iacoli 2008; 2012. Per una panoramica sulla polisemia del concetto cfr. Marchese 2010 e Pagano 2011, mentre sul paesaggio nella letteratura italiana cfr. Fariello 2010; Chirumbolo & Pocci 2013; Scianatico 2013; Iacoli 2016.

¹⁸⁷ Jakob 2005: 14. Sul rapporto tra paesaggio e letteratura altrettanto importanti rimangono Bertone 1999 e Collot 2005, così come Assunto 1973 sulla dimensione estetica.

percepisce e rielabora nel testo la porzione paesaggistica, la quale subisce così un processo di estetizzazione:

Se si definiscono i paesaggi letterari come testi descrittivi o rappresentativi in relazione spaziale con la natura, allora, a rigore, già il punto di vista della spazialità rinvia a un soggetto. Per rappresentare la natura spazialmente – e non solo in modo sommario, in forma di paesaggio contenitore oppure superficialmente, in forma di elenco linguistico – occorre che il testo in questione indichi una prospettiva, dalla quale (e soltanto da essa) può emergere o dischiudersi un paesaggio¹⁸⁸.

E mentre i deittici emergono come marcatori principali del ritaglio paesaggistico, ciò che importa riscontrare è l'esperienza estetica del soggetto, perché "il testo che definiremo quindi come paesaggio letterario dovrà riferirsi all'esperienza (estetica) della natura da parte di un soggetto, ad una coscienza, e, a seconda del genere letterario stesso, emergerà rispettivamente la prospettiva del soggetto poetico, eroico o autobiografico"¹⁸⁹. Una caratterizzazione di questo tipo permette la creazione una tassonomia in grado di discriminare tra pura descrizione ornamentale e paesaggio compiutamente letterario:

La descrizione letteraria della natura è fino a tutto il XVIII secolo di tipo convenzionale e appartiene al retaggio della tecnica letteraria. Queste descrizioni tendono ad avere carattere ornamentale, e non trascendono mai realmente la dimensione linguistica, poiché si limitano a riprodurre infiniti topoi letterari, generando sequenze di immagini irreali e prive di referente. Diversamente dai paesaggi letterari, le descrizioni letterarie compilano solo inventari della natura; ciò che in esse viene riprodotto è sempre un'immagine essenzialmente irrealistica ed irreal della natura, la 'belle nature' in quanto natura utile ed addomesticata. A causa della mancanza di una rappresentazione prospettica, esse o non offrono quasi nulla da 'vedere', rimanendo nell'elemento puramente linguistico, oppure mostrano qualcosa solo da un punto di vista ideale ed inanimato. [...] Solo dove i testi letterari rimandano alla soggettività, solo dove la soggettività viene ancorata saldamente nel testo, sorgono immagini innovative ed espressive della natura, cioè paesaggi letterari. Dunque possiamo parlare di paesaggi letterari quando, direttamente o indirettamente, viene connotata l'esperienza vissuta della natura da parte di un osservatore¹⁹⁰.

La questione del rapporto tra paesaggio antico e moderno appare ulteriormente complicata dall'idea generalmente condivisa per cui quelle greca e quella romana siano società prive dell'idea di paesaggio letterario. A tutte le rappresentazioni paesaggistiche dell'epoca arcaica e classica manca, almeno secondo Jakob, "il senso estetico e la graduale scoperta di sé dell'individuo"¹⁹¹, mentre è solo con il periodo ellenistico e romano che, complice una situazione di crisi epistemologica e l'emergere dell'esperienza cittadina, l'idea di paesaggio inizia a svilupparsi, senza tuttavia divenire oggetto di riflessione critica ed estetica. A queste condizioni la questione del rapporto paesaggistico tra l'antichità greca e la teoria pavesiana sembrerebbe destinata a una facile liquidazione: nelle vicende del mito non sono presenti né

¹⁸⁸ Jakob 2005: 39.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 40.

¹⁹¹ *Ivi*, p. 56.

un'idea di paesaggio né tantomeno la sua rappresentazione letteraria, di modo che appare piuttosto futile qualsivoglia riflessione sulla successiva rielaborazione moderna.

Eppure, visto da un'altra angolatura, il problema potrebbe condurre al riscontro di alcune sintonie interessanti. L'opposizione tra società e culture paesaggistiche e non paesaggistiche, ovvero prive di rappresentazioni e riflessioni esplicite sul paesaggio, è stata di recente sfumata, soprattutto per quel che concerne il mondo antico. Quella ellenistica e quella romana sono infatti state considerate come "società inconsapevolmente paesaggistiche", ovvero società che mostrano una certa sensibilità riferibile al paesaggio, pur senza aver ancora dato vita a una sua elaborazione teorico-critica¹⁹². Nonostante questa proposta si inserisca sulla menzionata lunga scia di studi che vedono il mondo greco arcaico completamente privo di pratiche e concezioni paesaggistiche, alcuni recenti studi permettono invece di considerare *anche* il mondo omerico, lirico e tragico come portatore di un'idea di paesaggio che, sebbene diversa dai connotati che essa assume nell'ellenismo, a Roma e successivamente, presenta alcune peculiarità importanti. Nell'introduzione al recente *Myths on the Map. The Storied Landscape of Ancient Greece* (2017), miscellanea dedicata allo studio del rapporto tra spazio e racconto mitico nella Grecia antica, Greta Hawes ha sottolineato come "stories articulate a particular kind of conceptual map", poiché "the very activity of storytelling has spatial implications: founding narratives furnish a core sense of ethnic identity, heroic genealogies underpin diplomatic kinship, and stories of past hostilities model territorial ambitions and anxieties"¹⁹³. Le modalità di realizzazione e formalizzazione del rapporto spaziale tra narrazione e paesaggio sono tanto variegate quanto differenti sono i generi in cui si esplica questo rapporto, ma se si guarda all'antichità greca appare piuttosto facile riscontrare come la lunga gestazione orale delle vicende mitiche abbia senza dubbio acuito e cementificato un rapporto col paesaggio che era in origine condizionato dalle *performance* orali: la saldatura tra il contenuto mitico e il luogo in cui esso veniva ambientato e declinato dipendeva sia dal collegamento con chi commissionava il canto poetico sia dalle modalità stesse della comunicazione orale, legata a doppio filo al paesaggio in cui la *performance* era immersa e da cui, in un certo senso, dipendeva¹⁹⁴. Secoli di tradizione prolungatasi secondo queste modalità pragmatiche furono all'origine della conformazione prettamente spaziale che le storie mitiche mantennero anche quando furono affidate alla scrittura. Così, complice anche la dimensione religioso-rituale dei racconti del mito (che li collegava a luoghi estremamente specifici quali santuari, siti funerari e altre zone

¹⁹² Malaspina 2011.

¹⁹³ Hawes 2017: 1.

¹⁹⁴ Cfr. Aloni 1998.

culturali), non solo i miti vennero condizionati dai luoghi in cui avevano luogo le *performance*, ma si mostrarono altresì in grado di riprodurre il paesaggio e, soprattutto, di potenziarlo simbolicamente. Come ha scritto Richard Buxton a proposito della trasfigurazione mitica degli spazi montuosi e marittimi, i miti “rifrangono, trasformano il mondo con un processo di enfasi selettiva, di chiarificazione, di esagerazione [...], mostrando un numero limitato di caratteristiche simbolicamente produttive”¹⁹⁵.

Tale meccanismo, e le modalità tramite cui esso struttura una tradizione piuttosto lunga di storie finzionali, emergono chiaramente dall’opera di Pausania. L’autore – geografo, viaggiatore ma anche pellegrino greco in tempo romano¹⁹⁶ – affida alla sua *Periegesi* una descrizione al contempo attuale e antiquaria del paesaggio della Grecia, territorio che viene letto tramite i suoi continui rimandi alle storie mitiche (presumibilmente) svoltesi un tempo nei medesimi luoghi attraversati e raccontati dall’autore, che proprio per quest’aspetto suscitò l’interesse di Frazer¹⁹⁷. In maniera non dissimile da Pavese la realtà fisica e geografica che si presenta agli occhi dell’autore viene codificata e restituita attraverso una fitta rete di continui rimandi che integrano il dato reale e, per dirla con Pavese, vanno al di là della parvenza, cosicché “geographical space and the narrative medium of myth mesh together to create links across time, across different key episodes which have taken place in the same location and have in turn each enriched that space and made it into a place”¹⁹⁸. La consonanza con la percezione pavesiana viene accresciuta dai molteplici piani che l’esperienza di entrambi gli autori è capace di intravedere dietro la realtà: se in Pavese il contatto col paesaggio della magna Grecia si struttura intorno alle memorie letterarie della lirica greca, allo stesso modo, com’è stato scritto, “Pausania’s conjuring up of the passage of gods and heroes through the physical landscape was no more entertainment but a means of presenting Greece’s cultural past as a living, still viable present”¹⁹⁹. Le differenze, com’è ovvio, non mancano: nel caso di Pavese la decodifica letteraria del paesaggio calabro lascia il posto all’esperienza panica tra le colline della *propria* infanzia, mentre il viaggio reale e letterario di Pausania risponde a esigenze culturali e letterarie ben lontane dal ripiegamento intimistico dell’autore moderno. L’accostamento tra i due diviene però significativo e illuminante non solo perché Pausania, come Pavese, comunica

¹⁹⁵ Buxton 1997: 101.

¹⁹⁶ Elsner 1992. Sul rapporto tra mito e verità e tra antichità e modernità (con specifico riferimento al paesaggio mitico di Pausania) rimangono ancora importanti le pagine di Veyne 1984.

¹⁹⁷ Sul rapporto tra letteratura e paesaggio in Pausania cfr. Hutton 2005, mentre sulla sua ricezione in Frazer cfr. MacCormack 2010.

¹⁹⁸ Clarke 2017: 18.

¹⁹⁹ Cohen 2001: 95.

un'immagine del paesaggio estremamente selettiva e personale, legata al passato del mito incarnato nei luoghi attraversati²⁰⁰, ma anche poiché in prospettiva diacronica entrambi gli autori danno testimonianza della lunga tradizione greca che aveva intessuto un legame fortissimo tra narrazione mitica e luogo geografico: la lettura simbolicamente potenziata del viaggiatore Pausania è resa possibile dalla medesima declinazione spaziale del mito che conduce lo scrittore piemontese alla rilettura di Ibico e Saffo in Calabria e alla decisione di seguire l'impostazione fantastica dei miti greci – ovvero, come emerge da quanto detto, il meccanismo che rende i luoghi unici grazie all' ancoramento a essi di una narrazione mitica riguardante il passaggio o le azioni di dèi ed eroi. Gli elementi individuati non contribuiscono ovviamente a rendere quella greca arcaica e classica una società paesaggistica *tout court*, ma è indubbio che la particolare sensibilità paesaggistica esibita dal mito rappresentò una modalità di simbolizzazione dei luoghi, cioè *un modo* di ritagliare, vedere e narrare esteticamente il reale che, sebbene lontano dalle coordinate della modernità, rappresenta senza dubbio un'assai particolare modalità di simbolizzazione.

Oltre a ciò, come già anticipato ne l'analisi de *Le muse*, il paesaggio del mito greco è stato recentemente studiato nelle sue potenzialità epifaniche. Nel denso *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture* (2015), Georgia Petridou ha sviluppato le citate riflessioni di Buxton, mostrando come luoghi quali montagne e non solo possedevano un carattere spiccatamente epifanico in virtù della loro natura interstiziale. La studiosa ha definito questo tipo di paesaggio “epiphanic landscape”, ovvero un particolare tipo di luogo incredibilmente vicino a quello così importante per Pavese:

In a sense, these epiphanic landscapes function a bit like the mirror in *Alice through the Looking Glass*; they function as open spaces that allow communication and interaction with the ‘other’, without endangering the permanent disruption of the world order, as the Greeks knew it. Boundaries may be momentarily crossed, transgressions may occur, as result corresponding prices may be paid, but the cosmic equilibrium will be retained at all costs. Mortals encounter and interact with the divine in the epiphanic places, but [...] these meetings do not really last for long: soon gods and men find their own place in the world, each way from the other²⁰¹.

La dinamica che vede gli dèi apparire ai mortali e successivamente svanire sarà posta al centro dell'ultimo dialogo, ma quel che importa sottolineare in conclusione è come da quanto ricostruito emerge piuttosto chiaramente che l'interesse particolare che Pavese riserva al paesaggio poté saldarsi col mito classico grazie alla capacità di quest'ultimo di collegare le proprie elaborazioni narrative a realtà fisiche e geografiche specifiche. L'iniziale turbamento

²⁰⁰ Pretzler 2007: 59.

²⁰¹ *Ibidem*.

provato dallo scrittore di fronte a un paesaggio estraneo, ma riconosciuto e familiarizzato tramite i rimandi letterari, si tramutò successivamente nel deciso ricorso al mito classico (un linguaggio a rigor di logica tanto distante dalla sua esperienza quanto le rocce calabre) proprio perché esso intratteneva il medesimo rapporto di simbolizzazione del reale di cui lo scrittore aveva da poco sentito la stringente necessità. Le rappresentazione delle rocce rosse lunari e delle colline dell'infanzia, incluse nella citate lettere dal confino e alla Pivano, costituiscono altresì chiari esempi di paesaggi letterari: in entrambe, infatti, della natura vengono selezionati alcuni aspetti che vengono presentati esteticamente dal soggetto che ne ritaglia la visuale e che mostra, nella prima, una decodifica semiotica e ipotestuale dei luoghi calabri, mentre nella seconda il sentimento assoluto, scaturito dalla visione delle proprie colline, imposta la necessaria (e altrettanto soggettiva) esigenza estetica del mito, a sua volta in grado di raccontare quei luoghi e quelle sensazioni epifaniche. Al momento della stesura dei dialoghi la centralità del paesaggio diviene infine elemento esplicito di discussione e tematizzazione da parte di più protagonisti, attraverso i quali Pavese può finalmente condensare nella riscrittura l'antica trasfigurazione mitica del paesaggio e il *suo* bisogno di simbolizzare i luoghi unici della *sua* infanzia.

CAPITOLO QUINTO
FORMAS MUTATAS

5.1 Gli indistinti confini

Nella breve introduzione all'edizione Einaudi (1979) delle *Metamorfosi* di Ovidio, significativamente intitolata "Ovidio e la contiguità universale", Italo Calvino condensa in poche pagine la poetica dell'autore latino:

Siamo in un universo in cui le forme riempiono fittamente lo spazio scambiandosi continuamente qualità e dimensioni, e il fluire del tempo è riempito da un proliferare di racconti e di cicli di racconti. Le forme e le storie terrestri ripetono forme e storie celesti ma le une e le altre s'avvolgono a vicenda in una doppia spirale. La contiguità tra dèi e esseri umani – imparentati agli dèi e oggetto dei loro amori compulsivi – è uno dei temi dominanti delle *Metamorfosi*, ma non è che un caso particolare della contiguità tra tutte le figure o forme dell'esistente, antropomorfe o meno. Fauna, flora, regno minerale, firmamento inglobano nella loro comune sostanza ciò che usiamo considerare umano come insieme di qualità corporee e psicologiche e morali¹.

Com'è evidente, l'accento batte sulla fluidità dell'universo metamorfico. Per lo scrittore la raffigurazione del mondo che emerge dal poema si contraddistingue per l'incessante succedersi di cambiamenti e stravolgimenti, capaci di incrinare ogni confine e di rendere labile ogni dicotomia. Persino la strutturante divisione tra universo umano e divino subisce continue fughe e incrinazioni, sicché è la realtà cosmica a essere presentata nella sua radicale permeabilità.

Particolarmente esemplificativi di tale concezione appaiono l'incipit dell'opera, in cui il poeta si incarica di cantare "formas mutatas in nova corpora"², e il discorso di Pitagora, presente nell'ultimo libro³. L'accenno dei primi versi e le idee che lo sostanziano vengono riprese e approfondite dal filosofo, al quale Ovidio affida l'esplicita rivendicazione dell' "unico principio che pervade il poema: il cambiamento, il cambiamento senza fine, senza obiettivi e senza significati chiari"⁴. Il tempo e il suo potere di alterazione si abbattono inesorabilmente su ogni aspetto dell'universo, creando quel flusso perenne che niente può raccontare meglio delle vicende mitiche (e che ben si adatta alla teoria pitagorea della metempsychosi):

¹ Calvino 1995: 904-906.

² Ov. *Met.* 1. 1-2.

³ *Ibidem.*

⁴ Segal 1991: 123. La sovrapposizione non è ovviamente totale e priva di molteplici livelli di lettura. Mentre Hardie 1995 e Myers 1994 hanno mostrato come dietro la teoria espressa dal filosofo si celi sia una considerazione retrospettiva di tutta l'epica latina sia una *mise en abyme* di tutto il poema, Segal 1991: 95-130; 2001 ha insistito sulla complessità dell'operazione di Ovidio, che tramite le parole di Pitagora intesse un dialogo al contempo ironico e serio con la filosofia del *De rerum natura* di Lucrezio e con la tradizione epica di Virgilio ed Ennio. Cfr. anche Stucchi 2005; Feldherr 2010: 149-159.

Et quoniam magno feror aequore plenaque ventis
vela dedi: nihil est toto, quod perstet, in orbe.
Cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago;
ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu,
non secus ac flumen, neque enim consistere flumen
nec levis hora potest, sed ut unda impellitur unda
urgeturque eadem veniente urgetque priorem,
tempora sic fugiunt pariter pariterque sequuntur
et nova sunt semper; nam quod fuit ante, relictum est,
fitque quod haud fuerat, momentaque cuncta novantur. [...]
Nec species sua cuique manet, rerumque novatrix
ex aliis alias reddit natura figuras:
nec perit in toto quicquam, mihi credite, mundo,
sed variat faciemque novat, nascique vocatur
incipere esse aliud, quam quod fuit ante, morique
desinere illud idem. Cum sint huc forsitan illa,
haec translata illuc, summa tamen omnia constant.

E poiché ormai percorro il vasto mare e ho dati ai venti
le vele piene, vi dico non c'è niente in tutto il mondo che duri.
Tutto scorre, e ogni immagine che si forma è instabile.
Il tempo stesso scorre con moto incessante
come un fiume. Fermarsi infatti non può né il fiume
né l'ora lieve ma, come l'onda è premuta dall'onda,
è incalzata arrivando e incalza la precedente,
così il tempo insieme fugge e insegue
ed è sempre nuovo: ciò che era prima è lasciato,
ciò che non era diviene e tutto si rinnova. [...]
Niente conserva il suo aspetto, e la natura innovatrice
da figure recupera altre figure.
Niente perisce, credetemi, in tutto il cosmo,
ma muta e rinnova il suo aspetto: si chiama nascere
cominciare ad essere altro da prima,
e morire si chiama smettere d'essere
lo stesso. Pur essendo spostate qua e là le cose, il totale permane⁵.

Il fatto che sia proprio Calvino a enfatizzare tali aspetti delle *Metamorfosi* non stupisce e appare anzi come esempio piuttosto emblematico di una particolare convergenza tra alcune caratteristiche del testo antico e una certa sensibilità estetico-poetica della (post)modernità⁶; come ha scritto Alessandro Barchiesi, “the striking revaluation of Ovid as a master in the second half of the twentieth century is inseparable from shifts in the theory and poetics of fiction – the rise of Queneau, Nabokov, Calvino, Eco, and Rushdie, the crisis of realism and naturalism, trends like postmodern poetics and magical realism”⁷. La presenza degli autori citati, esponenti ormai stabili del canone postmoderno, riassume con chiarezza il versante delle *Metamorfosi* a cui si è guardato con maggiore attenzione nella seconda metà del Novecento, in ambito teorico e narrativo. Non solo, infatti, le vicende di dèi ed eroi di Ovidio sono state riscritte in contesti

⁵ Ov. *Met.* 15. 176-185; 252-258.

⁶ Sul rapporto tra Calvino e Ovidio cfr. Schmitz-Emans 1995; Comparini 2018a.

⁷ Barchiesi 2002: 180.

nuovi e stranianti⁸ – basti pensare alla rappresentazione onirica, frammentata e metaletteraria de *Die letzte Welt* (1988) di Christoph Ransmayr o all’Orfeo in versione popstar de *The Ground Beneath Her Feet* (1999) di Salman Rushdie⁹ –, ma nell’ossessione ovidiana per lo svelamento della finzione artistica, nell’enfasi sullo smarrimento implicito a ogni cambiamento di stato e, soprattutto, nella centralità di quella che è stata definita “poetic of illusion”¹⁰ il poema metamorfico ha rappresentato un importante antecedente letterario di alcune teorizzazioni alla base dell’episteme postmoderna, quali, tra le altre, lo spettacolo di Guy Debord e i simulacri di Jean Baudrillard¹¹: se nelle *Metamorfosi* “la realtà rivela i suoi aspetti instabili e sfuggenti, la sua natura labirintica e ingannevole, lo spettacolo delle parvenze mutevoli”¹², facendo di questo inestricabile intreccio delle illusioni la legge del mondo¹³, non sarà allora difficile immaginare le forti assonanze con un temperie culturale che, seppure nelle rispettive idiosincrasie¹⁴, si è interrogata a lungo sullo statuto finzionale di ogni operazione artistica, sul riuso ironico, ambiguo e distaccato del materiale trasmesso dalla tradizione, sulla dissoluzione di confini conseguente all’ipertrofia tecnologica e sulla labile posizione ontologica dell’uomo; così, un poema in cui il processo metamorfico diviene immagine “non dell’essere ma del divenire, non dell’essenza, ma dell’esistenza, [...] non del messaggio ma del medium”, nonché “un mondo di emozioni labili, non di fatti; di tessiture, connessioni e tonalità piuttosto che di profili ben delimitati; dominato dall’imprevedibile e dall’incontrollabile anziché da una direzione razionale e dalla completezza”¹⁵ non può che avvicinarsi all’estetica del prodotto postmoderno riassunta dalle parole di Terry Eagleton:

The typical postmodern work of art is arbitrary, eclectic, hybrid, decentred, fluid, discontinuous, pastiche-like. True to the tenets of postmodernity, it spurns metaphysical profundity in favour of playfulness and lack of affect, an art of pleasures, surfaces, and passing intensities. Suspecting all assured truths and certainties, its form is ironic and its epistemology relativist and skeptical. Rejecting all attempts to reflect a stable reality beyond itself, it exists self-consciously at the level of form or language¹⁶.

⁸ Cfr. Fusillo 2010; 2018.

⁹ Su Orfeo cfr. *infra*.

¹⁰ Hardie 2002. Di una “postmodernist wave” si è giustamente parlato anche per gli studi ovidiani, i quali, a partire dagli anni ’80 e fino ai primi 2000, hanno recepito molte istanze ermeneutiche delle teorie post-strutturaliste, oltre ad essersi concentrati sui già menzionati temi tipicamente postmoderni. Cfr. Rosati 1983; Hinds 1987; Fowler 2000; Hardie 2002b; Rimell 2006. Per una panoramica degli orientamenti della critica su Ovidio cfr. Spentzou 2009; Rimell 2019.

¹¹ Cfr. Ziolkowski 2005: 167-184; Ursini 2017: 257-326.

¹² Rosati 1983: 93.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Cfr. Ceserani 1997; Simonetti 2011.

¹⁵ Segal 1991: 63.

¹⁶ Eagleton 1996: 212.

A quasi 30 anni dall' "Ovid is everywhere" di Charles Martindale¹⁷, il poeta romano ha mantenuto una posizione indubbiamente centrale nella letteratura, nell'arte e nelle nuove forme d'espressione del terzo millennio, tanto che l'imponente mostra inaugurata a Roma alle Scuderie del Quirinale nell'ottobre 2018 faceva del percorso espositivo la risposta al pressante quesito: "Come raccontare l'importanza nella storia occidentale di un poeta come Ovidio attraverso altre arti, altri artisti, altre forme?"¹⁸. Sul versante letterario di tale centralità sono stati molteplici, soprattutto di recente, i contributi che hanno tracciato le differenti traiettorie che la poesia ovidiana ha saputo intraprendere nelle epoche più diverse, dalla prima età medioevale sino alla contemporaneità¹⁹. A partire dal fondamentale *Ovid and the Moderns* (2005) di Theodore Ziolkowski²⁰, la pervasiva presenza ovidiana è stata oggetto di macro-ricostruzioni, come quella dedicata alla dimensione europea da Francesco Ursini²¹, e di indagini legate a contesti più specifici, come quella curata da Comparini nei riguardi della letteratura italiana del Novecento²², senza tralasciare i preziosi lavori raccolti in occasione del bimillenario della nascita dell'autore²³. Dunque, in un quadro artistico così chiaramente condizionato da temi, motivi e principi della poetica ovidiana, che posizione assume Pavese? Qual è il peso di Ovidio e delle *Metamorfosi* nell'architettura dei *Dialoghi*? E, questione ancor più dirimente, qual è la funzione che il fenomeno della metamorfosi acquista all'interno della riscrittura?²⁴

Rispetto al contesto delineato in precedenza il caso specifico pavesiano presenta alcune anomalie. La prima è di natura critica. Sono infatti stati solamente due i tentativi di valutazione della presenza ovidiana nella dimensione mitica di Pavese e i risultati raggiunti non sono stati convergenti. Umberto Mariani ha ricostruito gli episodi dei *Dialoghi* maggiormente dipendenti dalle *Metamorfosi*, senza che tale riscontro si accompagnasse a una tensione interpretativa²⁵. Sebbene evidenziare somiglianze e differenze tra ipertesto moderno e ipotesto antico possa ricoprire un certo interesse, è tuttavia necessario domandarsi quale sia il ruolo che tali motivi svolgono nel testo di arrivo e come essi dialoghino con le altre spinte presenti nell'opera, operazioni completamente trascurate dal critico. Oltre a ciò, la mera presenza di una variante

¹⁷ Martindale 1990: 1.

¹⁸ Cfr. Ghedini 2018.

¹⁹ Cfr. Hardie 2002c: 247-370; Miller & Newlands 2014.

²⁰ Ziolkowski 2005.

²¹ Cfr. Ursini 2017.

²² Cfr. Comparini 2018b.

²³ Cfr. Fedeli & Rosati 2018. Cfr. anche Cox 2018; Roynon & Orrels 2019.

²⁴ Ovidio emerge inoltre quale più importante autore latino a trovare posto nella raccolta. In prima battuta questa recava tra l'altro un'epigrafe oraziana, ovvero "O fortes paioraeque passi/ mecum saepe viri.../ cras ingens iteribimus aequor" (Hor. 1. 7. 30-32), successivamente eliminata. Sull'epigrafe cfr. Comparini 2017: 28.

²⁵ Mariani 2005: 59-78. Cfr. anche Borghini 2014.

ovidiana in un dialogo non è ragione sufficiente a elevare i versi del poeta latino a ipotesto principale della riscrittura; occorre piuttosto ricostruire l'attrazione simbolica che un testo così ricco e polimorfo come le *Metamorfosi* esercita sulle vicende narrate nei *Dialoghi*, nei quali il cambiamento di stato e natura non è un fenomeno affatto isolato né spiegabile unicamente con l'antecedente latino. Infine, l'unico slancio ermeneutico derivante dal confronto con Ovidio, ovvero l'interpretazione degli episodi riscritti quali espressioni della vocazione poetica e della solitudine dello scrittore, lascia quantomeno perplessi, rappresentando una non leggera forzatura dei significati veicolati sia dal testo antico che da quello moderno.

Più di recente Van Den Bossche ha affrontato la questione con maggior attenzione. Il critico ha *in primis* sottolineato la natura paradossale della presenza ovidiana: se da una parte non è infatti difficile adocchiare motivi e temi ovidiani sotto la superficie testuale dei *Dialoghi*, dall'altra Ovidio non è quasi mai menzionato da Pavese e la sua poetica non sembra condizionare particolarmente la riscrittura²⁶: così, “to a certain extent, the *Metamorphoses* are some kind of intertextual ‘purloined letter’, whose presence in Pavese’s work is so obvious that it can remain ‘hidden’ in plain sight”²⁷. Di fronte a questa presenza evanescente, continua Van Den Bossche, la relazione tra i due andrebbe affrontata non tanto nei termini di singole connessioni intertestuali, quanto di un dialogo tra differenti modalità di riutilizzo dei miti antichi, tanto da poter ipotizzare una vera e propria funzione-Ovidio esplicantesi nelle due operazioni testuali che avvicinano i *Dialoghi* alle *Metamorfosi*, ovvero l'uso di temi e motivi come mezzi di collegamento tra differenti episodi e la presenza di una struttura più generale entro cui far convergere e convivere i diversi miti riscritti²⁸. Lo studioso coglie senza dubbio nel segno nell'accomunare le due opere secondo una prospettiva più ampia: le architetture macro-testuali indagate a suo tempo da Mutterle²⁹ (e ultimamente da Comparini³⁰) non possono non richiamare la straordinaria capacità ovidiana di intessere uno dentro l'altro un'impressionante sequenza di episodi³¹, la cui varietà, in entrambi i testi, non inficia l'universalità di una costruzione che soprassiede alle singole vicende e che garantisce unità poetica a una costruzione spiccatamente polifonica.

Prima di analizzare alcuni dialoghi in cui la presenza di Ovidio è più centrale, qualche ulteriore precisazione appare però necessaria. La prima di esse riguarda il motivo della metamorfosi.

²⁶ Van Den Bossche 2018: 199.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ivi*, pp. 201-202.

²⁹ Mutterle 2003: 49-58.

³⁰ Comparini 2017: 15-50.

³¹ Cfr. Wheeler 1999; Barchiesi 2002; Segal 1991: 38-49.

Esso, si è visto, è presente in un numero di dialoghi decisamente maggiore a quelli che possono essere generalmente considerati “ovidiani”: ne *La madre* Meleagro non riesce a rassegnarsi all'estremo cambiamento che ha realizzato il suo destino per volere della madre; *L'isola* e *Le streghe* tematizzano la vicenda di Odisseo e la sua umanità tramite la discussione della rifiutata metamorfosi in essere immortale e a quella non riuscita in maiale; la tragedia di Virbio ne *Il lago* è quella di colui che non riesce a riconoscersi dopo l'acquisizione dell'immortalità; ne *Gli uomini* il continuo dialogo tra sfera umana e divina si materializza in Zeus che si fa uomo, così come *Il mistero* predice la metamorfosi che investirà la fede negli dèi e, più in generale, il complessivo orizzonte esiodico-dicotomico è quello di un mondo la cui conformazione è stata profondamente alterata dalla sconfitta dei Titani e dall'imposizione della legge di Zeus. Nel gruppo di componimenti che seguiranno, però, il cambiamento di stato acquista un ruolo così centrale da imporsi come punto nevralgico della rinegoziazione simbolica: in questi casi i protagonisti mitici si interrogano sui significati profondi di metamorfosi appena avvenute, come nel caso di *Schiuma d'onda*, *La belva*, *L'uomo-lupo*, *Il fiore* e *Il toro* o a un passo dalla loro realizzazione, come ne *La vigna*. Se quest'imporsi del motivo metamorfico rappresenta una ragione sufficiente per il raggruppamento di questi dialoghi in un unico gruppo (operazione critica che, ovviamente, non esaurisce la complessità della costruzione di ogni tessera dialogica e la coesistenza di differenti livelli ipertestuali), dall'altro la scelta di fare della metamorfosi (e non della sola dipendenza intertestuale ovidiana) il criterio dirimente per la lettura comparata di questi dialoghi permette un proficuo allargamento degli orizzonti ermeneutici. Tra i motivi che rendono straordinarie le *Metamorfosi* appare infatti centrale la volontà di trascendere la singolarità di ogni mutamento e, conseguentemente, la capacità di rendere l'evento metamorfico lo strumento poetico principale per esprimere una originalissima visione del mondo. In altre parole, oltre agli innumerevoli prodigi di cui il testo si fa portavoce, ciò che più conta sono i significati che il complesso dei cambiamenti riesce a esprimere a proposito delle più profonde e ultime questioni dell'umanità: la vita, la morte, l'esistenza dell'uomo e il significato del tempo che passa. Tenendo dunque a mente che è questo il compito assunto dalla narrazione di Ovidio, ciò che interessa indagare nel testo moderno non sono (unicamente) prestiti e debiti testuali, quanto la funzione attribuita al fenomeno della metamorfosi: di quali valenze, cioè, essa si fa portatrice, quali caratteristiche assume, nonché perché, in che modo e verso quali esiti su alcuni esseri umani si abbatta la violenza propria di ogni sconvolgimento. In questo senso, i dialoghi così individuati saranno divisi e analizzati in due categorie: da una parte quelli, come *L'uomo lupo* e *Il fiore*, in cui l'evento metamorfico corrobora ed esemplifica la natura infida e malvagia del mondo divino, che non esita a inchiodare alcuni mortali al loro

terribile destino di morte, e dall'altra quelli come *Schiuma d'onda*, *La vigna* e *La belva* e, in parte, *Il toro*, in cui il cambiamento viene presentato in stretta connessione con le dinamiche innescate dal desiderio.

Prima di procedere in questa direzione un'ultima questione merita di essere affrontata. Come visto, buona parte del Novecento che si è confrontata con le *Metamorfosi* ha recuperato ed enfatizzato motivi quali la celebrazione dell'instabilità dell'identità, la visione ludica dell'agire letterario e l'inesorabile doppiezza che caratterizza tanto l'opera artistica quanto la realtà che circonda l'uomo. Rispetto a questa tendenza Pavese si pone in totale e piuttosto solitaria antitesi. Le coordinate tipiche delle poetiche postmoderne che hanno orientato la ricezione del poema sono quanto mai lontane dall'universo pavesiano: se si guarda al menzionato quadro riassuntivo di Eagleton, non costa fatica constatare quanto alla leggerezza ironica attribuita alla letteratura faccia da contraltare un'inscalfibile fiducia nelle profondità che il testo letterario è ancora capace di raggiungere; all'estremo relativismo epistemologico e allo scetticismo verso qualsiasi forma di pensiero assoluto l'opera di Pavese risponde proprio con un atto di fiducia nel linguaggio mitico, considerato ancora in grado di esprimere i valori eterni dell'umanità; alla mancanza di fondamento di ogni discorso (corollario dell'insistenza sull'inevitabile superficialità di ogni descrizione del mondo) viene infine contrapposta una concezione chiaramente stratificata della realtà, la quale si mostra saldamente ancorata a delle coordinate che proprio la teoria e la riscrittura del mito si incaricano di portare in superficie.

Così come il rapporto con Frazer ha permesso di misurare le distanze da alcuni recuperi e pratiche comuni nell'ambito del modernismo europeo, l'analisi dettagliata dei meccanismi di riuso delle *Metamorfosi* e, soprattutto, delle sue ibridazioni con altri testi permetterà di marcare le differenze che si stagliano tra l'operazione pavesiana e le riscritture ovidiane tipicamente postmoderne, contribuendo così a rinsaldare – perlomeno da questo punto di vista – la posizione di Pavese e dei *Dialoghi* in un orizzonte ancora prettamente modernista. Tale preoccupazione dovrebbe essere superflua, ma non lo è. Sebbene l'altezza cronologica di tutta l'esperienza pavesiana, insieme alle più generali coordinate storico-letterarie entro cui si realizza, dovrebbero far facilmente desistere dal ricorso all'etichetta del postmodernismo, recentemente Franco Zangrilli ha cercato di interpretare l'intero *corpus* dello scrittore piemontese quale esempio di postmodernismo *ante-litteram*, raggiunto grazie all'uso del fantastico e di una spiccata intertestualità³². Prima di affidare al rapporto con Ovidio un'ulteriore chiarificazione dell'innegabile lontananza di Pavese dall'estetica postmoderna, sarà sufficiente precisare come

³² Cfr. Zangrilli 2017.

l'equiparazione della comunicazione mitologica con la categoria del fantastico non rende giustizia delle particolarità né della prima né della seconda³³, così come pressoché superfluo appare ribadire come l'alto tasso di letterarietà e ipertestualità di un'opera sia sì condizione possibile di una sua ricollocazione nell'ambito del postmodernismo, ma assolutamente non sufficiente e necessaria³⁴: quel che fa la differenza in sede di ricostruzione storiografica, ovviamente, sono le coordinate epistemologiche entro cui si inserisce la riscrittura, così come le sue finalità e le specifiche distribuzioni di capitale simbolico al suo interno.

Ciò detto, l'analisi del rapporto con la poetica ovidiana e del significato che il fenomeno metamorfico assume nei *Dialoghi* rappresenterà una proficua occasione non solo per ridiscutere la posizione del recupero mitico di Pavese all'interno delle categorie della storia letteraria ma anche, e soprattutto, per svelare i valori attribuiti alla metamorfosi. Confrontarsi con Ovidio vuol dire, necessariamente, indagare i sensi profondi veicolati dal mutamento, ovvero da tutte quelle espressioni artistiche che nel corso dei secoli hanno tentato di sistematizzare, spiegare e rendere conto di quei fenomeni così vicini e connaturati all'esperienza umana e che, allo stesso tempo, non hanno mai cessato di dare fondamento alla tragica esistenza dell'uomo: il passare del tempo e il cambiamento³⁵.

5.2 Dèi malvagi

5.2.1 Spiegare la metamorfosi

“Gregorio Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo”³⁶. Insieme alle *Metamorfosi* ovidiane, *Die Verwandlung* (1915) di Franz Kafka rappresenta la più importante elaborazione letteraria del tema metamorfico. A questo viene infatti affidato il compito di raccontare nel modo più straniante la condizione franta, scissa e in balia del caso che condiziona l'esistenza umana nella piena modernità. Non a caso l'opera appare alle soglie di quella Prima Guerra Mondiale che condurrà tale sentimento verso esiti ancora più drammatici, nonché a pochi anni dalla rivoluzione epistemologica con cui Freud aveva distrutto la conformazione unitaria dell'io, del quale veniva invece presentata una concezione secondo cui ciò che l'uomo credeva di ritenere sul proprio sé

³³ Sul rapporto tra metamorfosi e letteratura fantastica cfr. Warner 2002.

³⁴ Sull'intertestualità postmoderna cfr. Pfister 1991.

³⁵ Cfr. Gildenhard & Zissos 2013: 1-34. Per lo specifico letterario del tema cfr. Massey 1976; Skulsky 1981; Clarke 1995.

³⁶ Kafka 1970: 157.

non era che una minuscola parte delle forze che si agitavano dentro di lui, senza controllo o consapevolezza³⁷. E con un uguale grado di indeterminatezza e inspiegabilità perturbante il cambiamento di stato inchioda Gregor Samsa in una condizione animale da cui non uscirà mai ma, soprattutto, di cui il testo non fornirà mai una spiegazione sufficiente. Ogni quadro teologico o teleologico è scomparso, il protagonista si sveglia trasformato in un insetto e, oltre ad una necessaria sospensione dell'incredulità, per tutto il corso dell'esperienza estetica proposta dallo scrittore praghese ciò con cui il lettore è maggiormente costretto a confrontarsi è la totale gratuità dell'avvenimento, il cui potenziale alienante viene ulteriormente enfatizzato da tale inspiegabilità³⁸.

L'universo ovidiano non è in fondo così differente. Nonostante le ovvie e macroscopiche differenze di genere, contesto storico e finalità tra le due opere, le metamorfosi che nei quindici libri del poema si susseguono incessanti non sono inserite in alcuna cornice ideologica che possa giustificare e fondare il mutamento. Come detto, l'unico principio che sembra governare lo sviluppo tematico del testo è quello della metamorfosi in quanto tale, ossia un non-principio sulla base del quale una lunga sequela di cambiamenti si abbatte incessantemente su uomini e dèi, senza che ne venga mai fornita una ragione superiore che giustifichi il susseguirsi vorticoso degli eventi. Mentre l'epica di Virgilio, pur con le ambiguità che la rendono affascinante, si inserisce in un ordine generale capace di abbracciare tanto l'esperienza individuale quanto quella storica (della cui teleologia il regno di Augusto è emblema assoluto), Ovidio rinuncia a tale prospettiva e, al contrario, sfrutta ironicamente la tradizione mitologica per proporre un'implicita e contrapposta visione del mondo, come espresso con grande chiarezza da Segal:

If the theme of metamorphosis, then, holds out to the poet the possibility of a sensuous continuum where the hard barriers of reality yield to the slightest touch of fancy and imagination, it also holds out the risk of moral chaos, of purposeless change, movement without meaning or end. Despite the upward direction which Ovid seems to want to give his material through the "historical" and "philosophical" sections of his poem, he does not succeed in dispelling this element of purposelessness and cruelty. [...] Ovid seems to have caught, beneath the polished surface of his rhetorical grace and the coruscation of his mythical imagination, a sense of the helplessness and vulnerability of the individual in the vast Roman *imperium*³⁹.

Da un punto di vista ideologico e letterario le conseguenze di tale trattamento imposto al mito non sono di poco conto. Il tradizionale eroismo epico, inquadrato in un orizzonte superiore, viene depotenziato in favore di una sofferenza che, anche quando è mostrata nella sua intensità corporea, non trova una spiegazione metafisica; nessun personaggio riesce a conquistare il

³⁷ Cfr. Ryan 1991.

³⁸ Sul rapporto tra Ovidio, Kafka e l'alienazione moderna cfr. Spilka 1959; Sokel 1983; Gallagher 2009: 117-158.

³⁹ Segal 1969: 92-93.

centro della narrazione, che può procedere di storia in storia proprio perché il significato complessivo non è racchiuso nell'esemplarità dei singoli destini (come accade per Achille ed Enea) ma nel flusso che scorre continuo da un personaggio all'altro. La dissoluzione dell'identità comporta un equivalente ridimensionamento della monumentalità eroico-divina, per cui dell'esperienza umana viene enfatizzata la caducità e, al contempo, gli dèi vengono ritratti nei loro atteggiamenti più frivoli e superficiali⁴⁰. Per queste ragioni il quadro complessivo delle relazioni tra mortali e immortali che emerge dalle *Metamorfosi* appare difficilmente afferrabile, poiché “manca una chiara definizione dell'ordine della natura (mancanza in parte connessa al tema stesso della metamorfosi)” e, corrispondentemente, si riscontra “una mancanza di definizione dell'uomo e degli dèi”⁴¹.

Eppure, per quanto centrale, prolungata e pervasiva, la metamorfosi deve avere un fine. Sebbene anche l'assetto narrativo dell'opera faccia del mutamento principio strutturante, esaltandone la potenza al massimo grado concesso ad un testo letterario, ciò che cambia deve comunque raggiungere una forma nuova, sicché non è illegittimo considerare le *Metamorfosi* sia come il poema del cambiamento *in fieri*, ossia del mutamento che si fa visibile e viene colto nella sua dinamicità, sia delle nuove forme che uomini e dèi raggiungono. Grazie alla poesia di Ovidio sappiamo che dietro l'alloro intorno al capo di Apollo si cela Dafne, ed è su questa duplice possibilità di lettura che prende forma ogni interpretazione del significato del poema: o ci si concentra sulla forma perduta o su quella acquisita. La scelta della prospettiva da cui approcciare la metamorfosi è decisiva:

First, to focus on the new shape, which is often a form familiar from the actual experience of the reader, in several senses normalizes metamorphosis, subordinating a manifestly unbelievable process to an undeniably real product. The world is, reassuringly, not a place where metamorphosis happens every day, and the very stories Ovid tells about wolves and laurel trees gives them a new significance as the manifest products of cosmic and political order and as *exempla* that perpetuate that order by recalling the consequences of violating it. In depicting metamorphosis from this perspective not only is Ovid in several senses doing the Lord's work, but he is also making his poem function like Virgilian epic, granting legendary events a privileged function for explaining the her and now, and conversely exalting the here and now by linking it to the grand sagas of past myth.⁴²

Da questo punto di vista, dunque, è evidente come la fascinazione postmoderna per Ovidio, così come la critica riconducibile al post-strutturalismo, si appoggi proprio a quel lato più fluido e instabile del poema che non rappresenta però l'unica possibilità di lettura. Alternativa a essa è stata per esempio la proposta di Brook Otis, che ha indentificato nell' amore che unisce o

⁴⁰ Segal 1991: 57-67.

⁴¹ *Ivi*, p. 100.

⁴² Feldherr 2002: 173-174.

distrugge il principio unificante di quella che ha definito “epica dell’amore”⁴³, sintagma che ben riassume il tentativo di rintracciare nel poema un “principio unificatore della varietà delle forme e dei contenuti”⁴⁴ dal quale consegue un significato stabile e positivo.

Come risponde Pavese a questa conformazione? Cosa recupera e, soprattutto, cosa viene alterato nel susseguirsi della riscrittura? Da quanto detto finora una prima considerazione si impone facilmente. Il mondo dei *Dialoghi* è un mondo post-metamorfico: l’esistente viene colto dopo che la legge olimpica si è imposta sul precedente momento titanico, il cui stato magmatico e confuso viene sanzionato come passato e non più possibile nel nuovo orizzonte dominato da Zeus. Da questo punto di vista, dunque, è evidente come, a differenza degli intenti ovidiani, non vi sia alcuno spazio per la valorizzazione del principio metamorfico che, diversamente, appartiene a una conformazione del mondo tanto antica quanto irrecuperabile, sebbene – come si è evidenziato – alcune strategie testuali mirino alla rappresentazione del sotterraneo riproporsi di ciò che è stato spazzato via.

Nonostante ciò, è proprio nella caratterizzazione pavesiana del caos iniziale che si può riscontrare un primo e tenue sottofondo ovidiano. Mentre infatti Esiodo non descrive questo momento della storia cosmica come particolarmente metamorfico, l’insistenza di Pavese sulla possibilità allora concessa a tutte le specie di mischiarsi e confondersi, condensata nell’immagine della palude di Boibe, può ragionevolmente dipendere dalla caratterizzazione che nel primo libro delle *Metamorfosi* Ovidio dà del medesimo momento dell’universo, in cui “nulla riusciva a mantenere una sua forma,/ ogni cosa contrastava le altre, poiché nello stesso corpo/ il freddo lottava col caldo, l’umido con l’asciutto/ il molle col duro, il peso con l’assenza di peso”⁴⁵. Non solo, ma l’imposizione del dominio di Zeus ricostruita dai personaggi mitologici pavesiani richiama quei limiti certi imposti al mondo nel racconto ovidiano⁴⁶, così come ispirata dal poema antico appare la connessione tra la stirpe sconfitta dei Giganti, il sangue e la terra: “raccontano che quando quei corpi spaventosi giacquero travolti dalla loro stessa costruzione/ la Terra s’inzuppò del molto sangue sparso dai suoi figli/ e mentre era ancora calda rianimò questo sangue/ e, perché non sparisse del tutto ogni traccia di quella stirpe/ ne ricavò esseri dall’aspetto di uomini. Ma anche questa schiatta/ fu spregiatrice degli dèi, e assetatissima di strage crudele,/ e violenta. Si capiva che era nata dal sangue”⁴⁷.

⁴³ Otis 1966: 345.

⁴⁴ Ursini 2018: 8.

⁴⁵ Ov. *Met.* 1. 17-20. Sulla cosmogonia ovidiana cfr. Wheeler 1995; Pianezzola 2010, mentre sui rapporti tra Esiodo e Ovidio cfr. Ziogas 2013.

⁴⁶ Cfr. Ov. *Met.* 1. 69.

⁴⁷ Ov. *Met.* 1. 156-162.

Accanto a queste assonanze, la funzione che la metamorfosi assume nei *Dialoghi* si allontana notevolmente da quella ovidiana o, per lo meno, dalle letture del poema che enfatizzano la mancanza di un principio tematico-narrativo diverso dal cambiamento in sé e per sé. In Pavese, infatti, la metamorfosi viene *in primis* rappresentata come lo strumento tramite cui la sfera divina rafforza il proprio potere dispotico sui mortali inferiori, divenendo così esemplificazione plastica e corporea di un ordine che si rafforza e si mostra nella sua ineluttabilità proprio attraverso il cambiamento inflitto crudelmente. Nulla potrebbe essere più distante dall'ironia di Ovidio e dalla sua esaltazione dell'incessante, caotico e disordinato succedersi di cambiamenti di stato; nei *Dialoghi* essa si fa tragica dimostrazione di un' inferiorità umana che si manifesta nei corpi stravolti di Licaone e Giacinto, che marca ancora una volta il confine che separa gli uomini dagli dèi, che, elemento ancor più importante, struttura il sistema che governa il mondo e che causa, a differenza dell'indeterminatezza ovidiana, il realizzarsi della metamorfosi. A causa di ciò è evidente quanto Pavese si situi nel solco di quella tradizione che ha letto il poema ovidiano alla luce di un paradigma di stabilità e, conseguentemente, la sua riscrittura si pone su un orizzonte totalmente altro rispetto alle coordinate che hanno governato le riletture critiche e le riscritture postmoderne. La declinazione metamorfica che ritorna è infatti quella efficacemente individuata dalle parole di Joseph Solodow:

A cardinal feature of Ovidian metamorphosis is continuity between the person and what he is changed into. [...] What is metamorphosis? It is clarification. It is a process by which characteristics of a person, essential or incidental, are given physical embodiments and so are rendered visible and manifest. Metamorphosis makes plain a person's qualities, yet without passing judgment on them. It is – and this constitutes a central paradox of the poem – a change which preserves, an alteration which maintains identity, a change of form by which content becomes represented in form⁴⁸.

5.2.2 La sepoltura dell'uomo-lupo

La storia di Licaone, rielaborata ne *L'uomo-lupo*, riassume questa dinamica. Due anonimi cacciatori vengono infatti ritratti mentre discutono davanti al cadavere di un lupo che hanno appena ucciso. Dietro di esso, però, si celava il vecchio sovrano Licaone che, come raccontato da Ovidio, venne trasformato in lupo da Zeus. La cornice delle *Metamorfosi* in cui appare la vicenda non è casuale e, anzi, si presenta piuttosto vicino alle finalità simboliche dei *Dialoghi*. Il racconto si sviluppa infatti all'interno di quel primo libro dove trova spazio la narrazione cosmogonica e, soprattutto, la separazione tra dèi e mortali. Nella versione ovidiana la colpa di tale evento ricade completamente sul sovrano dell'Arcadia, reo del tentativo di ingannare Zeus. Per provare se questi, sceso sulla terra, sia veramente un dio, il re scellerato cerca infatti di

⁴⁸ Solodow 1988:174. Cfr. anche Feldherr 2002: 170-171.

servirgli della carne umana, condannandosi così a un terribile supplizio. La collera del dio lo trasforma in un lupo, senza che però il suo precedente stato umano venga completamente cancellato dalla nuova forma:

In villos abeunt vestes, in crura lacerti:
fit lupus et veteris servat vestigia formae.
Canities eadem est, eadem violentia vultus,
idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.

Le vesti diventano vello, le braccia zampe;
diventa lupo, ma conserva tracce della vecchia forma;
lo stesso colore grigio, la stessa violenza del volto,
uguale il lampo degli occhi e l'immagine della ferocia⁴⁹.

Eadem feritatis imago est: le ultime parole permettono a Pavese di costruire il dialogo a ridosso di una continuità post-metamorfica che diventa particolarmente problematica, oltre a recuperare la vicenda nell'ambito della contrapposizione tra dèi e uomini su cui la raccolta si interroga incessantemente. Al cambiamento senza causa e senza scopo che domina le *Metamorfosi* viene infatti contrapposto un sistema ideologico superiore che fonda il mutamento improvviso, il quale viene coerentemente inserito in quella cornice di matrice esiodea che giustifica l'accaduto e gli fornisce una causa necessaria. Se la forma del lupo, acquisita grazie alla metamorfosi, conserva il nucleo di ferinità che ne contraddistingueva la condotta umana è perché, come afferma uno dei due cacciatori, "gli dèi non ti aggiungono né tolgono nulla. Solamente, d'un tocco leggero, t'inchiodano dove sei giunto. Quel che prima era voglia, era scelta ti si scopre destino. Questo vuol dire, farsi lupo"⁵⁰. La vicinanza testuale con Ovidio ne rende il capovolgimento tematico ancora più forte: la medesima metamorfosi, una volta entrata nell'universo dei *Dialoghi*, perde il carattere di giocosa gratuità tipico delle *Metamorfosi*, per divenire invece parte integrante ed esemplare di un mondo che, nuovamente a differenza del poeta latino, l'opera letteraria si incarica di mostrare nel suo disporsi genealogico, fisso e ordinato.

Inoltre, sebbene la cornice ovidiana sia evidente (non solo per la centralità della metamorfosi ma anche per l'allusione a Callisto⁵¹), che Licaone ricompaia nei *Dialoghi* appare coerente

⁴⁹ Ov. *Met.* 1. 236-239.

⁵⁰ DL:85.

⁵¹ Così afferma il secondo cacciatore: "C'è l'antica Callisto sepolta sul colle. Chi sa più il suo delitto? I signori del cielo l'hanno molto punita. Di una donna – era bella, si dice – farne un'orsa che rugge e che lacrima, che nella notte per paura vuol tornare nelle case. Ecco una belva che non ebbe pace. Venne il figlio e l'uccise di lancia, e gli dèi non si mossero. C'è anche chi dice che, pentiti, ne fecero un groppo di stelle. Ma rimase il cadavere e questo è sepolto"(DL: 85). La parabola di Callisto, raccontata in Ov. *Met.* 2. 401-495, presenta molteplici punti di contatto con la vicenda di Licaone. Non solo il sovrano è padre della donna, ma anche lei, dopo esser stata violentata e

anche con la sua tradizione precedente. Prima che Ovidio lo rendesse l'archetipo del sacrilego oppositore di Zeus, la storia del sovrano era trattata da alcuni frammenti esiodei in cui, non a caso, la metamorfosi più comune è quella dell'uomo trasformato dagli dèi per punizione di un suo comportamento o per pietà verso la sua sofferenza⁵². Oltre a ciò, la compresenza di tre diverse dimensioni quali il bestiale, l'umano e il divino rendono Licaone una figura capace di riunire simbolicamente i nodi concettuali attorno ai quali, anche nei *Dialoghi*, ruota la definizione dell'umanità e, parallelamente, l'instaurarsi di un nuovo ordine: come ha sottolineato Paul Forbes Irving, "it seems important that Lycaon's crime is connected by the myth both to the gods, as his victims, and to animals, and it seems reasonable to suppose that the relations of gods and men, and men and animals, are an important aspect of this new order"⁵³.

Fulcro simbolico del dissidio al centro del dialogo tra i due cacciatori è lo statuto ontologico dell'uomo-lupo: mentre il primo cacciatore sostiene che la creatura appena uccisa sia semplicemente una bestia, per il secondo si tratta ancora di un uomo, nonostante l'apparenza ferina. Sulla base della differente valutazione dell'uomo-lupo si può così sviluppare un'interrogazione su ciò che maggiormente definisce l'umano. Se, cioè, si considera Licaone un uomo, allora egli andrà sepolto e il suo sangue placato, mentre se lo si considera lupo basterà scuoiarlo e immolarlo nella festa sacrificale. La contingenza dell'episodio viene subito trascesa per un'universalità esplicitamente dichiarata: "tutti noialtri – afferma il cacciatore meno intransigente – abbiamo giorni che, se un dio ci toccasse, urleremmo e saremmo alla gola di chi ci resiste. Che cos'è che ci salva se non che al risveglio ci ritroviamo queste mani e questa bocca e questa voce?"⁵⁴.

Mentre la mancata risposta attribuisce al quesito una potenza ancora maggiore, nel corso del dialogo due elementi divengono capaci di condensare la problematica apparentemente irrisolvibile. Da un lato, ribaltando l'onomastica tradizionale, il nome del sovrano emerge come

fecondata da Zeus e, dunque, trasformata in orsa per volere della Diana di cui era seguace, mantiene l'essenza umana (v. 485) e cerca di ribellarsi alla nuova forma, mentre non smette di mostrare gli "adsiduos dolores" (v. 486) a cui probabilmente alludono il ruggire e le lacrime pavesiane. Successivamente, non riconosciuta dal figlio Arcade, viene quasi uccisa, ma Zeus interviene e li trasporta in cielo, rendendoli costellazioni (cfr. *Ov. Met.* 2. 496-507). Nella riscrittura l'assimilazione con la vicenda di Licaone arriva a intaccare anche il finale della storia di Callisto, di cui viene menzionata la presenza di un cadavere mai menzionato dalla tradizione precedente. Su Callisto nella letteratura greca cfr. Forbes Irving 1990: 72-74; 202-205, mentre sul racconto ovidiano cfr. O'Bryhim 1990.

⁵² Forbes Irving 1990: 12. Per una discussione delle fonti cfr. Forbes Irving 1990: 90-95; 216-218, mentre cfr. Piccaluga 1968 per un'analisi più approfondita delle tradizioni greche legate a Licaone.

⁵³ Forbes Irving 1990: 90.

⁵⁴ DL: 84.

correlativo oggettivo della sua umanità, tanto che il secondo cacciatore afferma di ripensare al suo nome e accusa il primo di non credere al nome che un tempo portava; dall'altro la pratica della sepoltura emerge come mezzo tramite cui i due protagonisti possono non solo riconoscere l'appartenenza al genere umano di Licaone ma anche (e soprattutto) proteggere e ribadire la propria natura umana:

PRIMO CACCIATORE Amico, e credi che gl'importi di marcire sottoterra come un uomo, lui che l'ultima cosa che ha visto eran uomini in caccia?
SECONDO CACCIATORE C'è una pace di là dalla morte. Una sorte comune. Importa ai vivi, importa al lupo che è in noi tutti. Ci è toccato di ucciderlo. Seguiamo almeno l'usanza, e lasciamo l'ingiuria agli dèi. Torneremo alle case con le mani pulite⁵⁵.

Seppellire vuol dire infatti dare pace al morto che si ha di fronte nonché reagire rinsaldando la proprio umanità davanti a un evento come la morte, capace di mettere in discussione anche lo statuto ontologico di chi resta vivo. Il reticolo simbolico così delineato non può che richiamare il noto finale de *La casa in collina*:

Ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicini Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso. Guardare certi morti è umiliante. Non sono più faccenda altrui; non ci si sente capitati sul posto per caso. Si ha l'impressione che lo stesso destino che ha messo a terra quei corpi, tenga noialtri inchiodati a vederli, a riempircene gli occhi. Non è paura, non è la solita viltà. Ci si sente umiliati perché si capisce – si tocca con gli occhi – che al posto del morto potremmo essere noi: non ci sarebbe differenza, e se viviamo lo dobbiamo al cadavere imbrattato. Per questo ogni guerra è una guerra civile: ogni caduto somiglia a chi resta, e gliene chiede ragione⁵⁶.

La corrispondenza pressoché totale di alcuni elementi come il sangue da placare, lo sguardo da cui traspare l'umanità⁵⁷ e l'aleggiante dimensione sacrificale certifica un'importante vicinanza tra i due episodi. Corrado è infatti immerso nella stessa dinamica ritratta ne *L'uomo-lupo*: la sua situazione è quella dell'osservatore che si trova costretto, proprio in virtù di tale posizione, a dover placare un sangue che gli chiede ragione non solo dell'uccisione ma anche di ciò che più sostanzia la sua essenza umana⁵⁸.

La conclusione del componimento non lascia alcuna certezza su cosa accadrà al corpo di Licaone, ma l'ultima battuta permette di abbozzare qualche considerazione in rapporto alle

⁵⁵ *Ivi*, p. 85.

⁵⁶ CC: 258-259.

⁵⁷ Cfr. DL: 85: "SECONDO CACCIATORE: Diciamo pure che è vissuto come un lupo. Ma, morendo e vedendoci, capì di essere uomo. Ce lo disse con gli occhi".

⁵⁸ Cfr. Van Den Bossche 2018: 206. Cfr. anche Comparini 2017: 194-196, che interpreta l'episodio tramite le considerazioni di Burkert 1981 sulla dipendenza antropologica tra cacciatore e vittima e sul senso di colpa provato dal primo.

Metamorfosi ovidiane. Come visto, le parole del secondo cacciatore insistono sull'importanza del riposo del corpo dopo la morte, insieme all'universalità di tale condizione, sicché, nonostante l'indeterminatezza del finale, un primo dato emerge con certezza: la metamorfosi è un mezzo tramite cui potenziare la riflessione su ciò che definisce l'essere umano. E se ciò è vero per ogni espressione artistica dedicata al mutamento, il meccanismo diviene particolarmente efficace nei mondi mitici impostati su una struttura dialettica – ovvero sulla compresenza di umano e divino, presente sia in Ovidio che in Pavese. Il tratto di vicinanza è indubbio, tanto che non si sbaglierebbe a descrivere i *Dialoghi* con le medesime parole spese per le *Metamorfosi*, lette come “una visione complessiva, in forma d'immagine, sulla posizione dell'uomo tra stabilità e caducità, amore e morte, ordine e caos, tra un'organizzazione giusta o ingiusta del mondo”⁵⁹.

Ciò che cambia sono però le tensioni che si sviluppano tra questi estremi e, di conseguenza, i significati di cui la metamorfosi si fa portavoce. *L'uomo-lupo* diventa allora esempio non dell'incertezza del mutamento e della sua capacità di abbattersi senza ragione apparente sulla piccola realtà dell'uomo, quanto, al contrario, di una concezione del mondo che appare continuamente condizionata dalla sua natura dicotomica; in altre parole, anche il fenomeno metamorfico viene attratto nell'idea di origine esiodea di una realtà scissa, in cui i poli che la costituiscono vengono posti continuamente a confronto e in cui tale scontro/incontro genera il processo dialogico dei protagonisti e il loro approfondimento delle differenti nature, umane o divine. Analizzando il dialogo, Van Den Bossche ha giustamente sottolineato come in un mondo governato dal dispotico volere degli dèi le metamorfosi in piante, animali o altri regni rendono esplicito il potere a cui gli umani devono sottostare⁶⁰; occorre però aggiungere che se ciò accade è perché Pavese sfrutta alcune caratteristiche del testo ovidiano – continua correlazione tra sfera umana e divina, continui mutamenti – che vengono sì riprese ma anche cambiate di segno, ovvero comprese in un ordine generale, forte e strutturante, e dunque lontano dall'orizzonte perennemente mutevole di Ovidio.

Vicina all'antecedente latino si mantiene invece la concezione del paesaggio, che le parole di uno dei due cacciatori tornano a tematizzare nella sua profondità simbolica: “Non so se alto o basso, ma hai mai sentito di una bestia o di una pianta che si facesse essere umano? Invece questi luoghi sono pieni di uomini e donne toccati dal dio – chi divenne cespuglio, chi uccello, chi lupo”⁶¹. Da questo punto di vista le *Metamorfosi* emergono infatti come un ulteriore punto

⁵⁹ Segal 1991:16.

⁶⁰ Van Den Bossche 2018: 209.

⁶¹ DL: 84.

di riferimento per l'elaborazione della natura profonda e misteriosa del paesaggio mitologico pavesiano, che, come si è visto, nel suo continuo essere intessuto di presenze altre, celate dietro il velo della realtà naturale, sembra dipendere anche dalla rappresentazione ovidiana di quella natura che accoglie i frutti dei processi metamorfici. Non a caso per Ovidio si è parlato di "landscape as symbol"⁶², ovvero di una concezione paesaggistica capace di dare unità al movimento caotico del poema non solo per la sua capacità di condensare nella fisicità naturale le metamorfosi, ma anche di mostrare e portare a compimento il loro significato più autentico, come ben dimostrato, tra le tante, dalla storia di Cipariso⁶³. Risultato di tale elaborazione è dunque un paesaggio che trascende sempre la propria conformazione geografica, per rappresentare invece un'essenza più profonda alla quale Pavese attribuisce i connotati propri del mito. La convergenza poetica è forte, tanto che quanto scritto da Stephen Hinds a proposito dell' "aesthetics of place" del paesaggio ovidiano potrebbe valere ugualmente per quello pavesiano riassunto dalle parole del cacciatore: " In the world of *Metamorphoses*, the setting is always potentially more than just a setting: any water, tree or bloom may not only symbolize or memorialize erotic victimhood, but actually embody a victim him-or herself"⁶⁴, sicché, anticipando le insidie della selva dantesca dei suicidi e del "confine tra cielo e tronco poteva sbucare il dio"⁶⁵, "to plunge into *any* pool, to pluck *any* flower is to risk repeating an ordinary act of violence visited upon a now-metamorphosed victim"⁶⁶.

5.2.3 L'egoismo di Apollo

Le medesime strategie governano la riscrittura de *Il fiore*, in cui Pavese rielabora la nota vicenda di Giacinto e Apollo. Il punto di partenza è ancora una volta spiccatamente ovidiano⁶⁷. Nel decimo libro delle *Metamorfosi* il poeta presta la voce a Orfeo, al quale affida la narrazione di alcuni amori tra immortali e umani. Dopo Ganimede, amato da Zeus, tocca al giovane Giacinto, per il quale Apollo abbandona Delfi in preda a un amore totalizzante ed esclusivo⁶⁸:

⁶² Segal 1969.

⁶³ Cfr. Ov. *Met.* 10. 106-140.

⁶⁴ Hinds 2002: 134.

⁶⁵ FA: 149.

⁶⁶ Hinds 2002: 135.

⁶⁷ Il mito di Giacinto divenne assai diffuso nella cultura ellenistica, prima della quale si trovano ben pochi riferimenti alla vicenda. Sulla riscrittura ovidiana cfr. Cazzaniga 1958; Busti 2017, mentre sulla vicenda in ambito greco cfr. Forbes Irving 1990: 280-282.

⁶⁸ Cfr. Sargent 1986: 84-96.

Te meus ante omnes genitor dilexit, et orbe
in medio positi caruerunt praeside Delphi,
dum deus Eurotan inmunitamque frequentat
Sparten. Nec citharae nec sunt in honore sagittae:
inmemor ipse sui non retia ferre recusat,
non tenuisse canes, non per iuga montis iniqui
ire comes, longaque alit adsuetudine flammas.

Te più di tutti amò mio padre, e Delfi, al centro
del mondo, restò senza il suo signore,
quando il dio ti frequentava sull'Eurota e a Sparta,
priva di mura: nulla gli importano più la cetra e le frecce;
dimentico di se stesso, non si sottrae a portare le reti,
a tenere i cani, ad accompagnarti sui gioghi
del monte ripido, e la consuetudine accresce la fiamma d'amore⁶⁹.

L'idillio si interrompe però poco dopo. I due si cimentano in una gara di lancio del disco, ma non appena il giovane si appresta a raccogliere l'oggetto lanciato dal dio, esso gli rimbalza sul volto, causandone la morte immediata. Infatti, nonostante i poteri salvifici e guaritori che lo contraddistinguono, a poco valgono i tentativi di Apollo di rianimare il giovane, che muore tra le sue braccia come un fiore reciso. Il dolore del dio sembra travolgente:

“Laberis, Oe balide, prima fraudate iuventa,”
Phoebus ait “videoque tuum, mea crimina, vulnus.
Tu dolor es facinusque meum: mea dextera leto
inscribenda tuo est! Ego sum tibi funeris auctor.
Quae mea culpa tamen? Nisi si lusisse vocari
culpa potest, nisi culpa potest et amasse vocari.
Atque utinam merito vitam tecumque liceret
reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur,
semper eris mecum memorique haerebis in ore.
Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt,
flosque novus scripto gemitus imitabere nostros.
Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros
addat in hunc florem folioque legatur eodem”.

“Scompari, discendente di Ebalò, – dice Apollo, – privato
della prima giovinezza: vedo la tua ferita che mi accusa;
tu sei il mio dolore e il mio delitto; è la mia mano
responsabile della tua morte, io ne sono causa.
Eppure qual è la mia colpa? Se si chiama colpa
giocare, se si chiama colpa l'amore.
Potessi pagare con la vita morendo per te,
per te, giustamente: ma giacché ci lega la legge del fato,
sarai sempre con me, e sulla mia bocca memore.
Risuerà di te la lira toccata dalla mia mano
e il mio canto; mutato in fiore, porterai scritto
il mio gemito. E un giorno un fortissimo eroe
si trasformerà in questo fiore e si leggerà nei suoi petali”⁷⁰.

⁶⁹ Ov. *Met.* 10. 167-173.

⁷⁰ Ov. *Met.* 10. 196-208.

Il fiore si apre così a ridosso della metamorfosi che ha trasformato il giovane nell'omonimo fiore e la vicenda viene rivissuta dai "leopardiani Eros e Tanàtos", i quali, secondo quanto espresso nell'introduzione al dialogo, è di "solare evidenza" che abbiano assistito a questo "fatto dolce-atroce"⁷¹. I due protagonisti del dialogo ripercorrono quanto accaduto tra il dio e l'immortale, affidando al processo dialogico l'emergere di una verità che appare celata ai più, ovvero – sembra suggerire Pavese – a tutti coloro che hanno letto i versi di Ovidio. Perché i due sanno che, mentre "i mortali la chiameranno una disgrazia"⁷², Giacinto è morto per volere di Apollo, che ha scagliato il disco con l'intenzione di ucciderlo, cosicché, mentre si crederà alla *vulgata*, i due possono dirsi la verità: "nessuno pensa che il Radioso non è uso fallire i suoi colpi"⁷³. La rielaborazione ruota interamente intorno a questa transmotivazione: da innocente Apollo diviene colpevole, rendendo la sua azione emblematica dei rapporti di potere instauratisi nel mondo olimpico.

Il discorso procede grazie al differente grado di consapevolezza dei due dialoganti. Tanatos, più ingenuo e possibilista, sollecita le risposte di Eros, che fornisce la propria lettura dell'avvenimento. Ed è dalle sue parole che si dispiega la rielaborazione di quanto accaduto: prima di tutto, quello del dio non è stato nient'altro che un capriccio, la temporanea soddisfazione di un piacere effimero quanto la vita di Giacinto, non a caso troncata proprio quando Apollo si era stufato di soggiornare tra gli uomini. Prima di stravolgere il significato della morte del giovane, il terreno discorsivo su cui inizia a stagliarsi un'importante distanza tra i dialoganti è infatti quello dei giorni passati insieme dal mortale e da Apollo. Sul significato da attribuire a questi non vi è possibilità di accordo: mentre Tanatos, sviluppando pateticamente gli accenni presenti in Ovidio, sottolinea la dolce intimità che si era creata tra i due, la voglia di girovagare insieme (come tanti personaggi pavesiani) e di condividere percorsi esistenziali così differenti, tanto che "davanti al signore ogni cosa era agevole, chiara" e "a Iacinto pareva di potere ogni cosa"⁷⁴, Eros replica distruggendo il romanticismo *naive* dell'interlocutore e presentando una versione alternativa, tanto più crudele quanto tristemente vera:

⁷¹ DL: 32.

⁷² *Ivi*, p. 33.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ivi*, p. 35.

EROS Mio caro, in Iacinto non fu che speranza, una trepida speranza di somigliarsi all'ospite. Né il Radioso raccolse l'entusiasmo che leggeva in quegli occhi – gli bastò suscitarlo –, lui scorgeva già allora negli occhi e nei riccioli il bel fiore chiazzato ch'era la sorte di Iacinto. Non pensò né a parole né a lacrime. Era venuto per vedere un fiore. Questo fiore doveva essere degno di lui – meraviglioso e familiare, come il ricordo delle Càriti. E con calma indolenza creò questo fiore⁷⁵.

Tale transmotivazione diviene più evocativa di quella riguardante la responsabilità di Apollo. A venir stravolto è infatti quell'aspetto della *fabula* che era rimasto indenne anche agli attacchi dell'ironia allusiva di Ovidio, ovvero l'amore per Giacinto e il significato del tempo con lui trascorso. Ma nell'universo dei *Dialoghi* non può esserci spazio per un incontro di questo tipo, cosicché ciò su cui la riscrittura insiste è ancora una volta la crudeltà della legge che si è abbattuta inesorabilmente sui mortali, lasciati a soffrirne le conseguenze più dolorose. Da un punto di vista letterario ne consegue che la struttura generale entro cui le due vicende sono inserite allontana le parole dell'Orfeo ovidiano da quelle più ciniche dell'Eros pavesiano: mentre la fluidità del cosmo di Ovidio permette e incoraggia la permeabilità dei confini che separano l'umano dal divino, la rigidità dell'ordine presente in Pavese non può che annientare anche l'apparente serenità dei giorni precedenti alla gara del disco, perché, come chiarito in precedenza Eros, “quando un dio avvicina un mortale, succede sempre una cosa crudele”⁷⁶. Da questo punto di vista, allora, la morte del giovane e la sua metamorfosi in fiore rappresenta il coronamento non dell'agire del caso, ma dell'egoistica e cinica esigenza estetica di Apollo, per il quale la morte del giovane diviene la perfetta cristallizzazione di un'urgenza affettiva incurante della mortalità altrui⁷⁷.

Nel rapporto con Ovidio la dinamica di adattamento della trama mitica, come già visto in altre occasioni, consta sia di un avvicinamento sia di un allontanamento dal testo di partenza. Anche

⁷⁵ *Ivi*, p. 35. Il riferimento alle Càriti non è l'unico: poco prima Eros nomina infatti Aglaia, Eurinòme e Auxò, definendole “donne lontane e sorridenti, donne giovani, vissute con l'ospite in misteriosa intimità” (DL: 35). Le notazioni sono in linea con l'immagine tradizionale del dio, del cui corteo le Grazie facevano spesso parte: l'inno omerico ad Artemide narra di come la dea conduca presso il fratello il gruppo delle donne, così come in più occasioni Pausania descrive le statue delle donne in luoghi di culto dedicati ad Apollo. Cfr. Paus. 3. 18. 9-10; 9. 35.3; Otto 2005.

⁷⁶ DL: 33. La vicenda di Giacinto viene inserita in un contesto più ampio, come emerge dalle parole di Tàntos: “Dov'è passato un immortale, sempre spuntano di questi fiori. Ma le altre volte, almeno, c'era una fuga, un pretesto, un'offesa. Riluttavano al dio, o commettevano empietà. Così accadde di Dafne, di Elino, di Atteone” (DL: 33). Gli episodi menzionati contribuiscono a rafforzare l'immagine di un potere divino capriccioso e ostile all'uomo. Dafne, esempio della donna indomabile e sprezzante del sesso maschile, fu il primo amore di Apollo, che la inseguì e, non appena toccata, la trasformò nell'albero di alloro, le cui foglie da quel momento ornano il capo del dio (cfr. *Ov. Met.* 1. 452-567); dietro “Elino” si cela Lino, il cantore ucciso da Apollo per aver provato a competere col dio (cfr. *Ps. Plut. Mus.* 3; Paus. 9.29.6); Atteone osò invece guardare Artemide/Diana mentre si bagnava nuda in una fonte, ragion per cui venne tramutato in cervo (cfr. *Ov. Met.* 3. 131-252). Sul rapporto tra divino e metamorfosi cfr. Barkan 1986.

⁷⁷ Gigliucci 2001: 65.

in questo caso la metamorfosi emerge infatti, come in Ovidio, quale strumento principe per tematizzare la posizione dell'uomo e la sua natura, così come la forma finale dell'essere sottoposto a cambiamento conserva e potenzia alcuni tratti presenti già in vita. Nel dialogo, però, il fiore in cui si trasforma Giacinto non si limita a realizzare l'essenza propria del giovane, ma risponde alla necessità contemplativa di quell'Apollo che l'ha ucciso e che continua a godere feticisticamente della sua bellezza anche una volta morto, non diversamente da quanto accaduto con Dafne. Il divenire che si è abbattuto su Giacinto esprime allora con la plasticità del suo corpo tramutato l'intima differenza che separa l'uomo dal dio, e che nessuno può rappresentare meglio di quel fiore da allora destinato a portare incise nella sua corolla le parole della sofferenza:

EROS Che per nascere occorra morire, lo sanno anche gli uomini. Non lo sanno gli Olimpici. Se lo sono scordato. Loro durano in un mondo che passa. Non esistono: sono. Ogni loro capriccio è una legge fatale. Per esprimere un fiore distruggono un uomo⁷⁸.

Cosa resta allora della sofferenza di Giacinto? E, ancor di più, quale significato assume il suo incontro col dio? Le ultime battute tra i due sembrano abbozzare una complessiva rivalutazione dell'accaduto. Sebbene sia morto, afferma Eros, “quell'ansiosa speranza che fu il suo morire fu pure il suo nascere”, perché “Iacinto ha vissuto sei giorni nell'ombra di una luce” e “non gli mancò, della gioia perfetta, nemmeno la fine rapida e amara”⁷⁹. Si comprende così perché Pavese abbia affidato il commento della vicenda alle personificazioni dell'amore e della morte: non solo per l'esplicito ed evidente rimando terminologico e tematico alla canzone *Amore e morte* di Leopardi⁸⁰, ma soprattutto perché già in Ovidio la storia di Giacinto si snoda nella sua interezza tra i poli di un desiderio amoroso assoluto e una morte che giunge improvvisa a sugellare romanticamente l'amore col dio. La revisitazione pavesiana si mantiene infatti su un duplice binario che aumenta l'efficacia della riscrittura. Mentre nelle *Metamorfosi* il lamento di Apollo giunge quasi scontato nell'evolversi degli eventi, ne *Il fiore* la piena responsabilità nell'uccisione del giovane da parte del dio conduce l'accaduto verso esiti ancora più drammatici; oltre a ciò, la metamorfosi finale diviene ancor più tragica non solo perché conseguenza dello spietato volere del dio ma anche in quanto completa realizzazione della sorte di Giacinto. In un mondo in cui l'umano non può più mischiarsi col divino, i giorni dell'amore

⁷⁸ DL: 35.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Cfr. Gragnolati 2006. Lo studioso coglie nel segno nel sottolineare non solo la generale assonanza con il componimento leopardiano ma anche la sua maggiore centralità rispetto a un ipotesto come Luc. *DDeor.* 14 (enfaticizzato da Mariani 2005: 66), in cui Hermes e Apollo commentano la morte di Giacinto, sopravvenuta però per l'intervento di Zefiro.

perduto con Apollo emergono come momento di assoluta perfezione, nonché come l'autentica e profonda speranza di un incontro con l'altro non più possibile, ma che proprio la coesistenza di intensa speranza e morte fulminea rendono incredibilmente affascinante.

Non stupisce inoltre che a uccidere il giovane sia l'Apollo del poema antico, il cui autore non manca di tratteggiarne il temperamento con intelligente ambiguità⁸¹. Come si è visto nel caso di Coronide, il carattere egoistico e vanesio di Apollo appare in controluce non solo nella facilità con cui passa da un amore all'altro, ma anche nell'inconsistenza che il suo dolore sembra manifestare ogni volta che muore un suo prediletto⁸². E inoltre: prima della morte di Dafne si vanta dei suoi poteri di guaritore e, poco dopo, non riesce a salvare Giacinto⁸³; è il dio capace di rivelare il futuro, ma non riesce a salvare Fetonte – nonostante un lungo discorso – dalla morte dopo una corsa sfrenata coi carri del Sole⁸⁴; dopo aver ucciso quasi tutti i figli di Niobe, pare commuoversi davanti alla supplica dell'ultimo rimasto in vita, che non esita a uccidere subito dopo⁸⁵. Sia che si tratti della dipartita di Dafne, Ciparisso o Giacinto, Apollo non necessita inoltre di molto tempo per elaborare il lutto e procedere oltre. Se nelle *Metamorfosi* ciò è dovuto alla natura sempre cangiante del mondo e del principio di continua evoluzione che lo sostanzia, oltre che a una sottile critica a quell'Augusto che aveva fatto di Apollo un alleato della sua propaganda⁸⁶, la riscrittura può basare su questo carattere una versione ancora più audace come quella dell'uccisione volontaria, tanto diversa dall'ipotesto quanto da esso spiegabile: il *pattern* che nel poema fa sfociare nel sangue ogni incontro amoroso del dio⁸⁷ viene rifunzionalizzato nel contesto dei *Dialoghi*, divenendo, da un lato, manifestazione del nuovo potere degli dèi e della loro incurante malvagità, e rendendo il testo moderno, dall'altro, una nuova occasione per riadattare quella messa in discussione della moralità divina già al centro delle *Metamorfosi*⁸⁸.

E se tale meccanismo si realizza così bene nella riscrittura è perché esso, sia nel caso di Licaone che in quello di Giacinto, è in un certo senso reso possibile dallo stesso poema: la sua costruzione, pur essendo caratterizzata da un innegabile ed esibito gusto per l'ironia e per un'estetica fondamentalemente restia a ogni fissazione (sia essa di natura, carattere o genere letterario), permette altresì che l'attenzione si possa anche concentrare, senza far violenza al

⁸¹ Cfr. Ghedini 2012.

⁸² Sulla rappresentazione del dolore nelle *Metamorfosi* cfr. Ghedini 2015.

⁸³ Cfr. Ov. *Met.* 1. 516-524.

⁸⁴ Cfr. Ov. *Met.* 2. 1-319. Sull'Apollo dei primi due libri della *Metamorfosi* cfr. Fredricks 1977.

⁸⁵ Cfr. Ov. *Met.* 6. 261-266.

⁸⁶ Cfr. *supra*.

⁸⁷ Nagle 1984.

⁸⁸ Otis 1966: 132-133.

testo, sui brevi attimi della metamorfosi avvenuta, ovvero quelli in cui il mondo pare fermarsi per un istante e acquisire una parvenza di stabilità. Sono questi i momenti che più interessano la riscrittura di Pavese, che recupera quel paradosso metamorfico a cavallo tra differenza e continuità che si è visto centrale, rendendo le sue scelte ovidiane comprensibili solamente se poste a confronto con l'architettura dei *Dialoghi* e con gli originari significati ricoperti nell'ipotesto; al contempo, tali revisitazioni contribuiscono a rendere conto ancora una volta della straordinaria grandezza del poema antico, capace, a migliaia di anni dalla sua nascita, di stimolare e fondare con la sua molteplicità di episodi, visioni e angolazioni espressioni artistiche quanto mai differenti, eppure capaci di raggiungere grandissime profondità espressive – tutte già comprese in potenza nei versi ovidiani.

5.3 Metamorfosi del desiderio

5.3.1 L'eros di Saffo

Nella trilogia composta da *The Breast* (1972), *The Professor of Desire* (1977) e *The Dying Animal* (2001), Philip Roth affida all'*alter ego* David Kepesh l'esposizione di una complessa teoria del desiderio, il cui immenso potere perturbante viene variamente tematizzato dal personaggio protagonista, professore di letterature comparate. In *The Professor of Desire* questi presenta il proprio corso ai suoi studenti e, giustificando la lettura di opere erotiche, invita i giovani ad abbandonare le etichette della critica letteraria e a guardare a quei testi in maniera più diretta: “In via sperimentale – argomenta Kepesh – potreste cercare durante il corso di quest'anno di astenervi da qualunque terminologia accademica [...]. Lo propongo nella speranza che parlando di *Madame Bovary* con lo stesso linguaggio che usate con il vostro droghiere, o con il vostro amante, vi troverete in una relazione più intima, più interessante, diciamo più *referenziale* con Flaubert e la sua eroina”⁸⁹. L'invito, all'apparenza contrario alla sterilità accademica, si fonda su un assunto tanto tacito quanto profondo: il desiderio è esso stesso un linguaggio condiviso da tutti gli uomini, nonché un'esperienza universale che può fungere da *tertium comparationis* tra opere finzionali ed esperienza del mondo⁹⁰.

⁸⁹ Roth 2009: 164-165. Sul desiderio in Roth cfr. De Fiore 2018.

⁹⁰ Inutile ricordare che proprio sul desiderio e sul suo rapporto con la narrativa si siano incentrate alcune importanti riflessioni teoriche sulla letteratura e il suo funzionamento, quali, tra le altre, quelle di Peter Brooks, Leo Bersani, Julia Kristeva e René Girard. Per una panoramica cfr. Clayton 1989.

La medesima universalità delle dinamiche legate al desiderio viene ribadita dalla Saffo pavesiana, le cui parole concentrano con incredibile forza evocativa la difficoltà e la centralità che esso assume nell'esistenza umana:

SAFFO Si può accettare che una forza ti rapisca e tu diventi desiderio, desiderio tremante che si dibatte intorno a un corpo, di compagno o compagna, come la schiuma tra gli scogli? E questo corpo ti respinge e t'infrange, e tu ricadi, e vorresti abbracciare lo scoglio, accettarlo. Altre volte sei scoglio tu stessa, e la schiuma – il tumulto – si dibatte ai tuoi piedi. Nessuno ha mai pace. Si può accettare tutto questo?⁹¹

A parlare, come si vedrà, non è semplicemente la poetessa greca, quanto una sua particolare metamorfosi. Pavese immagina infatti un dialogo tra la ninfa marina Britomarti e Saffo una volta che quest'ultima ha cercato di sopire ogni tumulto del cuore in mare, tuffandosi dalla roccia di Leucade. Le parole inquadrano così con chiarezza il centro simbolico di alcuni dialoghi: in *Schiuma d'onda*, *La vigna*, *Il toro* e *La belva* il problema discusso dai personaggi mitici è quello del desiderio, dei dolori e delle illusioni che esso è in grado di provocare e, infine, delle metamorfosi che si innescano a ridosso di tali dinamiche. Nel caso di Saffo, Arianna ed Endimione, le vicende, indissolubilmente legate alle sofferenze provocate dal desiderio, si legano infatti a una metamorfosi che diviene la rappresentazione più profonda di ciò che accade al soggetto in quanto essere desiderante. In questo senso, non si tratta tanto di riscritture delle metamorfosi (sebbene l'Ovidio delle *Eroidi* getti un'ombra lunga su alcuni di questi componimenti), ma di dialoghi che si interrogano intorno alla natura del desiderio e che nelle rispettive trame mitiche prediligono il momento del mutamento, considerato come particolarmente significativo delle implicazioni del desiderare; in altre parole, è nel salto di Saffo, nel catasterismo di Arianna e nell'insonnia di Endimione che la problematicità del desiderio trova la sua rappresentazione mitica migliore, in grado di evocarne tutta la forza distruttiva.

L'introduzione a *Schiuma d'onda* imposta il campo simbolico entro cui si snodano le parole di Saffo e Britomarti e, conseguentemente, anche degli altri protagonisti citati. Oltre a far riferimento a Callimaco, principale fonte della variante metamorfica di Britomarti, e alla scelta di riprendere la versione che voleva Saffo suicida per amore di Faone, Pavese pone al centro della rielaborazione il mare, immediatamente collegato alla divinità più rappresentativa del desiderio: "Questo mare – specifica lo scrittore – è pieno di isole e sulla più orientale di tutte, Cipro, scese Afrodite nata dalle onde. Mare che vide molti amori e grosse sventure"⁹². Tra

⁹¹ DL: 49.

⁹² *Ivi*, p. 46.

queste, vengono citati i nomi di eroine presenti nei *Dialoghi*, come Arianna e Medea, insieme ad altri *exempla* di protagoniste del mito che nello specchio d'acqua non trovarono che grandi dolori, come Fedra, Andromaca, Elle, Scilla, Io e Cassandra; perché “tutte lo traversarono, e più d'una ci rimase”, tanto che “vien da pensare che sia tutto intriso di sperma e di lacrime”⁹³. L'incipit si struttura così intorno a due elementi, la cui correlazione emerge come motivo centrale che sarà successivamente declinato dai dialoganti. *In primis* Afrodite. È lei la dea capace di suscitare un desiderio incontrollabile: come narra l'incipit del quinto inno omerico dedicatole, “la dea di Cipro, che desta negli dèi un dolce desiderio/ e domina le stirpi degli uomini mortali/, gli uccelli che volano nel cielo e tutte le bestie,/ che numerose nutrono la terra e il mare”⁹⁴, nonché, come narrato dal sesto inno, “la veneranda, bella Afrodite dalla corona d'oro, che ha il potere sui bastioni di tutta Cipro marina/, dove la forza di Zefiro dall'umido soffio la portò sull'onda del mare molto risonante/ nella molle spuma”⁹⁵. Il richiamo al mare risulta altrettanto importante, e si impone come secondo polo della simbolizzazione pavesiana: accanto ad Afrodite quale “dea dell'impulso vitale che sottomette alla sua volontà tutte le creature viventi” e che rappresenta “la bellezza come capacità seduttiva e sensualità che soggioga”⁹⁶, l'ambiente marino emerge come *locus* del desiderio. Ma se tale collegamento è reso possibile dal passato mitologico della dea stessa, sulla cui nascita anche la *Teogonia* di Esiodo narra come attorno ai genitali di Zeus, caduti in mare, “bianca/ la spuma dall'immortale membro sortì, e da essa una figlia/ nacque”⁹⁷, allo sperma divino si aggiungono da subito le lacrime: il mare, cioè, da luogo del desiderio diviene al contempo spazio di quel dolore causato dalla forza della dea. Perché sotto la superficie della schiuma e tra i movimenti incessanti dell'acqua si nasconde quanto rivelato dalle parole di Saffo: nessuno ha mai pace, e il dolore innescato dal desiderio ha la stessa, placida forza delle onde del mare.

A dialogare con Saffo è la Britomarti, la cui trasformazione è narrata, come indica Pavese stesso, da Callimaco. Una sezione dell'*Inno ad Artemide* è infatti dedicata a cinque compagne della dea, tra le quali trova spazio anche la ninfa. Questa, servitrice di Artemide, fu inseguita per nove mesi da Minosse, che si era invaghito di lei; per fuggire al re di Creta la ninfa, “quasi presa, salto giù nel mare/dal sommo di un ciglio e balzò nelle reti/dei pescatori che la trassero

⁹³ DL: 46. Sulla caratterizzazione pavesiana del mare e il suo rapporto con la greicità cfr. Cavallini 2013a.

⁹⁴ *HH* 5. 1-5.

⁹⁵ *HH* 6. 1-5.

⁹⁶ Poli & Ferrari 2010: 237.

⁹⁷ *Hes. Th.* 190-192.

in salvo”⁹⁸, trasformandosi così nella marina Dictinna⁹⁹. Il modello antropologico è quello già incontrato per la metamorfosi di Ino in Leucotea, la quale, non a caso, sarà l’interlocutrice di Arianna ne *La vigna*: nel salto in mare da una rupe, il *καταποντισμός*, il passaggio da un elemento naturale all’altro “esprime simbolicamente il passaggio dallo stadio della morte a quello della rinascita”¹⁰⁰, permettendo alla metamorfosi di realizzarsi nel momento di sospensione del corpo, ovvero quando si trova sospeso tra la terra abbandonata e il mare non ancora raggiunto. Che il mutamento abbia luogo poco prima dell’ingresso in acqua è altresì motivato dalla natura stessa del mare, generalmente inteso nel mito greco come il luogo di una radicale alterità. L’immersione in una dimensione percepita come totalmente altra, è stato notato, “garantisce una radicale alternativa alla situazione insostenibile, sia che si tratti della morte, sia che invece esso si trasformi in una prova mortale, un rito di passaggio dal quale l’individuo esce rigenerato”¹⁰¹.

Tra lo sciabordare dell’acqua marina trova così spazio Saffo, anch’essa protagonista di un salto in acqua. Pavese, che si riferisce esplicitamente allo “scontento della vita, per cui s’indusse a buttarsi in mare, nel mare di Grecia”¹⁰², accoglie e rielabora la lunghissima tradizione che, a partire dall’ambiente dei commediografi attici, voleva Saffo morire suicida per l’amore non corrisposto di Faone, traghettatore di Lesbo reso incredibilmente affascinante da Afrodite, trasportata gratuitamente nelle vesti di anonima anziana¹⁰³. Il salto sarebbe avvenuto dal promontorio di bianche rocce che dall’isola di Leucade guarda verso Cefalonia, secondo quanto riportato da Strabone (che, a sua volta, cita il frammento di Menandro riguardante la morte della poetessa)¹⁰⁴. Sulla leggenda del salto saffico e sul rapporto con Faone, nonostante l’enorme diffusione che ebbe nell’antichità, non si può dire molto di più, ma un elemento va necessariamente enfatizzato: dietro la morte della poetessa si stende l’ombra lunga di Afrodite. Non solo perché alcuni episodi della biografia dell’uomo sono totalmente sovrapponibili a quelli di Adone, ma anche poiché, come ha notato Nagy in riferimento al motivo del salto dalla

⁹⁸ Call. *Dian.* 195-197.

⁹⁹ La versione callimachea è confermata da Paus. II 20. 3; Diod. 5. 76; Strab. 10. 4. Secondo quanto narrato da Ant. Lib. 40, la ninfa venne portata in salvo dal pescatore Andromede, il quale, una volta portata a Egina, cercò di unirsi a lei. La ninfa scomparve nel bosco dove gli egineti la venerarono come “Aphaia”, la scomparsa, mentre nei tempi di Artemide era contemporaneamente comparsa una sua statua. Sulle tradizioni legate a Britomarti-Dictinna-Aphaia cfr. Harrod 1975.

¹⁰⁰ Guidorizzi 2009: 1021. Sul rituale cfr. Gallini 1963.

¹⁰¹ D’Agostino 1999: 109. Sul rapporto tra miti e mare, oltre alle fondamentali pagine di Seppilli 1977, cfr. anche Lindelauf 2003; Beaulieu 2016; Zaccagnino 2017.

¹⁰² DL: 46.

¹⁰³ Sulle tradizioni biografiche riguardanti Saffo cfr. Di Benedetto 1983.

¹⁰⁴ Cfr. Strab. X 2. 9.

rupe leucade, “the implications of this image are cosmic. Sappho is vicariously projecting her identity into the goddess Aphrodite herself”, poiché “by loving Phaon, she becomes parallel with Aphrodite” e “by diving from the White Rock, she does what Aphrodite does in the form of Evening star, diving after the sunken Sun in order to retrieve him the next morning in the form of Morning star”¹⁰⁵. La ragione dell’amore della donna per Faone è dunque da ricercare, secondo lo studioso, nella vicinanza tra l’Afrodite che trasforma il traghettatore e l’anzianità di una Saffo che spera di conquistare, insieme alla bellezza dell’uomo, una ritrovata gioventù¹⁰⁶. Quasi inutile da rilevare è l’incertezza che segue al salto di Saffo, che si apre a quella possibilità di riscritture e revisitazioni che si sono succedute sul motivo della poetessa suicida: Perché si è gettata? Cosa provava sospesa nell’aria? Cos’è stato di lei dopo l’incontro col mare?

Come spesso accade, dagli interstizi delle trame mitiche e dagli spazi vuoti creati da questi interrogativi muove la riscrittura, che cerca di rispondere a quelle domande lasciate insolute o con risposte insoddisfacenti. In questo caso, il dialogo tra Saffo e Britomarti tematizza la forza del desiderio impersonato da Afrodite, affidando alle parole delle due donne sopravvissute l’approfondimento di quella pulsione travolgente che le ha condotte nel mare. Al salto sono infatti succedute due metamorfosi speculari e contrapposte: la ninfa Britomarti ha accettato il ritmo dell’acqua e la conseguente nuova dimensione dell’essere, mentre Saffo, quasi rinnovando il paradosso metamorfico ovidiano riscontrato in precedenza, non si rassegna alla nuova realtà del mondo in cui si trova letteralmente immersa:

SAFFO È monotono qui, Britomarti. Il mare è monotono. Tu che sei qui da tanto tempo, non t’annoi?
 BRITOMARTI Preferivi quand’eri mortale, lo so. Diventare un po’ d’onda che schiuma, non vi basta.
 Eppure cercate la morte, questa morte. Tu perché l’hai cercata?
 SAFFO Non sapevo che fosse così. Credevo che tutto finisse con l’ultimo salto. Che il desiderio,
 l’inquietudine, il tumulto sarebbero spenti. Il mare inghiotte, il mare annienta, mi dicevo.
 BRITOMARTI Tutto muore nel mare, e rivive. Ora lo sai¹⁰⁷.

Tra le due dialoganti si staglia così una distanza che trova nello stato marino il suo principale correlativo oggettivo: a Britomarti, che ha accettato la nuova vita del mare, risponde la Saffo che non si rassegna al suo ritmo immutabile. Questa, nonostante la metamorfosi, rimane la poetessa che ha cantato le più contraddittorie implicazioni del desiderio e che anche dopo il salto dalla roccia continua a essere tormentata dalla medesima inquietudine che provava a Lesbo. Ma oltre che luogo dell’identico e della sua ripetizione, il mare tratteggiato da Pavese si presenta come un *gendered space*, ovvero un paesaggio caratterizzato da una spiccata presenza

¹⁰⁵ Nagy 1973: 175.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 177.

¹⁰⁷ DL: 47.

femminile e, al contempo, intriso delle vicende mitiche legate ai desideri – spesso delusi, traditi o stravolti – delle eroine che lo attraversarono. Non è un caso, tra l’altro, che il concetto di *gendered space* sia stato proficuamente applicato alle *Heroides* ovidiane¹⁰⁸ e, a partire da esse, esteso anche ad alcune opere letterarie e cinematografiche ben lontane dall’antichità; il *topos* narrativo, ha scritto Silvia Romani a proposito di testi letterari come *The French Lieutenant’s Woman* (1969) di John Fowles e filmici come *Adele H* (1975) di François Truffaut e *The Piano* (1993) di Jane Campion, prevede così che “indotte dalle convenzioni sociali e dalle circostanze ad abitare spazi conchiusi, che portano il sigillo del padre o del marito, le eroine che decidono di rompere le rigide convenzioni di genere precipitano inevitabilmente in uno spazio ostile, in uno scenario in qualche modo paideutico che ricorda, tramite la creazione di un paesaggio ossimorico al *locus amoenus*, l’illegittimità della loro scelta”, di modo che “la natura finisce per diventare una cassa di risonanza del paesaggio interiore dell’eroina, rinunciando alla sua topografia reale, per diventare topica dell’abbandono”¹⁰⁹. In modo quasi identico a questa dinamica lo spazio marino di *Schiuma d’onda* si apre sia alle sofferenze delle due dialoganti sia a una vera e propria teoria di eroine le cui storie, talvolta appena accennate allusivamente da Pavese, contribuiscono a riempire il mare delle lacrime menzionate in precedenza. Si ritrovano così quelle che Britomarti definisce “donne come te, donne d’amore” che “non parvero mai tristi né stanche”¹¹⁰, delle quali però Saffo ricorda gli esiti tutt’altro che lieti: perché, dice, “ci fu quella che in terra straniera s’impiccò con le sue mani alla trave di casa”¹¹¹, ovvero la Fedra cretese, sorella dell’Arianna “che si svegliò la mattina sopra uno scoglio, abbandonata”¹¹²; e, ancora, a “tutte le altre, tante altre, da tutte le isole, da tutte le terre, che discesero in mare”¹¹³ si aggiunge colei che “fu serva”¹¹⁴, la Cassandra portata in catene da Atene a Micene; chi fu “straziata”¹¹⁵, cioè Ino che si gettò in mare col cadavere del figlio Melicerte; chi “uccise i suoi figli”¹¹⁶, la Medea abbandonata da Giasone dopo aver navigato con l’eroe sulla nave Argo; chi “stentò giorno e notte”¹¹⁷, ovvero, probabilmente, la Io trasformata in giovenca dalle gelosia di Era e, infine, “chi non toccò più terraferma e divenne una cosa, una belva del mare”¹¹⁸, ossia la

¹⁰⁸ Bolton 2009.

¹⁰⁹ Romani 2016: 214.

¹¹⁰ DL: 49.

¹¹¹ *Ivi*, p. 50.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

Scilla che si trasformò in mostro per la vendetta di Circe. A queste si aggiungono due ulteriori *exempla* mitici di donne legate a doppio filo al mare e al desiderio. Dapprima Calipso, che, in linea col quadro simbolico de *L'isola*, diviene nelle parole di Britomarti colei che “si è fatta fermare da un uomo”¹¹⁹, modello dunque di una donna che ha completamente abdicato al desiderio, interrompendo il flusso di continuo mutamento che ha condotto le due protagoniste del dialogo tra le acque; a questa si aggiunge successivamente Elena, che, caratterizzata come *In famiglia*, emerge quale colei che è riuscita a mantenersi salda nella tempesta del desiderio, acquistando così le caratteristiche quasi infernali discusse da Castore e Polideute: ella è la donna che “varcò questo mare, una mortale, che visse sempre nel tumulto – forse in pace”, nonché “una donna che uccise distrusse, accecò, come una dea – sempre uguale a se stessa”¹²⁰ e che “non mentì con nessuno, non sorrise a nessuno. Forse fu felice”¹²¹.

Rispetto alle brevi allusioni alle protagoniste citate, i casi di Calipso ed Elena ricevono un trattamento più approfondito per una ragione intrinseca all'economia metamorfica del dialogo. I due casi, infatti, rappresentano l'opposto di quanto accaduto a Saffo e Britomarti: di fronte a queste, che hanno subito una metamorfosi, Calipso emerge come colei che si è fatta fermare da un uomo, mentre Elena appare quale donna rimasta sempre uguale a se stessa¹²². L'idea alla base della dicotomia che si instaura tra questi poli rimanda nuovamente alla forza di Eros: esso, sottintende Pavese, è quella forza capace di provocare la metamorfosi, nonché di far progredire lo sviluppo del cosmo, come narrato dalla *Teogonia* di Esiodo¹²³ e, a livello più intimo, di innescare il mutamento nell'arco dell'esperienza umana. E davanti a questa eterna pulsione non resta che una duplice possibilità: o accogliere il cambiamento e accettare, come la ninfa, la forza del desiderio e la nuova forma del proprio sé, o, come la poetessa, rimanere ancorata alla propria identità precedente, senza riconoscere il lato migliore del dono dolcemente di Afrodite:

¹¹⁹ *Ivi*, p. 48.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ivi*, p. 49.

¹²² La menzione di Elena permette altresì di riprendere, nel finale del dialogo, l'immagine di Artemide. Come nel caso de *In famiglia*, anche in questo dialogo ritorna l' “inquieto angosciata, che sorride da sola” (DL: 50), ovvero la divinità di cui Britomarti era fedele seguace e che nacque in quella che Saffo indica come “isola che non hai visto” (DL: 50), cioè la Delo in cui Leto partorì la dea.

¹²³ Cfr. Most 2013.

SAFFO È possibile questo? Lasciare i giorni, la montagna, i prati – lasciar la terra e diventare schiuma d'onda – tutto perché dovevi? *Dovevi* che cosa? Non ne sentivi desiderî, non eri fatta anche di questo?

BRITOMARTI Non ti capisco, Saffo bella. I desideri e l'inquietudine ti han fatta chi sei; poi ti lagni che anch'io sia fuggita.

SAFFO Tu non eri mortale e sapevi che a niente si sfugge.

BRITOMARTI Non ho fuggito i desideri, Saffo. Quel che desidero ce l'ho. Prima ero ninfa delle rupi, ora del mare. Siamo fatte di questo. La nostra vita è foglia e tronco, polla d'acqua, schiuma d'onda. Noi giochiamo a sfiorare le cose, non fuggiamo. Mutiamo. Questo è il nostro desiderio e il destino. Nostro solo terrore è che un uomo ci possedga, ci fermi. Allora sì che sarebbe la fine. [...]

Oh Saffo, non è questo il sorridere. Sorridere è vivere come un'onda o una foglia, accettando la sorte. È morire a una forma e rinascere a un'altra. È accettare, accettare, se stesse e il destino.

SAFFO Tu l'hai dunque accettato?

BRITOMARTI Sono fuggita, Saffo. Per noi altre è più facile.

SAFFO Anch'io, Britomarti, nei giorni, sapevo fuggire. E la mia fuga era guardare nelle cose e nel tumulto, e farne un canto, una parola. Ma il destino è ben altro.

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

SAFFO Non sono mai stata felice, Britomarti. Il desiderio non è canto. Il desiderio schianta e brucia, come il serpe, come il vento¹²⁴.

Chi è, dunque, questa Saffo? Cosa conserva di quella antica e cos'ha di moderno? Cosa aggiungono le parole della versione pavesiana ai secoli che hanno trattato questa poetessa, figura storica probabilmente esistita, al pari di un personaggio mitico – cioè come un palinsesto da riscrivere e rivisitare continuamente¹²⁵? Un primo dato emerge con chiarezza: la centralità che *Schiurma d'onda* attribuisce al desiderio e il fatto che Pavese si rivolga proprio al personaggio di Saffo per approfondirne la dirompenza è in linea con la lunghissima tradizione di ricezione e rielaborazione della poetessa di Lesbo. Perché quello del suo suicidio, della sua biografia e delle parole da attribuirle è stato, almeno a partire da Ovidio, la zona dell'immaginario dover far convergere e dialogare visioni del mondo e dell'amore, nonché teorizzazioni poetiche e istanze di genere. Così, grazie alla varietà di notizie riguardanti la sua figura e in virtù di una posizione unica all'interno della storia letteraria greca – donna e poetessa, serva di Afrodite – essa è potuta diventare un'icona, o, con le parole di Marguerite Johnson, “a symbol for poetic genius; subversive love; celebratory female-female passion; insane, obsessive heterosexual ardour; women's emancipation; women's liberation; lesbian liberation”¹²⁶. Le parole della critica fotografano bene una ricezione incredibile: se in Saffo riescono a convivere, pur nell'arco di diversi secoli, orizzonti quanto mai differenti come l'ossessivo amore eterosessuale per Faone, il desiderio omosessuale e le rivendicazioni femministe è perché, come

¹²⁴ DL: 47-48.

¹²⁵ Sulla ricezione di Saffo cfr. Rüdiger 1933; DeJean 1989; Greene 1996; Reynolds 2002; 2003; Goldhill 2006; Williamson 2009.

¹²⁶ Johnson 2007: 37.

ha scritto Holt Parker, “Sappho is a locus where, oddly enough, the prejudices of the past and the projection of the present become bedfellows”¹²⁷.

Passato e presente, antichità e modernità si rincorrono e sovrappongono anche nella Saffo di Pavese. A uno sguardo più attento, infatti, la ripresa motivo del suicidio, oltre a essere pienamente in linea con la poetica e la biografia dello scrittore, proietta il personaggio “protomartire della solitudine”¹²⁸ nella scia delle Saffo del Romanticismo, ovvero del grande successo che la versione eterosessuale e suicida per amore ebbe a partire da *Le Avventure di Saffo, poetessa di Mitilene* (1782) di Alessandro Verri. In un fondamentale articolo risalente a qualche anno fa, Glenn Most ha sottolineato come la Saffo romantica di Schlegel e Leopardi (il cui *Ultimo canto di Saffo*, del 1822, è stato giustamente avvicinato a *Schiuma d’onda*¹²⁹) discenda direttamente dalla precedente tradizione, in cui Verri aveva fissato il suicidio come momento culminante dell’esperienza saffica, capace di gettare nuova luce su tutto il suo passato; così, precisa il critico, “the Romantic Sappho, like her eighteenth-century aunt, plunges to her death from Leucas: but whereas for the narrative strategy that suicide had served as one terminus of a temporal axis along which all the other episodes could be distributed, for the Romantic strategy of condensation it provides the only possible resolution of contradictions that define the essence of the poetess’s character”¹³⁰. Non solo, ma in quella che viene individuata come strategia di condensazione la sofferenza della poetessa diviene l’elemento dirimente e più significativa del suo intero percorso: “only as such – aggiunge Most – can her sufferings exceed the limits of her personal fate and cast light upon the basic nature of all human experience”¹³¹. Ma se la tradizione dell’amore per Faone e il conseguente suicidio hanno ben poco a che fare con la realtà, è evidente quanto questa versione abbia acquisito un tale successo perché fondata su temi e motivi che appartenevano all’immaginario poetico di Saffo. Dunque, così come la distorsione biografica si è potuta produrre sulla base della poetica saffica, allo stesso modo tra le parole scambiate con Britomarti non si può non riscontrare una notevole assonanza col bagaglio d’immagini tipico dei frammenti della poetessa.

La vicinanza d’altronde non stupisce. Eleonora Cavallini ha infatti già ricostruito la lunga frequentazione pavesiana dei testi di Saffo, letti e tradotti sin dagli anni della gioventù: oltre alla presenza di due frammenti saffici tra i primi tentativi di traduzione dal greco studiati da

¹²⁷ Parker 2005: 3.

¹²⁸ Gardini 2000: 63.

¹²⁹ Cfr. Gragnolati 2006; Policastro 2006.

¹³⁰ Most 1996: 20.

¹³¹ *Ivi*, p. 24.

Dughera (e risalenti al 1927)¹³², la studiosa ha rintracciato echi saffici in una poesia come *Il desiderio mi brucia* (1929)¹³³, che rielabora i motivi principali del celebre frammento 31 Voigt¹³⁴, oltre ad aver analizzato la traduzione, compiuta durante il periodo del confino, del fr. 94 Voigt, in cui il desiderio di morte con cui si apre appare “facilmente associabile al racconto tradizionale secondo cui la poetessa sarebbe stata suicida per amore”¹³⁵. Lo studio della traduzione (contenuta nella “lettera della serenità”¹³⁶) del frammento 168 B Voigt, anch’esso incentrato sulla solitudine dell’io lirico, ha altresì fatto emergere sia quanto nella resa del greco “lo scrittore faccia propria la condizione di Saffo”¹³⁷ sia come quest’ultima si mostri in grado di contaminare una poesia come *Paternità*¹³⁸, composta nello stesso periodo, contribuendo così a chiarire quanto “il complesso lavoro pavesiano sul tema della ‘solitudine amorosa’ greca abbia inciso sull’immaginario dello scrittore”¹³⁹. La stessa studiosa ha infine dimostrato come anche in *Schiuma d’onda*, dietro la caratterizzazione del “desiderio che schianta e brucia, come il serpe, come il vento”, si celi la Saffo del noto fr. 130 Voigt, ovvero quello dell’Eros γλυκύπικρον (v.2) e ἀμάχανον ὄρπετον (v.2), animale che Cammelli, curatore dell’antologia letta da Pavese, non ha dubbi nell’identificare come “serpe”¹⁴⁰.

A questi riscontri testuali si aggiunga che l’estetica del desiderio delineata dalla Saffo pavesiana, dominata com’è da una visione negativa e intrinsecamente aporetica, sembra scaturire nel suo complesso direttamente da alcuni testi della poetessa. Il richiamo ad Afrodite nell’introduzione del dialogo è il dato più facilmente riscontrabile. La dea è infatti ossessivamente presente, com’è ovvio, nell’immaginario di Saffo, che ne canta l’incredibile potere nel fr. 1 Voigt, unico componimento giuntoci nella sua interezza: “Immortale Afrodite dal trono variopinto/ figlia di Zeus, tessitrice d’inganni, io ti supplico:/ non prostrare con ansie e tormenti, o dea/ augusta, l’animo mio, ma qui vieni, se mai altra volta/ udendo la mia voce di lontano/ le porgesti ascolto”, supplica l’io lirico nei primi versi, per poi lasciare sul finale del componimento la parola alla stessa, implacabile divinità: “Chi/ di nuovo debbo indurmi a ricondurre al tuo amore?/ Chi, o Saffo, ti fa torto?/ Perché se fugge, presto inseguirà/ se doni non accetta anzi donerà/, se non ama presto amerà/ pur contro il suo volere”. A questo si

¹³² Cfr. Dughera 1992: 24.

¹³³ PO: 292.

¹³⁴ Cavallini 2013b: 152-153.

¹³⁵ *Ivi*, p. 159.

¹³⁶ LT I: 490.

¹³⁷ Cavallini 2014a: 111.

¹³⁸ Cfr. PO: 71.

¹³⁹ Cavallini 2014a: 116.

¹⁴⁰ Cavallini 2014b. Sull’eros greco cfr. Calame 1996.

aggiunga il fr. 16 Voigt, che presenta molteplici convergenze con le parole contenute in *Schiuma d'onda*:

Οἱ μὲν ἰππῶν στρότον, οἱ δὲ πέσδων,
οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπὶ γᾶν μέλαιναν
ἔμμεναι κάλλιστον, ἐγὼ δὲ κῆν' ὄτ-
τω τις ἔραται

πά]γχυ δ' εὐμαρες σύνετον πόησαι
πά]ντι τ[οῦ]τ'· ἄ γὰρ πολὺ περσκέθοισα
κά]λλος ἀνθρώπων Ἑλένα [τὸ]ν ἄνδρα
τὸν πανάριστον
/[κρί]νεν ἄρ]ιστον

καλλίποισ' ἔβας 'ς Τροίαν πλέοισα
/ ὅσ τὸ πᾶν] σέβασ τροία[σ ὄ]λεσσ[ε,
κωὺδὲ παῖδος οὐδὲ φίλων τοκήων
/ κωὺδὲ πα]ῖδος οὐδε [φίλ]ων το[κ]ήων
πάμπαν ἐμνάσθη, ἀλλὰ παράγαγ' αὐταν
/ μᾶλλον] ἐμνάσθη, ἀ[λλὰ] παράγαγ' αὐταν
οὐκ ἀέκοισαν
/ πῆλε φίλει]σαν

Κύπρις· εὐκαμπτον γὰρ ἔφου βρότων κῆρ
] κούφως τ . . . οη . . . ν
κάμε νῦν Ἀνακτορίας ὄνέμναι-
σ' οὐ παρειόισας

/ Ὀροσ. εὐκ]αμπτον γαρ [ἀεὶ τὸ θῆλυ]
αἱ κέ] τις κούφως τ[ὸ πάρον ν]οήση.
οὐ]δὲ νῦν, Ἀνακτορί[α, τ]ὸ μέμναι
δῆ] παρειοῖσας,

τᾶς κε βολλοίμαν ἔρατόν τε βᾶμα
κάμάρυγμα λάμπρον ἴδην προσώπω
ἦ τὰ Λύδων ἄρματα κὰν ὄπλοισι
πεσδομάχεντας.

Alcuni dicono che sulla terra nera la cosa più bella sia un esercito di cavalieri, altri di fanti, altri di navi, io invece ciò di cui uno è innamorato; ed è assolutamente facile farlo intendere a chiunque: perché colei che di gran lunga superava in bellezza ogni essere umano, Elena, abbandonato il suo sposo impareggiabile traversò il mare fino a Troia né si ricordò della figlia e degli amati genitori: lei...disviò (Cipride) che inflessibile (ha la mente)...facilmente...così (ella) ora mi ha fatto ricordare di Anattoria lontana, di cui vorrei contemplare il seducente passo e il luminoso scintillio del volto ben più che i carri dei Lidi e i fanti che combattono in armi.

I motivi presentati nel componimento emergono sottotraccia anche nel dialogo pavesiano: *in primis* l'assoluta centralità del desiderio, che nel testo antico viene ribadito tramite il celeberrimo posizionamento solitario dell'io lirico in opposizione a ciò che credono gli altri; successivamente, il riferimento a Elena quale colei che traversò il mare perché preda di un

amore assoluto¹⁴¹ e, infine, la piega malinconica provocata dall'assenza di Anattoria, la cui lontananza è causa del medesimo turbamento malinconico che prova Saffo nel mare di Pavese. Come visto, infatti, la visione dell'*eros* affidata dallo scrittore alle parole di Saffo appare intrinsecamente negativa: la poetessa non è mai stata felice perché l'urto del desiderio è uno schianto, una distruzione che invece di riempire l'essere lo rileva, recuperando il lessico pavesiano dell'amore suicida, nella sua "nudità, miseria, inermità, nulla"¹⁴². Tale riscrittura è, come detto, fortemente condizionata da una certa tradizione romantica, ma come spesso accade con le sopravvivenze del mito essa è contemporaneamente resa possibile da certe caratteristiche dei medesimi testi di partenza. Riguardo quest'ultimi e muovendo in particolare dal commovente quadro ritratto dal fr. 105a Voigt, che ritrae una mela dimenticata sul ramo più alto dai coglitori che non riuscirono a raggiungerla, Page duBois ha parlato di un'estetica del frammento che si dipana tra i poli del desiderio e dell'assenza: "an implicate narrative of loss and a concomitant yearning drives Sappho's poetry. [...] In the most complete extant poems the voice of the narrator again and again describes a distant, unattainable, object of desire"¹⁴³. Secondo la studiosa l'impossibilità di raggiungere l'oggetto del desiderio si riflette così non solo nella natura frammentaria dell'esperienza amorosa e del suo locutore, ma anche nelle modalità di fruizione del testo saffico, che sembra quasi riprodurre nei suoi molteplici spazi bianchi le medesime rotture provocate da Eros: "this fragment exemplifies Sapphic poetics, and allow us to thematize the act of reading itself as a recording of the experience of absence, the process of seeing and not seeing simultaneously"¹⁴⁴. Le condizioni di trasmissione dei testi di Saffo sono frutto di un caso piuttosto crudele, e sarebbe quanto mai romantico postulare una sorta di teleologismo letterario che ne ha governato la sopravvivenza (mancata); al contempo, non è erroneo affermare che tale caratteristica dell'immaginario di Saffo può aver contribuito, anche nel caso di Pavese, a condizionare una rilettura del suo *corpus* poetico e della sua biografia sul duplice binario dell'assolutezza del desiderio e della sua natura aporetica; possibilità accresciuta dal fatto che una dualità di questo genere era stata condensata dalla stessa Saffo nella formula dell'Eros "dolceamaro".

La convergenza tra rielaborazione biografica e poetica saffica rimanda altresì al testo che ha dato il maggior impulso alla versione della Saffo suicida, ovvero l'epistola fittizia inviata da

¹⁴¹ Sul frammento e sulla riscrittura di Elena cfr. duBois 1996; Pfeijffer 2000; Konstan 2015.

¹⁴² MV: 394.

¹⁴³ duBois 1995: 9.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 10.

Saffo a Faone contenuta nelle *Heroides* di Ovidio. Al di là della dibattuta¹⁴⁵ (e ormai assodata¹⁴⁶) paternità ovidiana, il testo ha avuto un ruolo centrale sia nella riscoperta successiva di Saffo sia nel condizionare il suo tragitto, perché se questa è diventata tra i simboli più assoluti della forza del desiderio una buona parte di responsabilità è proprio dell'Ovidio che compone questa lettera. La posizione assunta dalla poetessa è centrale: unico personaggio realmente esistito a trovar spazio nella raccolta, tramite un complesso gioco di richiami e allusioni a versi saffici¹⁴⁷ (non tutti giunti sino a noi) essa viene dipinta da Ovidio mentre scrive a Faone dopo esser stata abbandonata, incarnando pienamente il modello della *relicta* che si rivolge all'amato prima di "cercare il destino nell'acqua di Leucade"¹⁴⁸, come recita l'ultimo verso. Ma, oltre a includere la donna nel novero delle altre eroine abbandonate, Ovidio si fa portavoce di un'operazione coscientemente letteraria¹⁴⁹. Il poeta augusteo si pone in continuità col carme 51 di Catullo e fa convertire la poetessa di Lesbo all'elegia latina, trasformandola così in colei che "insieme rinnega e prosegue la sua poesia d'amore, transcodifica in elegia e disinvoltamente riusa in relazione al nuovo oggetto amato i suoi stessi testi"¹⁵⁰. Il complesso rapporto tra personaggio ovidiano, io lirico Saffico e Saffo reale diviene il fulcro della riscrittura ed è proprio il testo ovidiano ad impostare per primo una tensione tra questi elementi, creando un dialogo fatto di continui richiami e sovrapposizioni che proseguirà sino alla contemporaneità¹⁵¹. Se in *Lesbos* (1857) Baudelaire ha scritto "di Léucade io veglio sulla cima/ per scoprire se il mare è giusto e buono/ e se una sera risuonerà la roccia di singhiozzi/ a Lesbo, che ogni cosa perdona, renderà/ l'adorato cadavere di Saffo/ partita per scoprire se è giusto e buono il mare"¹⁵², se in *Sappho, ou le suicide* (1936) Marguerite Yourcenar ha immaginato Saffo circense e cosmopolita, che cerca di suicidarsi ma che, proprio come in Pavese, rimane viva, "stordita, ma intatta", mentre "l'urto fa rimbalzare l'inutile suicida verso le reti dove schiume di luce si rapprendono e si sciolgono"¹⁵³, se Erica Jong in *Sappho's Leap* (2003) trascrive l'immaginario bilancio esistenziale compiuto un attimo prima di gettarsi dalla rupe, è perché nell'arco di tutta la ricezione "Sappho herself tended to focus in her poems more upon her own feeling than upon

¹⁴⁵ Cfr. Tarrant 1981.

¹⁴⁶ Cfr. Rosati 1996.

¹⁴⁷ Cfr. Rimell 1999; D'Alessio 2018.

¹⁴⁸ Ov. *Her.* 15. 220.

¹⁴⁹ Bessone 2003a.

¹⁵⁰ Bessone 2003b: 226.

¹⁵¹ Sull'autorialità ovidiana e il rapporto con Saffo cfr. Rimell 1999; D'Alessio 2018.

¹⁵² Baudelaire 1973: 281.

¹⁵³ Yourcenar 1984: 108.

the specific object to which they were directed”¹⁵⁴. Il processo a cui viene sottoposto il personaggio-Saffo nell’opera ovidiana è dunque speculare a quello compiuto da Pavese: anche lo scrittore, seguendo il medesimo metodo adottato con Esiodo ne *Le muse*, “ventriloquizza” la voce di Saffo¹⁵⁵, proiettando sulla sua figura autoriale, sul suo immaginario poetico e sul suo background mitico-biografico la tematizzazione del desiderio che brucia – ossia una visione personale di Eros che si salda con la poetica di alcuni frammenti antichi e che ricorda altresì il fuoco del personaggio di Ovidio:

Uror, ut indomitis ignem exercentibus Euris
Fertilis accensis messibus ardet ager.
Arva, Phaon, celebras diversa Typhoidos Aetnae.

Io ardo, come arde il campo fecondo quando le messi bruciano all’indomito soffio di Euro che alimenta la fiamma. Faone frequenta le lontane campagne dell’Etna di Tifeo; io sono preda di un fuoco non inferiore a quello dell’Etna¹⁵⁶.

Il momento in cui viene colta la poetessa in entrambi i componimenti si situa inoltre a ridosso del suicidio, inteso come l’esito più naturale della natura soverchiante del desiderio della donna; mentre la Saffo pavesiana continua a soffrire dopo il salto nel mare, quella ovidiana conclude la sua lettera richiamando il *mar* benevolo unicamente con gli eroi maschili (e così infausto per molte eroine), mentre chiude accennando al compimento del suo destino dalla rupe di Leucade:

Solve ratem! Venus orta mari mare praestat amanti.
Aura dabit cursum; tu modo solve ratem!
Ipse gubernabit residens in puppe Cupido;
Ipse dabit tenera vela legetque manu.
Sive iuvat longe fugisse Pelasgida Sappho —
Non tamen invenies, cur ego digna fugi —
Hoc saltem miserae crudelis epistula dicat,
Ut mihi Leucadiae fata petantur aquae!

Sciogli gli ormeggi: Venere, nata dal mare, garantisce il favore del mare agli amanti; il vento aiuterà la tua rotta, tu, soltanto, sciogli gli ormeggi. Cupido stesso, sedendo a poppa, farà da timoniere; sarà lui, con le sue mani delicate, a spiegare e a serrare le vele. Se invece hai piacere di fuggire lontano dalla pelasgica Saffo – e non troverai, tuttavia, una ragione per cui io sia degna di essere fuggita – che almeno una lettera crudele me lo faccia sapere, ahimé infelice, perché io vada a cercare il mio destino nell’acqua di Leucade!¹⁵⁷

Poesia, desiderio e metamorfosi sono dunque i principali motivi che si intrecciano nella figura di Saffo. Sia essa antica o moderna, i significati che si aggregano intorno al presunto amore per Faone o a quello per Anattoria rispondono sempre alla medesima esigenza di approfondire, attraverso la maschera di un’antica poetessa, cosa accade quando si viene presi

¹⁵⁴ Most 1996: 33. Sulla prima ricezione di Saffo cfr. Yatromanolakis 2007; Thorsen & Harrison 2019.

¹⁵⁵ Cfr. Harvey 1996: 83-89.

¹⁵⁶ Ov. *Her.* 15. 9-11.

¹⁵⁷ Ov. *Her.* 15. 213-220.

dal desiderio tremante, quali stravolgimenti esso è capace di portare, cosa resta del proprio sé prima e dopo l'incontro, al di qua e al di là di un possibile abbandono.

Nell'introduzione a un'edizione delle liriche di Saffo, Antonio Aloni ha precisato qual è la posta in gioco quando la poesia entra nel territorio del desiderio e, soprattutto, quale rapporto si instauri tra questi due estremi: "quando diventa poesia, la realtà sovente banale, talvolta dolorosa, sempre condizionata e depressa dalle circostanze esterne e dagli oggettivi limiti umani dei protagonisti, si trasforma in qualcosa di diverso, diventa un'alternativa alla realtà, che assume le forme e le dimensioni della nostra adesione sentimentale ed emotiva"¹⁵⁸. In fondo, Pavese tematizza qualcosa di simile già con Esiodo, al quale lascia esporre entro quali termini la comunicazione poetica sia in grado di riscattare il reale dal proprio grigiore quotidiano. Ed è proprio tale poesia, aggiunge Aloni, che legata a doppio filo all'eros diviene capace di aggredire la realtà e di proporre una versione radicalmente altra: "i limiti della realtà cedono e lasciano il campo alla libera espressione del desiderio dei fruitori. E in ciò la comunicazione poetica dell'eros diventa non solo alternativa, ma addirittura eversiva della realtà. Ma questa è una caratteristica non dell'eros, bensì della poesia"¹⁵⁹. E così da sempre accade con Saffo, anche quando la si ritrova ancora in vita nel mare di Leucade, con una voce diversa da quella antica ma ancora una volta intenta a dire la forza del desiderio.

5.3.2 Arianna *relicta*

Ma, insieme alla poetessa di Lesbo, è Arianna la figura che nell'immaginario occidentale ha incarnato più di tutte il prototipo della donna abbandonata. La vicenda, nelle sue linee principali, è nota¹⁶⁰: figlia del re cretese Minosse, aiuta l'ateniese Teseo a uccidere il Minotauro, fratello mostruoso posto al centro del labirinto, dal quale il giovane straniero riesce a uscire grazie allo stratagemma del filo donato dalla fanciulla. Questa si innamora dell'eroe che la porta via dall'isola natia, per abbandonarla poco dopo sulle spiagge solitarie di Nasso, facendola così divenire il prototipo della *relicta*¹⁶¹.

Che sia un termine latino a fissare il potenziale simbolico di Arianna non è un caso. È infatti la letteratura latina a fare dell'eroina l'immagine assoluta di colei che è stata abbandonata,

¹⁵⁸ Aloni 1997: LXXXI-LXXXII.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Per una panoramica sul mito di Arianna cfr. Ieranò 2007; Romani 2015.

¹⁶¹ Cfr. James 2003; Armstrong 2006.

fissando un paradigma che, pur declinato in modi diversi, sarà quasi sempre incentrato sull'abbandono e le sue conseguenze¹⁶².

Arianna viene dapprima ritratta nella sua solitudine dal celebre carme LXIV di Catullo, che, rielaborando probabilmente precedenti ellenistici¹⁶³, intesse nella narrazione delle nozze di Teti e Peleo un *ekphrasis* del drappo nuziale che ricopre il letto degli sposi, dedicando più di duecento versi all'eroina cretese. Il ritratto che emerge dai versi catulliani è incredibilmente vivo e palpitante¹⁶⁴. La donna viene rappresentata mentre è in preda alla disperazione: corre incontro alle onde del mare, sale sulle alture scogliose per aguzzare la vista, piange, urla ma soprattutto parla, in prima persona: “E ora dove andrò? A quale speranza m'appiglio, disperata?”¹⁶⁵, si chiede prima di descrivere l'atmosfera mortifera che si spande sul mare e sull'isola: “E poi la spiaggia non offre – l'isola è deserta – riparo, né via d'uscirne s'apre tra l'onde tutt'intorno del mare; nessun mezzo di fuga, nessuna speranza: tutto è muto, tutto è deserto, tutto ostenta morte”¹⁶⁶. A ridosso di quest'Arianna Ovidio può dunque creare l'abbandonata per eccellenza, ed è in questa veste che la si ritrova nelle *Heroides*. Come afferma la stessa, ritratta nuovamente sulla spiaggia di Nasso ma in uno stato di dolore ancora più dirompente che in Catullo, “ora io considero non solo ciò che sono destinata a soffrire, ma tutto quello che può soffrire una donna abbandonata”¹⁶⁷. Ella, immobile su uno scoglio di cui ha assunto la stessa natura petrosa (“*quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui*”¹⁶⁸), rivolge il suo atto di accusa a Teseo, mentre lo spazio si richiude intorno a lei. Il paesaggio diviene infatti capace di suscitare e al contempo potenziare il dolore della donna, la cui angoscia viene acuita dall'enorme distesa d'acqua e dalle rocce che le rimandano indietro i lamenti:

¹⁶² Analizzando la ricezione dei miti di Arianna, Teseo e il Minotauro nel Novecento, Sbardella 2017 ha sottolineato come il tema dell'abbandono venga generalmente ignorato, a favore di una maggiore insistenza su temi come il rapporto con l'alterità radicale del Minotauro o il potere perturbante del labirinto.

¹⁶³ Cfr. Knox 1998. Per una rassegna delle diverse interpretazioni cfr. Nuzzo 2003: 22-29.

¹⁶⁴ Cfr. Laird 1993; Gardner 2007.

¹⁶⁵ Catul. 64. 180-181.

¹⁶⁶ Catul. 64. 184-187.

¹⁶⁷ Ov. *Her.* 10. 79-80.

¹⁶⁸ Ov. *Her.* 10. 50.

Luna fuit; specto, siquid nisi litora cernam.
Quod videant oculi, nil nisi litus habent.
Nunc huc, nunc illuc, et utroque sine ordine, curro;
Alta puellares tardat harena pedes.
Interea toto clamavi in litore "Theseu!":
Reddebant nomen concava saxa tuum,
Et quotiens ego te, totiens locus ipse vocabat.
Ipse locus miserae ferre volebat opem.

C'era la luna: guardo se vedo qualcosa, oltre alla spiaggia; ma oltre alla spiaggia gli occhi non hanno altro da vedere. Corro ora qua, ora là, e sempre senza una meta: la sabbia alta rallenta i miei passi di fanciulla. Intanto per tutta la spiaggia chiamavo «Teseo!»; le rupi incavate mi rimandavano indietro il tuo nome, e tutte le volte che io ti chiamavo, il luogo stesso chiamava: anche il luogo voleva portare aiuto a me infelice¹⁶⁹.

Desiderio, paesaggio, abbandono e metamorfosi: anche la figura di Arianna, come quella di Saffo, è impastata di questi elementi, in virtù dei quali entrambe le donne ritornano nelle lettere ovidiane. Non solo perché, come ha scritto Gianpiero Rosati, “la vita delle donne, nelle *Heroides*, ruota attorno a un’assenza, a un vuoto; [...] vivono un’esistenza vicaria, che si nutre di esperienze sostitutive”¹⁷⁰, ma perché l’intrinseca impossibilità di riportare indietro l’amato non fa altro che ribadire il dolore oggetto di rappresentazione e di rendere infinito il circolo del desiderio¹⁷¹. Pur codificato secondo i dettami del lamento elegiaco, la problematizzazione di quest’ultimo si impone come il centro dell’operazione letteraria di Ovidio, che attraverso la maschera delle donne del mito mira a indagare quello che la lettura lacaniana di Sara Lindheim ha ribattezzato “dark side of love”: “in bold strokes, reinforced by the relentless repetition from one epistle to the next, the *Heroides* uncover the unsettling aspects of desire, especially of feminine desire”, scrive la critica, cosicché “the poems showcase the dark side of love, the profoundly disturbing results for a woman arising from the myth of finding one's other half in which society compels us all to believe”¹⁷².

La caratterizzazione del paesaggio diviene inoltre funzionale all’effetto poetico e trova importanti punti di contatto con alcuni motivi tradizionali, quali la roccia di Leucade e il mare intorno a essa, per la Saffo che sceglie di morire, e l’isola di Nasso, anch’essa circondata da un mare infausto, per la povera Arianna. Nel caso di quest’ultima la centralità simbolica del paesaggio è un dato importante di tutta la tradizione, tanto che “la storia di Teseo e Arianna non si comprende al di fuori di questo duplice scenario, erotico e marittimo”, proprio perché “il paesaggio in cui si inseriscono le avventure dei due eroi è costellato di navigazioni e di isole, di spiagge che sono come palcoscenici tra le acque, dove si consumano abbracci, danze o

¹⁶⁹ Ov. *Her.* 10. 17-24.

¹⁷⁰ Rosati 1989: 44.

¹⁷¹ Kauffman 1986: 43.

¹⁷² Lindheim 2003: 82.

abbandoni”¹⁷³. Lo spazio di Nasso , già prima del *gendered space* dell’epistola ovidiana¹⁷⁴, appare anche nella tradizione precedente connotato in senso fortemente negativo: “spazio emblematico dell’abbandono”¹⁷⁵ secondo la formula di Silvia Romani, o “landscape of lost innocence”¹⁷⁶, nelle parole di Efronissi Spentzou, particolarmente adatte al cambiamento che si abbatte su Arianna e sui luoghi da lei attraversati – paesaggi di una promessa d’amore e di futuro prima, luoghi del dolore e dell’abbandono una volta partito Teseo. E nuovamente, come già visto con Saffo, la soggettività del personaggio mitico emerge in rapporto a questo tipo particolare di paesaggio, in rapporto al quale si configura la possibilità di reagire o meno all’abbandono e, dunque, di decidere se accettare la metamorfosi (anche se non voluta, anche se imposta dal dolore), o restare immobili come la roccia dell’isola.

Ciò che però tra le *Heroides* sembra peculiare della sola Arianna è proprio, ancora con Romani, “una rigidità eccessiva, l’indisponibilità al cambiamento, persino se questo mutamento consiste nella morte”¹⁷⁷. Perché, prosegue la studiosa, “Arianna si ostina a rimanere ferma, è indocile all’evoluzione, pietrificata come una giovane fanciulla in attesa di nozze che non arriveranno mai”¹⁷⁸; e ciò che la tormenta nel profondo, contribuendo all’assolutizzazione della sua condizione, non è la tante volte invocata paura della morte, quanto “la solitudine, la lontananza dall’*oikos* paterno, l’assenza della presenza rassicurante di un contesto sociale che la accolga”, essendo ormai divenuta “la *parthenos*, una vergine, uscita di casa per recarsi, idealmente, alla propria cerimonia di nozze, che rimane senza un corteo, senza una famiglia cui appoggiarsi e gli amici che levino fiaccole nella notte”¹⁷⁹.

L’Arianna colta da Pavese nel dialogo *La vigna* condivide molto delle precedenti *puellae relictae* latine: la posizione all’interno della *fabula*, essendo anch’ella colta negli istanti successivi all’abbandono di Teseo; il contesto paesaggistico di Nasso, che diventa parte integrante del presente e del futuro della fanciulla; l’insistenza sull’abbandono, sul dolore conseguente e sull’inspiegabilità della decisione di Teseo¹⁸⁰. L’interlocutrice scelta da Pavese

¹⁷³ Ieranò 2007: 126.

¹⁷⁴ Bolton 2009.

¹⁷⁵ Romani 2015: 132.

¹⁷⁶ Spentzou 2003: 69.

¹⁷⁷ Romani 2015: 194.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 195.

¹⁸⁰ Per una discussione delle diverse tradizioni sulle cause dell’abbandono cfr. Romani 2015: 196.

contribuisce inoltre a inserire la riscrittura nell'ambito simbolico già individuato per Saffo¹⁸¹. Le parole di una Leucotea ben diversa da quella comprensiva de *Le streghe* (ma che ritorna insistentemente sulla sua metamorfosi marina e sulla tragicità del suo passato) aprono il dialogo e pongono Arianna di fronte alla realtà di quanto accaduto:

LEUCOTEA Piangerai per molto tempo ancora, Ariadne?
ARIADNE E tu di dove vieni?
LEUCOTEA Dal mare, come te. Dunque, hai smesso di piangere?
ARIADNE Non sono più sola.
LEUCOTEA Credevo che voi donne mortali piangeste soltanto quando qualcuno vi ascolta.
ARIADNE Per una ninfa, sei cattiva.
LEUCOTEA Così, se n'è andato anche lui? Perché credi che ti abbia lasciata?
ARIADNE Non mi hai detto chi sei.
LEUCOTEA Una donna che ha fatto quel che tu non hai fatto. Ho tentato di uccidermi in mare. Mi chiamavano Ino. Una dea mi ha salvata. Ora sono la ninfa dell'isola.
ARIADNE Che vuoi da me?
LEUCOTEA Se parli così, già lo sai. Vengo a dirti che il tuo caro ragazzo dalle belle parole e dai ricci violetti, se n'è andato per sempre. Ti ha piantata. La vela nera che è scomparsa sarà l'ultimo ricordo che ti lascia. Corri, strilla, dibattiti, è fatta.[...]
ARIADNE O ninfa, smettila...
LEUCOTEA Ecco, piangi. Così almeno è più facile. Non parlare, non serve. Così se ne vanno sciocchezza e superbia. Così il tuo dolore compare per quello che è. Ma finché il cuore non ti scoppierà, finché non latrerai come una cagna e vorrai spegnerti nel mare come un tizzo, non potrai dire di conoscere il dolore¹⁸².

La durezza della ninfa ha però breve durata. Dopo queste battute si interrompe progressivamente la sadica enfaticizzazione del dolore, la quale, rispetto al prosieguo del componimento, appare funzionale alla comunicazione del messaggio di Leucotea, vero centro del dialogo. A differenza del precedente elegiaco, dove l'abbandono di Arianna viene ritratto senza alcuna possibilità di redenzione, nell'orizzonte pavesiano qualcuno si è mosso. Il discorso della ninfa allude in maniera sempre più circostanziata al "nuovo, più giovane di tutti gli dèi"¹⁸³, un dio di gioia seguito e acclamato da tigri e tori, il dio della festa: Dioniso ha visto Arianna, se ne è innamorato e sta per giungere a Nasso.

La notizia, in fondo, non stupisce. Sin dall'epoca micenea la figlia di Minosse sembra aver ruotato intorno all'orbita di Dioniso. Già nel VI sec. a.C. Epimenide raccontava di come il dio, la cui antica presenza a Creta è testimoniata dalle tavolette in lineare B, avrebbe corteggiato

¹⁸¹ Anche Arianna rientra infatti nell'orbita di Afrodite. Plut. *Comp. Thes. Rom.* 21 racconta di come Teseo pose il suo viaggio a Creta sotto la protezione di Afrodite e di come, sulla via del ritorno, lasciò sull'isola di Delo un *Aphrodision*, una statua ricevuta in dono da Arianna intorno alla quale, non a caso, i giovani dell'isola iniziarono a ballare la danza del labirinto. Lo stesso Plut. *Comp. Thes. Rom.* 20. 3 riferisce inoltre della tradizione secondo cui Arianna morì di parto a Cipro, isola prediletta di Afrodite, e venne sepolta in un bosco di lì in poi significativamente chiamato "bosco di Arianna Afrodite". Su questi passi cfr. Ieranò 2007: 125-126; Pironti 2007: 245-248; Romani 2015: 146-147.

¹⁸² DL: 139-140.

¹⁸³ *Ivi*, p. 140.

Arianna regalándole una preziosa corona¹⁸⁴, e non a caso il figlio di Semele la incontra nuovamente sulla Nasso dove Zeus aveva deciso di far nascere il figlio dalla propria coscia¹⁸⁵, luogo dionisiaco per eccellenza e *domus* del dio secondo Ovidio¹⁸⁶. Nella polifonia che caratterizza le differenti versioni riguardanti la vicenda di Arianna, non si riesce a ricostruire con esattezza il momento esatto in cui si sia innamorato della fanciulla. È però un dato fortemente presente nella tradizione letteraria e iconografica antica la sua vicinanza al dio non come una menade tra le tante, ma quale compagna esemplare¹⁸⁷, che accoglie in questo modo un'alternativa alla desolazione della solitudine: sposa di Dioniso, dunque, come la descrive già Esiodo¹⁸⁸, ma soprattutto trasformata dalla divinità in costellazione. Pavese sceglie infatti questa versione¹⁸⁹, non a caso quella capace di riscattare con più forza l'abbandono di Teseo: la sofferenza provocata dall'eroe ateniese diviene direttamente proporzionale al tasso di straordinarietà e salvezza garantito dal catasterismo. Poco importa allora stabilire se l'Arianna più originaria sia quella abbandonata o la fedele (ma non sempre¹⁹⁰) compagna del dio, come sembrerebbe indicare parte della tradizione¹⁹¹. Dal punto di vista della ricezione i due elementi convivono e si prestano alla loro contaminazione, arricchendo il palinsesto della fanciulla di ulteriori possibilità espressive.

Ma come dire l'arrivo del divino? Come poter comunicare a una mortale come Arianna cosa significa quest'evento, la sua grandezza, il potere che avrà di far dimenticare tutto il dolore precedente? Nessun dio potrebbe assolvere a questo compito meglio di Dioniso, i cui caratteri di gioiosa alterità, scardinamento della normalità e mobile eterotopia rappresentano il miglior contraltare alle lacrime versate per il figlio di Egeo. Che Leucotea narri l'arrivo del dio delle *Baccanti* secondo questo modulo non è neppure estraneo alla tradizione: dopo la sontuosa descrizione del matrimonio dionisiaco compiuta da Nonno di Panopoli nel quarantasettesimo libro delle sue *Dionisiache*, anche Catullo descrive l'arrivo orgiastico e carnevalesco del dio¹⁹², mentre la desolazione che regna in Ovidio lascia spazio solamente alla competenza del lettore

¹⁸⁴ Cfr. Ieranò 2007: 74-75.

¹⁸⁵ Diod. 5. 52.

¹⁸⁶ Ov. *Met.* 3. 367. Sulla presenza di Dioniso a Nasso cfr. Jeanmaire 1972: 220-228.

¹⁸⁷ Vatin 2004.

¹⁸⁸ Hes. *Th.* 947-949.

¹⁸⁹ Cfr. Nonn. *D.* 47; Hyg. *Fab.* 224; Ov. *Fast.* 3. 511-514; Ov. *Met.* 8. 177-182.

¹⁹⁰ Cfr. Hom. *Il.* 11. 321-325. Sull'episodio cfr. Ieranò 2007: 52-64; Romani 2007.

¹⁹¹ Romani 2015:136-138.

¹⁹² Catul. 64. 251-263.

colto, chiamato a decifrare il riferimento dietro all'Arianna "qualis ab Ogygio concita baccha deo"¹⁹³.

Ne *La vigna*, invece, la potenza della presenza dionisiaca si materializza nel paesaggio. Ad Arianna che non si capacita di esser stata scorta dal dio, Leucotea risponde proponendo una visione particolarmente epifanica del divino, capace – come si è visto in precedenza – di manifestarsi specialmente nei luoghi dei suoi vagabondaggi:

ARIADNE Ma come mi ha vista?

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.

ARIADNE Non c'è un luogo solitario abbastanza che gli dèi non ci vedano?

LEUCOTEA Cara mia, ma gli dèi sono il luogo, sono la solitudine, sono il tempo che passa. Verrà Dioniso, e ti parrà di esser rapita da un gran vento, come quei turbini che passano sulle aie e nei vigneti¹⁹⁴.

Lo scarto rispetto ai modelli di partenza è evidente e la modernizzazione si compie interamente nel segno della teoria paveseiana del paesaggio. La centralità dello spazio che si è riscontrata nell'arco di tutta la vicenda di Arianna viene infatti riorientata nel corso del dialogo e permette in questo modo di inserire nei *Dialoghi* l'elaborazione mitica del paesaggio compiuta in *Feria*. Non a caso la sezione dell'opera riguardante la teorizzazione del mito si intitola *La vigna*, proprio come il dialogo, che viene peraltro anticipato dalla notazione paesaggistica all'inizio de *Del mito, del simbolo e d'altro*: "Una piana in mezzo a colline – scrive Pavese – fatta di prati e alberi a quinte successive e attraversate da larghe radure, nella mattina di settembre, quando un po' di foschia le spicca da terra, t'interessa per l'evidente carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato"¹⁹⁵; al contesto epifanico-dionisiaco, solamente accennato dall'espressione successiva "feste fiori sacrifici"¹⁹⁶, rimanda con più chiarezza il successivo breve scritto *La vigna*, tra le cui righe si scorge lo sposo di Arianna e la tensione che il suo arrivo è capace di innescare:

¹⁹³ Ov. *Her.* 10. 48.

¹⁹⁴ DL: 140-141.

¹⁹⁵ FA: 149.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

Una vigna che sale sul dorso di un colle fino a incidersi nel cielo, è una vista familiare, eppure le cortine dei filari semplici e profonde appaiono una porta magica. Sotto le viti la terra rossa è dissodata, le foglie nascondono tesori, e di là dalle foglie sta il cielo. È un cielo sempre tenero e maturo, dove non mancano – tesoro e vigna anch'esse – le nubi sode di settembre. Tutto ciò è familiare e remoto – infantile a dirla breve, ma scuote ogni volta, quasi fosse un mondo.

La visione s'accompagna al sospetto che queste non siano se non le quinte di una scena favolosa in attesa di un evento che né il ricordo né la fantasia conoscono. Qualcosa di inaudito è accaduto o accadrà su questo teatro¹⁹⁷.

L'attesa determinata dalla sola contemplazione della vigna è parallela a quella di Arianna, il cui salvatore si manifesterà tra filari della stessa natura di quelli più tipicamente pavesiani. E, ancora una volta, l'incarnazione del dio nel paesaggio e la sua epifania saranno in grado di avviare un'ulteriore metamorfosi. A differenza di Saffo, mutata eppure uguale alla versione di se stessa precedente il suicidio, Arianna sarà rapita e la sua metamorfosi in stella sancirà la superiorità di Dioniso. Il dio metamorfico per eccellenza placherà il dolore causato dall'umano Teseo e la donna diventerà parte del paesaggio – proprio come una dea:

ARIADNE E lui com'è? molto crudele?

LEUCOTEA Tutti gli dèi sono crudeli. Che vuol dire? Ogni cosa divina è crudele. Distrugge l'essere caduco che resiste. Per svegliarti più forte, devi cedere al sonno. Nessun dio sa rimpiangere nulla.

ARIADNE Il dio tebano... questo tuo... hai detto che uccide ridendo?

LEUCOTEA Chi gli resiste. Chi gli resiste s'annienta. Ma non è più spietato degli altri. Sorridere è come il respiro per lui.

ARIADNE Non è diverso da un mortale.

LEUCOTEA Anche questo è un risveglio, bambina. Sarà come amare un luogo, un corso d'acqua, un'ora del giorno. Nessuno uomo val tanto. Gli dèi durano finché durano le cose che li fanno. Fin che le capre salteranno tra i pini e i vigneti, ti piacerà e gli piacerai¹⁹⁸.

Sorridere è accettare il destino, morire a una forma e rinascerne a un'altra: così Saffo aveva riassunto il significato della metamorfosi, e così il tema ritorna nella parole di Leucotea dedicate al dio. E, sul finire del dialogo, alla naturalezza con cui questi accompagna il mutamento incessante fa da contraltare l'incertezza di Arianna, ritratta mentre cerca di accettare ciò che le sta per accadere. La difficoltà della giovane donna è comprensibile, così come in linea con la tradizione della *relicta* è l'enfasi sul sonno: l'eroina ovidiana aveva esordito lamentandosi di esser stata tradita dalla sonnolenza subdolamente instillata da Teseo¹⁹⁹, e mentre dorme, stesa sulla spiaggia di Nasso, verrà rappresentata infinite volte sia nell'antichità, come nel celebre vaso Portland conservato al British Museum, sia nella modernità, come testimoniato da capolavori come l'*Ariadne* (1898) di John William Waterhouse, sensuale e circondata dalle tigri di Dioniso, o le diverse versioni oniriche del De Chirico metafisico. E mentre in quest'ultimo colonnati e strutture architettoniche razionaliste rivestono l'Arianna marmorea di luci e ombre

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 165.

¹⁹⁸ DL: 141-142.

¹⁹⁹ Cfr. Ov. *Her.* 10. 5-6.

inquietanti, il destino della fanciulla cretese di Pavese appare proiettato verso un futuro letteralmente luminoso. Non solo perché verrà portata in cielo, ma perché nel tragitto voluto da Dioniso potrà finalmente vedere (e far comprendere al lettore) come tra gli scogli intorno a quella spiaggia, nella vigna di Nasso o Canelli o in una qualunque pianura di campagna si possa rivelare la traccia del dio e del suo passaggio.

5.3.2 La versione di Teseo

Verso la fine di *Apocalypse Now* (1979), il capitano Willard conclude la tormentata risalita del fiume Nung e trova finalmente l'uomo di cui ha cercato di immaginare fattezze e natura lungo tutto il tragitto: l'ex colonello Kurz, un Marlon Brando tetro e irricognoscibile, che insieme ai gradi militari si è lasciato alle spalle l'intero complesso della razionalità occidentale. Egli è divenuto il re di una popolazione di indigeni selvaggi e brutali, che lo adorano come un dio e che dipendono dalla sua autorità. Ed è a Kurz che, in una penombra continua, il regista Francis Ford Coppola affida l'esposizione di un'estetica dell'apocalisse e dell'orrore, capace di tradurre nell'inferno del Vietnam le suggestioni simboliche di *Heart of Darkness* (1899) di Joseph Conrad. Il racconto non è però l'unico sottotesto presente nel film: oltre alle sequenze in cui Brando declama alcuni passi della *Waste Land* di Eliot, in un breve passaggio di camera vengono inquadrati alcuni libri posati sul comodino di Kurz, cioè *From Ritual to Romance* (1920) di Jessie Weston e *Il ramo d'oro* di Frazer. L'allusione, ovviamente, è tutt'altro che casuale e, oltre a inserire il testo filmico in un contesto antropologico-rituale già presente in Conrad (arricchito da suggestioni freudiane e nicciane), preannuncia allo spettatore ciò che accadrà di lì a poco: quando, nel pieno del sacrificio di un enorme toro, il capitano Willard ucciderà Kurz come gli è stato ordinato, si ritroverà immediatamente adorato dagli stessi selvaggi che lo onoravano. Questi è stato ucciso come in un rituale sacro, e il sacrificatore ha preso il suo posto. Se, “come il re del bosco di Nemi Kurtz è insieme re e mago, re e sacerdote, ma del culto di cui è sacerdote egli rappresenta anche la divinità incarnata e dai poteri soprannaturali dell'uomo-dio, dal re deificato dipende l'intera esistenza dei sudditi-adoratori”²⁰⁰, allo stesso tempo la pellicola si conclude con la deificazione di Willard, il cui nuovo stato di “re del bosco” segna la fine della sua *Bildung* e “di un viaggio nel tempo e nello spazio e soprattutto dentro se stessi”, cioè “un viaggio in cui si conclude il ciclo della vita dell'eroe, con la sua morte e la sua rinascita, alla ricerca certamente di un simbolo, ma anche di una identità”²⁰¹.

²⁰⁰ Viti 1984: 95.

²⁰¹ Ivi, p. 93.

Le somiglianze che uniscono il capitano di *Apocalypse Now* al Teseo che dialoga col compagno Lelego ne *Il toro* sono più d'una²⁰². Nelle parole dell'eroe greco, ritratto mentre naviga verso Atene di ritorno da Creta, dove ha appena ucciso il Minotauro, l'esperienza dell'alterità radicale rappresentata dal mostro dell'isola sembra aver contagiato anche la sua stessa natura. Tornando col pensiero ai fatti appena conclusi, il figlio di Egeo narra del medesimo processo che ha coinvolto Willard. Anche lui, dopo aver ucciso l'uomo-toro, frutto della passione bestiale della regina cretese Pasifae per il toro inviato da Poseidone, è in un certo senso *divenuto* il toro, ne ha cioè acquisito gli onori regali legati alla sua condizione di principe, seppur a metà tra uomo e bestia:

TESEO [...] Penso alla gente che ignoravo e al grande monte e a quello che noi fummo nell'isola. Penso agli ultimi giorni nella reggia, quella casa tutta fatta di piazze, e i soldati mi chiamavano il re-toro, ricordi? Quel che si uccide si diventa, nell'isola. Cominciavo a capirli. Poi ci dissero che nei boschi dell'Ida c'erano le grotte degli dèi, dove nascevano e morivano gli dèi. Capisci, Lelego? in quell'isola si uccidono gli dèi, come le bestie. E chi li uccide si fa dio. Noi allora tentammo di salire sull'Ida...²⁰³

La metamorfosi ricordata da Teseo prende forma a ridosso delle pagine in cui Frazer discute l'uccisione del re divino e il suo complesso rituale-antropologico. A Nemi, come descritto in apertura, e in molte altre culture primitive il re è considerato l'emissario terrestre della divinità e viene perciò ucciso prima che possa mostrare segni di debolezza o cedimento: lo spirito divino che alberga in lui deve necessariamente essere mantenuto integro, senza lasciare che si indebolisca. La ragione di tale preoccupazione risiede nella ferma convinzione che lo spirito generativo (da cui dipendono ricchezza e prosperità) dal re ucciso possa trasferirsi nel corpo e nell'animo di colui che lo uccide: "si deve uccidere l'uomo dio – scrive Frazer – appena appariscano i sintomi che i suoi poteri cominciano ad affievolirsi", perché "la sua anima deve essere trasmessa a un vigoroso successore prima che essa sia seriamente indebolita dalla minacciata decadenza"²⁰⁴. Nel dialogo, nonostante il Minotauro non rappresenti un re divino dai poteri salvifici (assumendo al contrario le fattezze del mostro dalla natura ibrida e lontana dall'umano), il cambiamento che sperimenta Teseo condivide lo stesso destino di quello di Willard: il primo, una volta ucciso il toro, *diventa* il toro stesso, coi soldati cretesi che lo osannano come faranno successivamente i selvaggi di Kurz; e se riguardo il futuro dell'uccisore di quest'ultimo il film non lascia intuire alcun dettaglio, chiudendosi lasciando allo spettatore il dubbio che il capitano sarà il nuovo Kurz, nel caso de *Il toro* il mutamento è solo temporaneo:

²⁰² Dietro Lelego è presente il Lelex che Ov. *Met.* 8. 567-568 indica come compagno di Teseo, insieme a Piritoo, nella dimora di Acheloo.

²⁰³ DL: 122.

²⁰⁴ Frazer 2012: 318.

a differenza dei re divini descritti da Frazer, Teseo torna a essere il principe ateniese che era prima di arrivare nella reggia di Minosse, senza che le imprese compiute a Creta concludano l'itinerario della sua formazione.

Accostare il *Bildungsroman* di Willard con quello del Teseo de *Il toro* è in fondo meno casuale di quanto possa apparire a primo impatto. Buona parte della fisionomia mitica dell'eroe è infatti quella di un giovane in cerca della propria identità, un outsider che, prima di poter diventare re di Atene e suo eroe più caratteristico, deve affrontare una serie di prove durissime, in parte legate al tradizionale curriculum eroico dell'uccisione di mostri e in parte motivate proprio dalla sua crescita eroica e privata.

Concepito da Egeo in una notte di ebbrezza a Trezene (o, alternativamente, da Poseidone), il giovane eroe cresce con la madre Etra e il nonno Pitteo nella città del Peloponneso; qui, una volta raggiunta l'adolescenza, riesce a superare la prova d'iniziazione tipica del folklore, riuscendo a recuperare i sandali e la spada che il padre, molti anni prima, aveva lasciato sotto un masso. Da questo momento può prendere avvio il percorso formativo dell'eroe: sceglie volontariamente di raggiungere Atene via terra anziché, più semplicemente, via mare, e in questo tragitto uccide tutti i mostri che lo mettono alla prova. Quando arriva ad Atene riesce a farsi riconoscere dal padre un istante prima che Medea, giunta in Attica dopo le atrocità di Corinto, lo avveleni per preservare il destino regale del figlio Medo.

Il raggiungimento di Atene e il suo riconoscimento nel ruolo di legittimo principe ed erede al trono costituisce sia il primo passo verso il completamento della propria formazione sia, da un punto di vista mitico-rituale, la fissazione del paradigma dell'efebo, ovvero il giovane colto nel momento di passaggio tra giovinezza ed età adulta. In questa veste Teseo sarà sempre rappresentato dal periodo classico in poi, ossia come Bacchilide lo descrive nel ditirambo 18, in cui viene condensata la natura perennemente *in-between* dell'eroe, secondo quanto ben riassunto da Henry Walker:

The strange birth of Theseus makes him a very peculiar and ambiguous person. His father is either the infertile Aegeus or the hyperfertile Poseidon. His mother is an immature maiden who is tricked into premature sexual intercourse, and is neither wife nor concubine to either of her lovers. Finally, Theseus is not born in Attica. His birth, therefore, goes against the law of nature, of marriage, and of Athens; and yet, he is the natural and legitimate heir of Aegeus, and will become the embodiment of an unnatural illegitimate foreigner, and the most perfect example of natural legitimate Athenian. It is this ambiguous status of Theseus that makes him so suitable as an archetype of epebes²⁰⁵.

²⁰⁵ Walker 1995: 96.

Ma nel mito di Teso, definito anche “the story of the Athenian ephebe system”²⁰⁶, il tragitto verso Atene e il suo riconoscimento da parte del padre rappresentano solo una parte del suo percorso. Dopo il viaggio a Creta, in cui il principe compie un gesto di responsabilità patriottica nei confronti della sua città (oltre a dimostrare la propria origine divina, come splendidamente raccontato dal ditirambo 17 bacchilideo²⁰⁷), è sulla via del ritorno dall’isola che viene raggiunto il definitivo completamento della sua formazione. Il padre Egeo lo aveva infatti avvertito: se fosse morto nel labirinto, la nave sarebbe dovuta giungere al Pireo con vele nere, mentre se avesse trionfato le vele avrebbero dovuto essere bianche²⁰⁸. Se però il mare che ancora oggi bagna le coste della Grecia porta il nome del vecchio re ateniese è perché qualcosa non andò nel verso giusto: Teseo, pur essendo uscito indenne dallo scontro col Minotauro, giunge ad Atene con le vele issate a lutto, alla cui vista Egeo, preso dalla disperazione, si getta in mare. Gli autori antichi che riportano l’episodio non sono concordi sulla causa della dimenticanza. Secondo alcuni l’eroe era troppo affranto dall’abbandono di Arianna, che, in questa versione, aveva lasciato l’ateniese per l’intervento divino di Dioniso: Diodoro Siculo scrive di come “violentemente sdegnato per il rapimento della fanciulla, dimenticandosi per il dolore dell’ordine di Egeo, approdò in Attica con le vele nere”²⁰⁹, Pausania ritiene che se ne dimenticò “poiché aveva perduto Arianna”²¹⁰, così come Apollodoro menziona un Teseo “afflitto a causa di Arianna”²¹¹. Altri, invece, riducono la responsabilità del figlio sottolineando quanto anche chi navigava con lui se ne dimenticò, secondo quanto precisato dal Plutarco che aggiunge come “se ne dimenticò anche il pilota, per la gioia da cui erano invasi”²¹², mentre la letteratura latina tende a essere meno indulgente nei confronti del giovane: nel carme 64, in linea con il focus su Arianna, Catullo vede nell’accaduto una vendetta di Zeus per l’abbandono della fanciulla²¹³, Lucano menziona di passaggio le “vele bugiarde di Teseo”²¹⁴, mentre la Fedra senecana si lancia in un durissimo atto di accusa: “O sempre terribile Teseo, tu che non sei mai tornato dai tuoi senza portare loro danno: figlio e padre hanno pagato con la morte il tuo ritorno; sconvolgi la casa, sempre recando danno, o per amore o per odio delle tue mogli”²¹⁵.

²⁰⁶ Jeanmaire 1939: 245. Sulle imprese giovanili dell’eroe cfr. Neils 1987; Walker 1995.

²⁰⁷ Cfr. Vox 1983. Per un confronto tra i due ditirambi dedicati a Teseo cfr. Vox 1984; Nobili 2018.

²⁰⁸ Sul simbolismo dei colori cfr. Vidal-Naquet 1988.

²⁰⁹ Diod. 4. 61. 6.

²¹⁰ Paus. 1. 22. 55.

²¹¹ Apollod. *Epit.* 1. 10.

²¹² Plut. *Comp. Thes. Rom.* 22. 1.

²¹³ Cfr. Catul. 64. 241-248.

²¹⁴ Luc. *Phars.* 2. 612.

²¹⁵ Sen. *Phaed.* 1164-1167.

Il punto di svolta nella biografia eroica è, indipendentemente dalla causa dell'accaduto, centrale. Egli, partito ancora come un giovane eroe fundamentalmente senza macchia, “torna già provato dalla vita: ha ucciso, ha sedotto una fanciulla e poi l’ha abbandonata inerme su un’isola, si rende oggettivamente responsabile della morte del padre”²¹⁶, senza che – come notato da Calame – le differenti spiegazioni possano privarlo del peso etico di quanto avvenuto:

Dans la recherche d’une cause extérieure à l’oubli fatidique de Thésée de manière à lui en retirer la responsabilité, on a tour à tour invoqué la joie éprouvée par le héros à l’occasion du retour à Athènes, la tristesse provoquée par la part d’Ariane, sinon la volonté de Zeus imploré par la jeune fille désireuse d’être vengée. Dans deux autres variantes, la responsabilité de l’acte meurtrier par l’intermédiaire du croire d’Egée est non seulement retirée au vouloir du jeune héros, mais elle est également séparée de son faire. Dans un premier cas, c’est, par le biais d’un faux pas, le hasard qui provoque la chute et la mort d’Egée se précipitant à la rencontre de son fils; dans un second, c’est un marchand qui aurait annoncé au roi d’Athènes la mort supposée de son fils: de là le suicide d’Egée. Mais même si la responsabilité de Thésée est fondée sur un acte involontaire et même si elle est matérialisée par le faire interprétatif erroné – selon le parâtre – d’Egée, ni Plutarque, ni Sénèque ne s’y sont trompés: le responsable est aussi le cupable; Thésée est un parricide²¹⁷.

La connessione tra fine della formazione eroica e acquisizione del titolo di re ateniese testimonia altresì il peso politico della figura teseica²¹⁸. Nel mondo greco, dominato nella sua quasi interezza politica e culturale da Atene, Teseo diviene l’eroe più rappresentativo della città, colui che, proprio dopo la morte di Egeo, riunisce i villaggi separati dell’Attica e dà loro la forma democratica più caratteristica della città²¹⁹. Per questa ragione viene continuamente raffigurato nelle rappresentazioni vascolari, in epigrafi e in monumenti cittadini, mentre il suo passato e la sua vicenda vengono riscritti e rielaborati nelle fasi più intense della vita politica ateniese: non solo, ad esempio, quando Cimone riporta ad Atene le presunte ossa dell’eroe, deceduto a Sciro presso la corte di Licomede²²⁰, ma anche da tutta la tragedia attica²²¹, in cui viene rinsaldata l’immagine dell’eroe quale perfetto esempio del cittadino ateniese e incarnazione dei valori più profondi che ne fondano l’ordinamento democratico, un sovrano mite, pio e illuminato, capace di amministrare con saggezza quel potere conquistato con una sinistra dimenticanza.

Ma il Teseo pavesiano non rimanda a quello della tragedia, bensì all’eroe in transizione menzionato in precedenza e di cui viene fornita una versione particolarmente spietata e tracotante. L’introduzione al dialogo lo dice chiaramente: egli “finse di dimenticare sull’albero

²¹⁶ Guidorizzi 2000: 276.

²¹⁷ Calame 1996: 122.

²¹⁸ Cfr. Bertelli & Gianotti 1987; Aloni 2003; Atack 2014.

²¹⁹ Cfr. Davie 1982; Shapiro 1991.

²²⁰ Cfr. Zaccarini 2015.

²²¹ Cfr. Mills 1997.

le nere vele in segno di lutto”²²², transmotivazione che viene ribadita anche nel dialogo col compagno che, a differenza di quello menzionato da Plutarco, gli ricorda il cambio necessario per la salvezza del padre:

TESEO Bello è tornare e bello andare, Lelego. Beviamo ancora. Beviamo al passato. Bella è ogni cosa abbandonata e ritrovata.

LELEGO Finché fummo nell’isola, tu non parlavi della patria. Non ripensavi a molte cose abbandonate. Vivevi anche tu alla giornata. E ti ho visto lasciar quella terra come avevi lasciato le case, senza volgerti indietro. [...]

LELEGO Che cosa temi? si direbbe che non credi al tuo ritorno. Perché non dà ordine di calare le vele tenebrose e di vestire di bianco la nave? L’hai promesso a tuo padre.

TESEO Abbiamo tempo, Lelego. Tempo domani. Mi piace sentirmi schioccare sul capo gli stessi teli di quando correavamo al pericolo e nessuno di voi altri sapeva se saremmo tornati²²³.

Il legame paterno è inoltre solo uno dei due ambiti su cui la caratterizzazione di Pavese interviene in maniera più dirompente, allontanando la riscrittura da ipotesi antichi individuabili secondo relazioni biunivoche. Accanto all’uccisione del padre, che da involontaria viene colpevolmente sottovalutata e ostentata dall’autore, si sommano la versione dell’abbandono di Arianna, speculare e contrapposta a quella della *relicta* de *La vigna* e una generale identificazione del femminile cretese come campo di un’alterità radicale. In entrambi i casi Pavese muove da alcuni dati di partenza dall’importanza piuttosto spiccata: la paternità è un punto dolente e altamente significativo di Teseo, che racchiude nella doppia discendenza da Egeo e Poseidone la duplicità del dominio terrestre e marino ateniese²²⁴, così come le numerose conquiste e rapimenti femminili della sua carriera – Persefone, Elena, oltre alle due principesse cretesi Fedra e Arianna – ne fanno un seduttore seriale e indefesso.

Ripensando alle donne incontrate sull’isola, l’eroe ne tratteggia così l’universo femminile:

TESEO [...] Le loro donne, quelle grandi donne bionde che passavano il mattino stese al sole sui terrazzi della reggia, salgono a notte sui prati dell’Ida e abbracciano gli alberi e le bestie. Ci restavano, a volte.

LELEGO Solamente le donne han coraggio nell’isola. Tu lo sai, Teseo.

TESEO C’è una cosa, che so. Preferisco le donne che stanno al telaio.

LELEGO Ma nell’isola non hanno telai. Comprano tutto sul mare. Che vuoi che facciano le donne?

TESEO Non pensare agli dèi maturandosi al sole. Non cercare il divino nei tronchi e nel mare. Non rincorrere i tori. Prima ho creduto che la colpa ce l’avessero i padri, quei mercanti ingegnosi che si vestono come le donne e gli piace vedere i ragazzi volteggiare sui tori. Ma non è questo, non è tutto. È un altro sangue. Ci fu un tempo che l’Ida non conobbe che dee. Che una dea. Era il sole, era i tronchi, era il mare. E davanti alla dea gli dèi e gli uomini si sono schiacciati. Quando una donna sfugge l’uomo, e si ritrova dentro al sole e alla bestie, non è colpa dell’uomo. È il sangue guasto, è il caos²²⁵.

²²² DL: 120.

²²³ *Ivi*, p. 121.

²²⁴ Calame 1996: 258-259. Sul rapporto tra l’eroe e la paternità cfr. Sourvinou-Inwood 1979; Skempis 2010; Turner 2015.

²²⁵ DL: 122.

Poco dopo, le domande di Lelego portano l'eroe a includere in tale idea della femminilità anche "la straniera", ovvero l'Arianna "assoggettata e docile"²²⁶ che ha permesso la fuga dall'isola:

TESEO Troppo docile, Lelego. Docile come l'erba o come il mare. Tu la guardi e capisci che cede e nemmeno ti sente. Come i prati dell'Ida, dove ci s'inoltra con la mano sulla scure ma viene il momento che il silenzio ti soffoca e devi fermarti. Era un ansito come di belva acquattata. Anche il sole pareva all'agguato, anche l'aria. Con la gran Dea non si combatte. Non si combatte con la terra, col suo silenzio²²⁷.

La riscrittura si mostra in questo caso frutto di un'operazione particolarmente sincretica, condotta in parallelo ad alcuni processi religiosi antichi altrettanto sincretici. Punto di partenza è il monte Ida, di cui erano presenti in Grecia due varianti: il monte Ida di Creta e l'omonima altura nella Troade, in Asia Minore. Nella prima menzione del monte Pavese sembra riferirsi a quello dell'isola, inteso sia come luogo di nascita del dio, alludendo al nascondimento del piccolo Zeus da parte della madre Rea tra le rocce cretesi, sia come spazio di uccisione del dio, riferendosi al Minotauro o alla tradizione del Dioniso Zagreo (che Frazer ricollega all'ambiente cretese)²²⁸. Successivamente il monte diviene però scenario di qualcosa di differente. È, infatti, la regione della Dea Madre, un luogo sinistro e pericoloso in cui insieme all'epifania divina sembra delinearsi una realtà totalmente alternativa a quella del normale spazio cittadino razionale; uno spazio rituale che permette il rovesciamento dei normali rapporti sociali, un'eterotopia caotica segnata dal sangue e dal caos, in cui le donne sfuggono ai mariti e si ritrovano dentro al sole e alle bestie, mentre gli uomini si vestono da donne e volteggiano sui tori. Dalla breve ma significativa descrizione appare dunque piuttosto chiaro come la caratterizzazione pavesiana del monte sia modellata sui rituali dionisaci che nelle *Baccanti* euripidee segnano lo spazio altro del monte Citerone: qui attende il dio "la turba delle donne/ strappata ai telai e alle spole/ dalla sferza di Dioniso"²²⁹, mentre il coro richiama esplicitamente i "sacri antri di Creta"²³⁰ dove i Cureti protessero il piccolo Zeus col suono dei flauti della Frigia, e "lo consegnarono poi alla madre Rea,/ perché tra grida di Baccanti rimbombasse./ Dalla dea madre i satiri folli/ lo ottennero implorando/ e lo portarono alle danze/ della festa che in anni alterni/ allietta Dioniso"²³¹. È quindi già il testo euripideo a collegare la sfera orgiastica e dionisiaca al culto di Rea, variante greca della figura divina della Grande Madre mediterranea. Questa, originaria dell'Asia minore e generalmente conosciuta come "Cibele", entrò nel

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Cfr. Frazer 2012: 466-467.

²²⁹ Eur. *Ba.* 117-119.

²³⁰ Eur. *Ba.* 121.

²³¹ Eur. *Ba.* 129-134.

pantheon greco fondendosi con la Rea madre di Zeus e consorte di Crono, tanto che già dal quinto secolo questa poteva essere alternativamente chiamata col suo nome o con quello di Cibele. Tra i vari motivi del sincretismo, oltre al fatto che Rea non possedesse una fisionomia culturale-rituale ben definita (prestandosi alla fusione con la frigia Cibele)²³², la duplice presenza del monte Ida fu d'importanza decisiva, perché, come è stato notato, “the Zeus/Rhea cult was located on mount Ida on Crete, while the Phrygian Mother was at home on Mount Ida in northwestern Anatolia”²³³.

Se dunque nella manifestazione greca della Grande Madre si riscontrano i tratti estatici legati al salvataggio cretese di Zeus, ne *Il toro* tale connessione viene enfatizzata non tanto per ragioni mitografico-etnologiche, quanto per potenziare il carico differenziale che si staglia tra Teseo e Arianna²³⁴; di fronte all'eroe colto mentre finge cinicamente (e molto razionalmente) di dimenticare le vele scure per impadronirsi del regno, l'origine cretese di Arianna viene ibridata con la figura della Gran Madre e con i rituali dionisiaci delle *Baccanti* (che citano Rea collegandola proprio a quella dimensione orgiastica²³⁵), per presentare così il mondo di Arianna come totalmente incompatibile con quello di Teseo. In altre parole, prima ancora dell'arrivo di Dioniso narrato ne *La vigna*, l'impossibilità dell'incontro tra i due viene impostata nei termini di una distanza culturale e rituale, come lo scontro tra due mondi estranei e incapaci di comunicare e in cui Teseo assomiglia al Penteo che nella tragedia euripidea si rifiuta di accettare quest'alterità e che, quasi come il pavido eroe pavesiano, afferma di volersi tenere le donne “come schiave ai telai/ dopo che avrò fatto smettere questo frastuono di tamburi”²³⁶.

Il finale del dialogo può allora portare a compimento tale dicotomia, concentrandosi sulla figura di Arianna, sul suo abbandono e sul suo prossimo salvataggio dionisiaco, del quale viene anticipato il potere metamorfico legato ai luoghi tematizzato ne *La vigna*:

²³² Roller 1999: 171.

²³³ *Ivi*, p. 172.

²³⁴ Da quanto detto il toro menzionato dal titolo rimanda sia alla natura taurina del minotauro che all'ambito culturale di Dioniso, il cui collegamento con l'animale è discusso anche da Frazer 2012: 557-561.

²³⁵ Cfr. anche Eur. *Ba.* 58-59; 78-79; 126-129. Sull'origine Frigia di Cibele cfr. Bøgh 2007, mentre sulla connessione tra Arianna e la *potnia* in epoca minoica cfr. Romani 2015: 54-62.

²³⁶ Eur. *Ba.* 513-514.

LELEGO Fosti crudele, Teseo. Che avrà detto, infelice, svegliandosi?

TESEO Oh lo so. Forse avrà urlato. Ma non conta. Invocato la patria, le sue case e i suoi dèi. La terra e il sole non le mancano. Noi stranieri per lei non siamo più nulla.

LELEGO Era bella, signore, era fatta di terra e di sole.

TESEO Noi invece non siamo che uomini. Sono certo che un dio, qualche dio dolce e ambiguo e dolente, di quei dèi che hanno già gustato la morte e la gran Dea porta nel grembo, le sarà inviato a consolarla. Sarà un tronco, un cavallo, un montone? sarà un lago o una nuvola? Tutto può darsi, sul suo mare.

LELEGO Io non so, qualche volta tu parli come fossi un ragazzo che gioca. Sei il signore e ti ascoltiamo. Altre volte sei vecchio e crudele. Si direbbe che l'isola ti ha lasciato qualcosa di sé²³⁷.

Come nel caso del capitano Willard, anche il finale de *Il toro* non lascia intuire se Teseo sia stato davvero cambiato dagli avvenimenti cretesi, cioè se l'incontro con quella duplice alterità individuata dalle sue stesse parole nel Minotauro prima e in Arianna poi sia riuscita a incidere sulla sua natura. Dalle risposte verrebbe da supporre il contrario: il processo di crescita e formazione che nell'antichità era legato ai doveri politici nei confronti di Atene e della sua rifondazione democratica lascia spazio non solo a una metamorfosi mancata, ma all'esibizione di una razionalità dura e sfacciata che lo avvicina al "ragazzo incosciente, che vive soprattutto la sua fisicità", ideale di un "razionalismo borghese"²³⁸ che rifiuta l'amore della ragazza, ovvero il Giasone della *Medea* (1970) pasoliniana. Il soddisfacimento del proprio ego, la sua presentazione in termini ipertrofici e la professione di una concezione a tratti oscurantista unisce inoltre questo Teseo a quello che trova spazio nel famoso monologo *Thésée* (1946) di André Gide²³⁹. Pur non rifacendosi direttamente al dionisaco euripideo come Pavese, anche l'autore francese immagina la corte di Creta come un eden intrigante ed erotico, dove tra unguenti e profumi Arianna si innamora di un Teseo che la sfrutta mentre ha già adocchiato Fedra e mentre persino Pasifae si concede all'eroe. Ma, soprattutto, nel suo bilancio retrospettivo compiuto da anziano l'eroe ha poche remore a confessare da subito di aver volontariamente sacrificato il proprio padre, trasformando così la sua *Bildung* in un percorso affrontato senza la minima traccia di complicazioni affettive, un tragitto esistenziale rivissuto nella vecchiaia con l'irriverenza egotistica e lussuriosa di chi non si pente di niente: "Mi dispiace d'aver causato la sua morte per una fatale dimenticanza: come stabilito, dovevo sostituire le vele nere con quelle bianche alla nave che mi riportava da Creta [...]. Non si può pensare a tutto. Ma a dire il vero, se mi chiedo perché l'ho fatto, cosa che non faccio mai volentieri, non posso giurare che si trattasse davvero di una dimenticanza"²⁴⁰. Un Teseo simile riapparirà inoltre nella *pièce Qui n'a pas son Minotaure?* di Marguerite Yourcenar, composta e apparsa inizialmente tra il 1931

²³⁷ DL: 123.

²³⁸ Fusillo 2015: 135.

²³⁹ Sulle fonti e la riscrittura di Gide cfr. Pollard 1970; Landi 2007.

²⁴⁰ Gide 1996: 23.

e il 1934, per essere poi rivista e ripubblicata definitivamente nel 1963²⁴¹. L'ultima scena del dramma vede l'eroe a colloquio con Autolico, timoniere inventato dall'autrice, mentre con Fedra scopre della morte del padre. Nonostante sostenga in maniera per nulla convinta di aver dato indicazione di cambiare le vele, egli accoglie la notizia prolungando la scia di vacuità e frivolezza che lo caratterizza anche in Gide e Pavese: "Ohimè, povero Egeo!... – gli fa dire la Yourcenar – Per me, Fedra, comincia l'epoca delle responsabilità... Come sarete bella il giorno dell'incoronazione!"²⁴²: Teseo mostra di non aver neppure il coraggio (che mostrava in Gide) di assumersi la responsabilità mitica della sua scelta, mentre rivolge immediatamente il pensiero alla bellezza della compagna, facendo altresì comprendere bene perché l'autrice lo descrivesse come la "caricatura dell'uomo medio, che continuamente mente a se stesso" e che "diventa sopportabile solamente nel momento in cui riconosce di essere un 'pover'uomo'"²⁴³. Un Teseo evidentemente molto vicino a quello di Pavese: lontano dall'eroismo *in fieri* dell'efebio ateniese e del legislatore accorto; uccisore del Minotauro, divenuto per un momento toro ma successivamente reintegratosi (a differenza dei minotauri surrealisti degli anni '30²⁴⁴) nell'ordine della civiltà; traditore di Arianna non per amore di un'altra donna, ma per amor proprio e del suo orizzonte incontaminato dalla violenza dionisiaca; un Teseo, dunque, terribilmente moderno, ma nell'accezione più deteriore che può assumere il termine.

5.3.3 Il sonno di Endimione

In una lettera scritta nel 1854 a Franz Liszt, Richard Wagner esprime tutta la sua ammirazione per il pensiero di Schopenhauer e, in particolare, per la sua rivalutazione in negativo della volontà di vivere. Ripensando alla tenacia con cui essa si è aggrappata alla sua esistenza nel corso di tutto il passato, il compositore può ora vantare almeno un piccolo conforto: "Se ripenso alla tempesta del mio cuore, al terribile spasimo col quale esso – contro la volontà – si aggrappava alla speranza della vita, anzi, se anche in questo momento essa infuria come un uragano, ho ritrovato un calmante che alla fine procura il sonno nelle lunghe veglie notturne, cioè l'intimo, cordiale desiderio della morte, completa incoscienza, totale annullamento, scomparsa di tutti i sogni – finale unica liberazione!"²⁴⁵. Che poco dopo queste parole inizi la

²⁴¹ Cfr. Rossi Linguanti 2008.

²⁴² Yourcenar 1988: 366.

²⁴³ Yourcenar 1996: 156.

²⁴⁴ Cfr. Ziolkowski 2008, a cui si rimanda per un'analisi complessiva le sopravvivenze novecentesche dei miti cretesi.

²⁴⁵ Wagner & Liszt 1983: 52.

composizione del *Tristan und Isolde* (1865) e che l'opera si concluda con le celebri arie del *Liebestod* (termine al quale il compositore preferiva quello di "Verklärung") sembra così acquisire un senso particolare, mentre l'intero simbolismo dell'opera si pone così sulla scia di una lunga e importante tradizione filosofica, principalmente tedesca. In un penetrante studio risalente a qualche anno fa, Linda e Michael Hutcheon hanno ricostruito la temperie culturale in cui collocare la connessione tra amore e morte che domina la vicenda dei due amanti: se da un lato la vicinanza di *eros* e *thanatos* conduce sulla scena un classico tema romantico contaminato con la filosofia di Schopenhauer e se il desiderio di morte anticipa alcune successive riflessioni nicciane e freudiane, dall'altro tale simbolismo si struttura intorno alla dicotomia giorno/notte: "in its Wagnerian configuration – scrivono gli autori – day comes to represent the superficial glitter of the life of the court, and, more generally, Schopenhauer's phenomenal world", mentre, in contrasto rispetto a tutto ciò, "night comes to represent not the fearful, mysterious darkness of unreason and unknowing, but rather restful death and unindividuated consciousness"²⁴⁶. La trasfigurazione finale dei due amanti sarà allora narrata dalle parole di Isolde nei termini di una morte notturna e desiderata, un dolce scivolare nel sonno che assume i caratteri della liberazione amorosa: "Nell'ondeggiante marea,/ nell'immenso fragore,/ nella palpitante pienezza/ del respiro del mondo,/ naufragare,/ annegare,/ inconsapevole,/ estrema estasi!"²⁴⁷, canta la donna negli attimi precedenti la morte che la riporterà a Tristano per l'eternità. Ma, prima del finale, è l'atto II che imposta la contrapposizione tra mondo diurno e notturno in termini schopenhaueriani e, soprattutto, romantici. I caratteri onirici e seducenti della notte del *Tristan* sono infatti eredi diretti degli *Hymnen an die Nacht* (1800) di Novalis, che aveva fissato i caratteri della fascinazione romantica per una dimensione notturna presentata come "heiligen, unassprechlichen, geheimnisvollen"²⁴⁸, nonché "zeitlos und raumlos"²⁴⁹.

La notte che fa da cornice a *La belva* condivide i caratteri di sacralità, mistero e desiderio (di morte) che fondano la visione romantica del *Tristan* wagneriano, e non solo. In una cornice sospesa e trasognata il pastore Endimione si trova a conversare nelle prime ore dell'alba con uno straniero di passaggio, probabilmente Ermes, al quale confida i tormenti che caratterizzano la sua esistenza da quando Selene, la luna, si è innamorata di lui.

Oltre che latamente romantica e onirica, l'atmosfera generale del dialogo risente di un influsso esplicitamente etnologico. Nell'introduzione al dialogo Pavese identifica Selene con Artemide,

²⁴⁶ Hutcheon & Hutcheon 1999: 277.

²⁴⁷ Wagner 2017: 196.

²⁴⁸ Novalis 1979: 4.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 10.

esponendo sia la convinzione per cui “gli amori di Artemide con Endimione non furono cosa carnale” sia come piuttosto noto appaia “il carattere non dolce della dea vergine – signora delle belve, ed emersa nel mondo da una selva d’indescrivibili madri divine dal mostruoso Mediterraneo”²⁵⁰. Sebbene l’identificazione pavesiana tra Selene e Artemide non costituisca un’innovazione dello scrittore, essendo piuttosto un dato presente in tutta la tarda ricezione del mitema, l’equiparazione di Selene ai caratteri più duri e selvaggi della dea e, dunque, della Grande Madre, rappresenta un’ulteriore declinazione della figura della *potnia*, l’ “inquieta angosciosa che sorride da sola” già presente in altri componimenti. E se lo scrittore poteva trovare spunti e conferme della diffusione di tale divinità tra le pagine di Pestalozza, di Kerényi e della Philippon, nel caso de *La belva* particolarmente importanti appaiono quelle dell’Otto di *Die Götter Griechenlands*. Com’è stato notato²⁵¹, la caratterizzazione pavesiana di Selene risente della descrizione dai toni lirici fornita dallo studioso tedesco, che sottolinea sia il carattere crudele e virginale della dea sia la sublimità che può scaturire da un suo incontro:

Ma suprema cosa è l’incontro col sublime. Esso dimora nell’etere delle vette, nel dorato luccichio dei pascoli montani, nello sfolgorare e brillare dei ghiaccioli e dei fiocchi di neve, nello stupore silente dei boschi e dei campi, quando il chiarore lunare l’illumina e, scintillando, stilla dalle foglie degli alberi. Qui tutto è trasparente e facile. La terra medesima ha perduto la sua pesantezza ed il sangue dimentica le sue cupe passioni. V’è qualcosa sospeso dal suolo come una danza di eburnei piedi. Oppure si sente passare nell’aria un vento di corsa. Ecco lo spirito divino della natura sublime, la grande signora stupenda, la pura, che porta al rapimento e non può amare, la danzatrice e cacciatrice [...], estranea ed inavvicinabile come la natura selvaggia, eppure, come essa, tutt’incanto, fresca vivacità e sfolgorante bellezza. Ecco *Artemide!*²⁵²

E mentre nel dialogo viene riportata anche la natura dicotomica dell’ “irrequieta regina delle solitudini, la maliarda e selvaggia, l’intangibile ed eternamente pura”²⁵³, che “interviene nella vita umana portando [...] le sue stranezze ed i suoi orrori, ma anche i suoi benefizi”²⁵⁴, la descrizione dell’ambiente notturno, tipico di Hermes, contribuisce a confermare l’intuizione²⁵⁵ che dietro lo straniero del dialogo si celi il dio descritto da Otto, nelle cui parole la notte emerge quale spazio seducente alternativo alla razionalità del giorno:

²⁵⁰ DL: 38.

²⁵¹ Angelini Frajese 1968; Bernabò 1975: 322.

²⁵² Otto 1968: 98-99.

²⁵³ *Ivi*, p. 109.

²⁵⁴ *Ivi*, p. 105.

²⁵⁵ Mirto 2016: 792.

Chi solitario veglia la notte sulla campagna aperta o va errando per le strade silenziose, costui esperisce il mondo ben diversamente che durante il giorno. Scomparse sono le vicinanze e con esse le distanze. Tutto si fa ad un tempo lontano e vicino, tutto ci tocca pur essendo misteriosamente remoto. Lo spazio ha perduto la sua misura. Tutt'intorno sussurra e risuona e non si sa né donde né chi. Anche la sensazione è stranamente incerta. Passa qualcosa di strano pure nella più tenera intimità, ed il brivido attrae e seduce. Non v'è più differenza fra essere inanimato e vivente, tutto è animato e senz'anima ad un tempo, vigile e sopito. Ciò che il giorno passo passo porta innanzi e fa noto, sorge immediato fuor dalle tenebre. Nasce improvviso come un miracolo l'incontro – che cos'è che si svela? Una magica sposa, uno spirito maligno od un semplice ceppo? Tutte le cose paion beffarsi del viandante, assumono volti conosciuti, ma un momento dopo riprendono l'antico aspetto; sorprendono facendo sbigottire con atteggiamenti bizzarri, e poi eccole di nuovo famigliari e innocue²⁵⁶.

Ed è proprio un incontro notturno in un ambiente in cui tutto sussurra misteriosamente quello al centro del dialogo tra Endimione e lo straniero²⁵⁷. La metamorfosi che si è abbattuta sull'uomo e da cui questi inizia il racconto ha i caratteri di una feroce tortura: egli non trova più pace nel sonno, dal suo letto tende l'udito in uno stato di continua tensione e ha “questi occhi, questi occhi, come di chi fissa nel buio”²⁵⁸. La notte appena trascorsa è stata infatti teatro di un'attesa: l'uomo si è recato sul Latmo, il monte di fronte al quale si svolge il dialogo, e ha aspettato la dea che possiede molti nomi ma di cui è meglio non nominarne nessuno, cioè l'Artemide che si cela dietro “la belva, la cosa selvaggia, la natura intoccabile, che non ha nome”²⁵⁹. L'uomo l'ha conosciuta tempo prima e non riesce a trattenersi dal raccontare all'interlocutore il primo incontro che ha cambiato la traiettoria della sua esistenza:

²⁵⁶ Otto 1968: 148-149.

²⁵⁷ L'incontro con Selene/Artemide del dialogo recupera toni e moduli della poesia *Incontro*, composta nell'agosto del 1932 e presente in *Lavorare stanca*. L'io lirico si trova davanti all'epifania in mezzo alle colline di “una voce più netta/ e aspra insieme, una voce di tempi perduti”. Oltre ad anticipare il potere seduttivo della femminilità e la partecipazione di tutti i sensi a tale apparizione, la situazione dell'io anticipa quella di Endimione anche per la duplice natura straniera e familiare che caratterizza la donna: come nella poesia si legge di come “io non ho mai potuto afferrarla: la sua realtà/ ogni volta mi sfugge e mi porta lontano” e “l'ho creata dal fondo di tutte le cose/ che mi sono più care, e non riesco a comprenderla”, nel dialogo Endimione chiede a Ermes se abbia “mai conosciuto persona che fosse molte cose in una, le portasse con sé, che ogni suo gesto, ogni pensiero che tu fai di lei racchiudesse infinite cose della tua terra e del tuo cielo, e parole, ricordi, giorni andati che non saprai mai, giorni futuri, certezze, e un'altra terra e un altro cielo che non ti è dato possedere?”. Cfr. PO: 78; DL:42. Su rapporto tra umano e bestiale cfr. Vitagliano 2014.

²⁵⁸ DL: 39.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 40.

ENDIMIONE Io dormivo una sera sul Latmo – era notte – mi ero attardato nel vagabondare, e seduto dormivo, contro un tronco. Mi risvegliai sotto la luna – nel sogno ebbi un brivido al pensiero ch'ero là, nella radura – e la vidi. La vidi che mi guardava, con quegli occhi un poco obliqui, occhi fermi, trasparenti, grandi dentro. Io non lo seppi allora, non lo sapevo l'indomani, ma ero già cosa sua, preso nel cerchio dei suoi occhi, dello spazio che occupava, della radura, del monte. Mi salutò con un sorriso chiuso; io le dissi: «Signora»; e aggrottava le ciglia, come ragazza un po' selvatica, come avesse capito che mi stupivo, e quasi dentro sbigottivo, a chiamarla signora. Sempre rimase poi fra noi quello sgomento.

O straniero, lei mi disse il mio nome e mi venne vicino – la tunica non le dava al ginocchio – e stendendo la mano mi toccò sui capelli. Mi toccò quasi esitando, e le venne un sorriso, un sorriso incredibile, mortale. Io fui per cadere prosternato – pensai tutti i suoi nomi – ma lei mi trattene come si trattiene un bimbo, la mano sotto il mento. Sono grande e robusto, mi vedi, lei era fiera e non aveva che quegli occhi – una magra ragazza selvatica - ma fui come un bimbo. «Tu non dovrai svegliarti mai», mi disse. «Non dovrai fare un gesto. Verrò ancora a trovarti». E se ne andò per la radura.

Percorsi il Latmo quella notte, fino all'alba. Seguii la luna in tutte le forre, nelle macchie, sulle vette. Tesi l'orecchio che ancora avevo pieno, come d'acqua marina, di quella voce un poco rauca, fredda, materna. Ogni brusio e ogni ombra mi arrestava. Delle creature selvagge intravvidi soltanto le fughe. Quando venne la luce – una luce un po' livida, coperta – guardai dall'alto la pianura, questa strada che facciamo, straniero, e capii che mai più sarei vissuto tra gli uomini. Non ero più uno di loro. Attendevo la notte²⁶⁰.

Il racconto di Endimione si apre e si chiude sul tema della notte che, come un accordo wagneriano, introduce e chiude la sezione più importante del dialogo. È infatti in questo resoconto dalle movenze quasi fiabesche che la vicenda del pastore acquista nuovi significati e in cui emergono i diversi ambiti simbolici sui quali agisce maggiormente la rimotivazione pavesiana.

Primo di essi è la seduzione divina. Tutto il dialogo torna insistentemente a enfatizzare il potere seduttivo della dea, che si esplica in un complesso gioco dei sensi che coinvolge ogni facoltà della percezione. Tra questi il motivo dello sguardo diviene centrale: l'epifania della donna si realizza grazie alla luce lunare nel buio della notte, l'anafora del verbo vedere sottolinea come la fascinazione venga innescata dal solo elemento dello sguardo – uno sguardo di possessione che inevitabilmente rimanda a quegli occhi indemoniati che ora non riescono più a dormire, posti in apertura del dialogo. E il dominio amoroso della dea, che già a quest'altezza assume i toni della dominazione sadica, si materializza nel regno del visibile attraverso la sua ingiunzione: Endimione non dovrà svegliarsi mai, espressione che, come ha mostrato Mutterle²⁶¹, non indica il semplice risveglio dal sonno necessario per la contemplazione dell'uomo, quanto il suo crudele mantenimento in una condizione intermedia tra la vita e la morte, cosicché non svegliarsi mai vorrà dire non riuscire a entrare nel mondo dei morti e non poter neppure partecipare pienamente né di quello umano né di quello divino; una tortura, insomma, inflitta con l'unico fine del piacere della magra ragazza selvatica. Non solo, ma anche

²⁶⁰ DL: 40-41.

²⁶¹ Mutterle 2003: 71-79.

nelle battute successive la potenza dell'*eros* di Artemide – un amore crudele e selvaggio, lontano dalle sponde più dolci e soffuse di Afrodite – acquista potenza evocativa grazie agli sguardi su cui torna continuamente il povero mortale: ella gli sta innanzi e lo guarda, mentre negli occhi si materializza la più profonda natura della dea: “E gli occhi grandi, trasparenti, hanno visto altre cose. Le vedono ancora. Sono loro queste cose. In questi occhi c’è la bacca e la belva, c’è l’urlo, la morte, l’impetramento crudele. So il sangue sparso, la carne dilaniata, la terra vorace, la solitudine”²⁶².

Oltre che della vista quella di Endimione è anche una sofferenza del tatto, ulteriore elemento che contribuisce alla tematizzazione di una seduzione assoluta. L’asservimento dell’uomo viene sancito quasi come in un sacrificio, ovvero con l’imposizione della mano sul capo e con il tocco del mento. Con straordinaria vividezza, il testo raggiunge livelli di precisione visuale sconosciuti agli altri componimenti, ma funzionali alla caratterizzazione del potere ammaliante e distruttivo che si abbatte sull’uomo. La fisicità della donna viene infatti ritratta fin nei minimi dettagli quali la lunghezza della tunica e, come nel caso degli sguardi, la materialità dei corpi e del loro contatto ritorna ossessivamente nella caratterizzazione di Endimione: questi ricorda quanto “la sua carezza è la carezza che si fa al cane o al tronco d’albero”²⁶³, la sua virgineale irraggiungibilità si materializza nel fatto che “nessuno le ha mai toccato il ginocchio”²⁶⁴ e, rievocando le notte passate a far finta di dormire per concedersi a lei, afferma di non aver toccato “la sua mano, come non si tocca la leonessa o l’acqua verde dello stagno, o la cosa che è più nostra e portiamo nel cuore”²⁶⁵.

Ma dopo esser stato stravolto dall’apparizione della divinità neanche l’udito è escluso dal mutamento vissuto da Endimione. Complici alcuni dettagli biografici pavesiani, dopo la prima epifania questi viene prese da una smania di ritrovare la dea che lo porta a percorrere tutto il

²⁶² DL: 42. La centralità dello sguardo è ulteriormente accresciuta dal riferimento ad Atteone, menzionato brevemente dallo straniero come il “pastore lacerato dai cani, l’indiscreto, l’uomo cervo...” (DL: 41), esempio esemplare di punizione da parte dell’Artemide adirata per esser stata vista nuda dall’uomo mentre ella faceva un bagno. Pur essendo poco più che un’allusione, il breve riferimento non è la prima comparazione tra Endimione e Atteone compiuta grazie al potere del loro sguardo: nel *De sapientia veterum* (1609) di Bacone Endimione è immagine della discrezione opposta alla curiosità di Atteone, mentre in *The Garden of Eros* (1881) Oscar Wilde si definisce come “the last Endymion”, ovvero colui che ha il compito di preservare l’incantamento romantico in un modo sterilizzato dagli interessi prettamente scientifici dei “new Actaeons”.

²⁶³ DL: 42.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 42.

²⁶⁵ *Ivi*, pp. 41-42.

monte tendendo l'orecchio che, con le sue parole, aveva ancora pieno di quella voce rauca²⁶⁶, mentre anche l'ambiente circostante – definito giustamente un *gendered space* selvatico²⁶⁷ – contribuisce alla sua confusione con brusii indecifrabili. Ed è proprio l'elemento vocale che ritorna nella risposta dello straniero, che cerca di consolare l'interlocutore sottolineando come “la sua voce ch'è rauca e materna è tutto quanto la selvaggia ti può dare”²⁶⁸.

La riscrittura pavesiana, incentrata com'è sull'enfatizzazione del potenziale erotico, corporeo e seducente della vicenda di Selene ed Endimione, si pone così in una posizione particolare sia rispetto ai precedenti antichi che alle riscritture moderne del mito²⁶⁹. Rileggendo le non molte fonti antiche che tramandano la storia, il dato erotico non appare il principale: la prima menzione dell'amore di Selene si trova in un frammento saffico (199 LP), mentre i precedenti riferimenti indiretti (attribuiti ad Esiodo) riguardanti Endimione lo volevano innamorato di Era o soddisfatto da Zeus nella sua richiesta di un sonno eterno²⁷⁰. Successivamente, insieme a Teocrito²⁷¹, nelle *Argonautiche* Apollonio Rodio ritrae la Luna che si rivolge alla Medea in fuga per amore dicendo “non io soltanto ricerco l'antro di Latmo,/ non io soltanto brucio per il bell'Endimione”²⁷², mentre Apollodoro richiama sia il motivo del sonno che dell'amore di Selene, scrivendo quanto “di Lui, che era bellissimo, s'innamorò Selene; allora Zeus gli concedette di scegliere ciò che voleva ed egli scelse di dormire eternamente, rimanendo immortale e giovane per sempre”²⁷³.

Nonostante nessuna fonte greca indichi la causa del sonno eterno di Endimione nel volere della Luna, è però interessante notare come alcuni elementi presenti nel dialogo appaiano già *in nuce* in due trattazioni antiche. In uno dei *Dialoghi con gli dèi* Luciano immagina Afrodite mentre interroga Selene sulla bellezza dell'uomo, lasciando alla risposta della donna la fissazione

²⁶⁶ L'interpretazione in chiave biografica del componimento è stata suggerita dallo stesso autore, che il 25 agosto 1950 scrisse a Lajolo: “Con la stessa testardaggine, con la stessa stoica volontà delle Langhe, farò il mio viaggio nel regno dei morti. Se vuoi sapere chi sono adesso, rileggiti *La belva* nei *Dialoghi con Leucò*: come sempre, avevo previsto tutto cinque anni fa” (LT II: 570). Su questa linea cfr. Fernandez 1967, che analizza il complesso sadico e masochistico delle immagini pavesiane legate al sangue, alla terra e alla morte, e Bernabò 1975: 325, che sulla scia di Fernandez e Freud sottolinea “il senso di «sacralità», in virtù della «straordinaria» maestà della natura selvaggia, dall'altra un senso di «impurità», nel legame che viene instaurato tra la donna e la bestia o la cosa”. Che la “donna dalla voce rauca”, dettaglio presente anche ne *La belva*, sia identificabile con Tina Pizzardo non vi è più dubbio a partire da Lajolo 1960, mentre sulle connessioni biografiche e i riferimenti a Constance Dawling cfr. Mencarini 2014.

²⁶⁷ Cfr. Fabre-Serris 2014.

²⁶⁸ DL: 42.

²⁶⁹ Per una discussione del rapporto con le fonti antiche cfr. Manieri 2017: 199-200.

²⁷⁰ Cfr. Gantz 1993: 35-36.

²⁷¹ Theoc. 3. 49-50.

²⁷² A. R. 4. 56-57.

²⁷³ Apollod. 1. 7. 6.

visuale del paradigma corporeo già presente in molte raffigurazioni vascolari precedenti e che avrebbe avuto un'incredibile fortuna nell'arte figurativa successiva: "A me, Afrodite, pare davvero bellissimo, specialmente quando, stesa la clamide sulla roccia, dorme: con la sinistra tiene le frecce, che ormai scivolano via dalla mano; la destra, rivolta in su e piegata intorno al capo, risalta sul viso incorniciandolo; e lui, nell'abbandono del sonno, spira quel suo alito d'ambrosia. Allora io, senza far rumore, scendo già, avanzando in punta di piedi, perché non si svegli e si turbi e... lo sai. Che bisogno c'è che ti dica il seguito? Solo questo ti dico: muoio d'amore"²⁷⁴. Accanto a queste parole che, seppure lontane dall'atmosfera oscura de *La belva*, tematizzano compiutamente l'amore della donna per l'uomo, è in un breve riferimento di Cicerone che il sonno del pastore viene equiparato alla morte, preannunciando la variante più perturbante che avrebbe preso il mito, anche in Pavese. Discutendo l'insensatezza della paura umana per la morte, il filosofo torna al mito di Endimione e chiede retoricamente: "Ebbene, tu pensi forse che egli si curi delle eclissi della luna? Di quella luna che, secondo il mito, lo fece addormentare per baciarlo mentre dormiva? Di che cosa mai si potrebbe curare chi non ha sensibilità? Hai nel sonno l'immagine della morte, la sperimenti ogni giorno e ancora hai dei dubbi sul fatto che nella morte non ci sia nessuna sensibilità, quando vedi che nella sua immagine non c'è nessuna sensibilità?"²⁷⁵.

Appare allora evidente come il quadro tratteggiato nel dialogo pavesiano non dipenda da un ipotesto specifico, non essendovi tra l'altro per Endimione e Selene una vera e propria trattazione di riferimento dell'episodio. Muovendo da una generale conoscenza della *fabula* mitica e contaminando questa con quanto scritto da Otto su Artemide ed Ermes, Pavese riscrive l'accaduto in termini notturni e violenti: la carica erotica della storia tra l'uomo e la Luna viene rivissuta come una seduzione totale e distruttiva, una metamorfosi della natura di Endimione che ne stravolge lo statuto mortale e che lo lascia in una febbre di desiderio continuamente frustrata dalla lontananza della dea. E, come in ogni gioco di seduzione e in ogni sua tematizzazione artistica, il focus si concentra sul ruolo ricoperto dagli amanti e, soprattutto, sulla dicotomia attivo/passivo. In questo senso lo stravolgimento appare piuttosto incisivo, non solo poiché il volto notoriamente bonario di Selene viene sostituito con un'Artemide di cui vengono enfatizzati i tratti più duri e alteri, ma perché, come ha scritto Mirto, è proprio la direzione del desiderio amoroso a essere invertita: "ora il soggetto del desiderio non è più la dea e l'uomo non è passivo oggetto di contemplazione, ma si strugge nel vagheggiare un

²⁷⁴ Luc. *DDeor.* 19.

²⁷⁵ Cic. *Tusc.* 1. 38. 92. Cfr. anche Paus. 5. 1. 4; Hyg. *Fab.* 271; Cic. *De fin.* 5. 20. 55; Prop. 2. 15. 15-16.

contatto carnale, la fusione con la creatura divina che solo il sesso, nelle sue forme naturali ed estreme, potrebbe consentire”²⁷⁶. La sessualità di cui Endimione diviene portatore realizza dunque una passività agli antipodi rispetto al ritratto dell’amante dormiente fornito per primo da Luciano e replicato, tra gli altri, da *Le Sommeil d’Endymion* (1791) di Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson e dall’ *Endimione dormiente* (1822) di Canova: se in questi domina un’atmosfera rarefatta di abbandono placido e soffuso, l’Endimione pavese si impone per la sua attiva ricerca di piacere e dolore e per l’esplicita rivendicazione di un desiderio che contempla la sua distruzione²⁷⁷. Allo straniero che gli domanda cosa abbia chiesto alla dea, l’uomo risponde infatti: “che sorrisse un’altra volta. E questa volta esserle sangue sparso innanzi, essere carne nella bocca del suo cane”²⁷⁸. La replica, pur nella sua brevità, rappresenta il punto di approdo più significativo della rielaborazione di Pavese: in un ambiente notturno, in un continuo sovrapporsi di sogno e veglia indistinguibile dallo stesso Endimione²⁷⁹ e davanti ad una dea divenuta terribile dominatrice, il desiderio dell’uomo da passivo non solo diviene attivo, ma latore di una pulsione di morte che si materializza nel desiderio sadomasochistico di essere parte del sacrificio alla dea, addirittura carne nella bocca del suo animale sacro. E tale desiderio acquista una luce particolare rispetto ai componimenti della raccolta: nell’ambito della generale contrapposizione tra umano e divino e rispetto alla separazione tra le due sfere, il desiderio di Endimione rappresenta il lato più oscuro, misterioso e pulsionale degli incontri tra Odisseo e Calipso, tra Virbio e Diana. A differenza della distanza e della durezza del mondo divino già tematizzata, per esempio, ne *Il lago*, *La nube* o ne *Le cavalle*, il fatto che in Endimione convivano il fortissimo dolore impostogli dalla servitù ad Artemide e l’altrettanto totalizzante desiderio di disfarsi – quasi letteralmente – nel corpo della dea fa emergere un’ulteriore problematizzazione mitico-artistica della forza di *eros*; è, in questo caso, una pulsione erotica carica di morte, un desiderio che culmina idealmente – come l’Isolde di Wagner – nella dissoluzione della propria corporalità e che trova negli occhi selvaggi della dea

²⁷⁶ Mirto 2016: 793.

²⁷⁷ Nell’ambito della grandissima fortuna che il mito di Selene ed Endimione ebbe nell’arte figurativa già a partire dalle pitture vascolari greche e dai sarcofaghi romani, sino agli affreschi più noti e secenteschi di Poussin, Giovanni Battista Cimo e Guercino, è interessante notare come un’anticipazione dell’ambientazione oscura e perturbante di Pavese si abbia, non a caso, in alcune opere del diciannovesimo secolo: nell’ *Endymion* (1872) di George Frederic Watts uno stanco Endimione si lascia andare al bacio di una Selene angelica e demonica al tempo stesso, mentre nella fotografia *The Young Endymion* (1873) di Julia Margaret Cameron viene ritratto un piccolo eroe androgino, mentre davanti a sé la Luna prende le sembianze di un fantasma irricognoscibile. Sulla ricezione del mito cfr. Agapiou 2005.

²⁷⁸ DL: 42.

²⁷⁹ Sulla rappresentazione del sonno e le sue connessioni con Endimione, da Poussin a Warhol, cfr. Owen Wallace 2016: 237-303.

le ragioni della sofferenza e del piacere, nonché un'altra visuale sul mondo del sesso inteso, come sottolineerà Tiresia ne *I ciechi*, come luogo di *impasse* dell'esser-ci dell'uomo, come rivelazione della sua natura scissa e frammentaria e come sua sostanziale negatività²⁸⁰.

²⁸⁰ Cfr. *infra*.

CAPITOLO SESTO
CIÒ CHE DEV'ESSERE SIA

6.1 Destino, sofferenza, tragedia

Tra le pagine del *Mestiere di vivere* l'insistenza sulla dimensione tragica dell'esistenza umana si accompagna ad alcune importanti notazioni riguardanti la forma letteraria della tragedia, greca e non solo¹. Accanto all'interesse per il teatro rinascimentale, di cui vengono brevemente commentati testi di Shakespeare², Marlowe, Fletcher e Beaumont³, oltre a rapidi riferimenti alle teorie discusse nel *Système des beaux-arts* (1920) di Alain⁴ e nel *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter selon le vraisemblable ou le nécessaire* (1660) di Corneille⁵, Pavese dimostra di elaborare a ridosso dalla lettura dei tragici greci una riflessione teorico-letteraria che muove dalla forma testuale e, al contempo, da alcune costanti tematiche su cui si concentra la sua attenzione. Tra il 26 e il 27 settembre 1942 scrive:

La situazione tragica greca è: *ciò che deve essere sia*. Di qui il meraviglioso dei numi che fanno accadere ciò che vogliono; di qui le norme magiche, i tabù o i destini, che devono essere osservati; di qui la catarsi finale che è l'accettazione del dover essere.
[...] Il poetico dei Greci è che questo destino, questi tabù, queste norme, appaiono arbitrari, inventati, magici. Forse simbolici.

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

Le uccisioni avvengono fuori scena, e se ne sentono gli urli, le esortazioni, le parole. Giunge il messaggero e racconta i *fatti*. L'avvenimento si risolve in parola, in esposizione. Non dialogo: la trag. non è dialogo ma esposizione a un pubblico ideale, il coro. Con esso si attua il vero dialogo⁶.

Poco dopo, a testimonianza di un percorso di intensa lettura⁷, continua:

In Eschilo il protagonista è immobile, | statuario, di fronte al coro, e si muovono intorno a lui gli episodi (*Supplici, Prometeo, Persiani, Sette a Tebe*). Questa è probabilmente la situazione madre. Ricompare in Sofocle (*Ed. a Colono*) e in Euripide (*Troiane, Ecuba*).
L'*ubris* è il conoscere un oracolo e non tenerne conto. Ma è fato (oracolo) anche l'*ubris*. Ciò che deve essere sia. Il coro constata questo. (Ecco perché è il perenne interlocutore degli agonisti)⁸.

Infine, a due anni di distanza, la validità delle precedenti intuizioni viene confermata dalla lettura di Euripide:

¹ Cfr. Van den Bossche 2001: 243-245. Secondo il critico il discorso morale del diario sembra inoltre “ribadire, in un ritornello ossessivo, una stessa legge d'incongruenza e d'incompatibilità, una verità disillusa e atroce, un'antinomia tragica” (123).

² MV: 262.

³ *Ivi*, p. 276.

⁴ *Ivi*, p. 235.

⁵ *Ivi*, pp. 282-283.

⁶ *Ivi*, pp. 245-246.

⁷ Sulle corrispondenze tra i segni di lettura redatti nel 1942 sulla copia pavesiana dei tragici greci (tradotti da Ettore Romagnoli) e le coeve riflessioni diaristiche cfr. Barberi Squarotti 2014: 77-79.

⁸ MV: 246.

Nell'*Elena* di Eurip. il coro o riassume i fatti o ricorda cose note. Si conferma il carattere tragico-greco di giudizio davanti al coro-pubblico, non di avvenimento.

Il motivo tragico è quasi sempre una cosa nascosta che pena a venir fuori (*Ippolito – Ione*), onde un vero e proprio dibattito. Questa cosa nascosta è solitam. una nequizia divina, che chiarendosi produce la morte-purificazione o | il lieto fine. Questa nequizia è il *ciò che dev'essere, sia* da te scoperto nel '42⁹.

Il rapporto con la tragedia greca sembra dunque instaurarsi su un duplice binario. Ciò che interessa lo scrittore è *in primis* il particolare tipo di dialogismo che emerge dai testi tragici, in cui, secondo Pavese, lo scambio dialogico non veicola un reale confronto tra diverse posizioni e opinioni sul mondo, ma è piuttosto la pura rappresentazione di un sapere che non può essere scalfito o modificato dalle parole altrui. Secondariamente, la complessità delle trame tragiche e le differenze fra i tre maggiori tragediografi vengono ricondotte al minimo comun denominatore della cosiddetta “situazione tragica”, ovvero la presenza di un destino che si abbatte inesorabilmente su protagonisti inermi, i quali a loro volta non possono che scoprire i binari sui quali l'avvenire era stato disposto in precedenza, indipendentemente da qualsiasi loro azione o decisione.

Quella tragica emerge dunque come la forma letteraria più adatta alla tematizzazione di una generale visione dell'esistente che Pavese intesse ossessivamente proprio intorno ad una particolare concezione di destino. Sono nuovamente le pagine del diario a testimoniare un pensiero che torna continuamente a interrogare quest'idea sin da quando, nel novembre 1937, lo scrittore si chiede retoricamente: “Non è già chiaro tutto il suo destino in un bimbo di tre anni che, mentre lo vestono, pensa inquieto come farà a vestirsi da grande, lui che non sa?”¹⁰. L'implicita risposta affermativa alla domanda si articola negli anni successivi secondo tre direttive principali. Prima di queste, e fulcro dell'idea pavesiana di destino, è la sua natura di costruito cognitivo votato alla comprensione *ex post* di quanto accaduto. Secondo questa declinazione, il destino è sì una direzione pre-stabilita assegnata agli eventi della vita, ma, dalla prospettiva dell'uomo, corrisponde altresì a quella cornice interpretativa che egli adotta per spiegare, ordinare e dare un senso agli accadimenti che l'hanno interessato, come teorizzato in alcune notazioni risalenti al 1940, 1946 e 1948:

La vita non è ricerca di esperienza, ma di se stessi. Scoperto il proprio strato fondamentale ci si accorge che esso combacia col proprio destino e si trova la pace¹¹.

⁹ *Ivi*, p. 279.

¹⁰ *Ivi*, p. 52.

¹¹ *Ivi*, p. 198.

La saggezza del destino è in fondo la nostra stessa. Perché noi l'accompagnamo con un'incessante coscienza di quello che in fondo in fondo ci è concesso fare. Per tentazioni che abbiamo, non ci sbagliamo mai. Agiamo sempre nel senso del destino. Le due cose sono una sola.

Chi si sbaglia è chi non capisce ancora il suo destino. Cioè non capisce qual è la risultante di tutto il suo passato – che gli segna l'avvenire. Ma lo capisca o no, glielo segna lo stesso. Ogni vita è quello che doveva essere¹².

Non è che accadano a ciascuno cose secondo un destino, ma le cose accadute ciascuno le interpreta, se ne ha la forza, disponendole secondo un senso – vale a dire, un destino¹³.

A ulteriore conferma del solco temporale che il destino è capace di tracciare, Pavese, una volta tornato negli uffici einaudiani di Roma nel gennaio del 1950, muove dal riconoscimento di luoghi e volti noti e frequentati per ribadire ancora una volta il discrimine temporale che l'interpretazione destinale è capace di fissare nel flusso vitale, dominato da quell'intrinseca necessità che solo attraverso il prisma del destino può farsi visibile e comprensibile:

Il destino è *abbandonarsi* e vivere la pienezza, che *poi* si chiarisce coerente e costruttiva. E destino ciò che si fa senza saperlo, abbandonandosi. In un dato senso, *tutto* è destino: non si sa mai quel che si fa. C'è una piccola e razionale consapevolezza che morde in superficie | e noi abbiamo il dovere di approfondire al possibile. Ciò che resta inconoscibile (lo capiranno i posteri – in questo senso non è irrazionalismo) è il destino. [...]

Rapporto del *destino* col *superstizioso*. Il primo è il fatto istintivo, non ancor conosciuto né previsto, il secondo il fatto istintivo dopo conosciuto. Il primo è un modo di esser vivi, il secondo di esser morti.

Non sono fungibili le direzioni che il destino poteva prendere. Noi constatiamo che quella presa (in *certi casi* o sempre?) è buona – che salda insieme tutti i giorni secondo uno sviluppo – era, all'inizio, un bocciolo che ha dovuto fare il suo corso ed esistere¹⁴.

Una tale concezione appare perciò incline a ritrovare in maniera piuttosto naturale nel mito greco, e specificatamente nella tragedia, il territorio artistico di riferimento, ovvero un orizzonte simbolico-letterario particolarmente adatto all'espressione di tale visione. Il collegamento – seconda declinazione dell'idea di destino – è facilmente intuibile dalle parole dello stesso scrittore, che nel settembre del 1944 sottolinea quanto “la predizione oracolare non è altro che l'espressione immaginosa del destino”, perché “le cose accadevano, e gli antichi diedero loro un suggello di unicità facendole previste dal dio”¹⁵, così come, in maniera ancora più esplicita, nel gennaio 1946 annota come “nella trag. greca non ci sono i *malvagi*. Non vi si chiarisce una responsabilità, si constata un | fatto – un destino”¹⁶. Non solo, ma a tale ambito teorico-poetico Pavese riconduce anche il particolare atteggiamento degli dèi ritratti nei *Dialoghi*, presentati

¹² *Ivi*, p. 312.

¹³ *Ivi*, p. 348.

¹⁴ *Ivi*, pp. 384-385. Cfr. anche MV: 387-388.

¹⁵ MV: 292.

¹⁶ *Ivi*, p. 306.

come coloro che, a differenza dei mortali, sono consapevoli del proprio destino e manifestano perciò un atteggiamento di distaccata contemplazione nei confronti dell'accadere, risultando così come quegli essere "induriti" e insensibili alle fluttuanti sollecitazioni della vita umana:

Essere indurito – vuol dire aver sempre più chiaro davanti il proprio lavoro, vederlo compiersi, sapere che minimi scatti bastano a mantenere l'impulso, e lasciare che gli altri – le altre – ti giochino intorno con le loro tentazioni e richiami. Si conosce tutta la strada, la commozione, il tumulto, la bufera – si lascia che scoppi, senza in fondo esserne presi né dominati. Si ha altro da fare. Questo è essere indurito.

L'«essere un dio» dei dialoghetti mitici è questo «essere indurito». Contenuta ricchezza del loro formulario – destino, dio, mortale, nome, sorridere ecc. Sono realtà piene soltanto sul piano di quel mondo. Ambiente, accento, sfondo sono coerentemente mitici, non direbbero quanto dicono se ridotti alla contemporanea plausibilità¹⁷.

La correlazione tra il destino e quel tipo particolare di poesia che aspira a definirsi autenticamente mitica emerge infine come scopo ultimo e più profondo del fare letterario di Pavese. In alcuni appunti diaristici risalenti al gennaio del 1950, significativamente redatti a ridosso della fine dell'esperienza dello scrittore e aventi per questa ragione il carattere di bilancio complessivo di un intero tragitto intellettuale, il riscontro di un destino che racchiuda le multiformi traiettorie dell'esistenza sembra assurgere a definitivo e ultimo compito dell'artista, rappresentando così la terza declinazione del concetto:

La passione smodata per la magia naturale, per il selvaggio, per la verità demonica di piante, acque, rocce e paesi, è un segno di timidezza, di fuga davanti ai doveri e agli impegni del mondo umano. Ferma restando l'esigenza mitica di sentire la realtà delle cose, ci vuole il coraggio di fissare con gli stessi occhi gli uomini e le loro passioni. Ma è difficile, è scomodo – gli uomini non hanno la fissità della natura, la sua larga interpretabilità, il suo silenzio. Gli uomini ci vengono incontro imponendosi, agitandosi, esprimendosi. Tu hai cercato in vari modi di impietrarli – isolandoli nei loro momenti più naturali, immergendoli nella natura, riducendoli a destino. Eppure i tuoi uomini parlano, parlano – in essi lo spirito si dibatte, affiora. È questa la tua tensione. Ma tu questo spirito lo subisci, non vorresti trovarlo mai. Aspiri all'immobilità naturale, al silenzio, alla morte. Far di loro dei miti polivalenti, eterni, intangibili, che pure gettino un incantesimo sulla realtà storica e le diano un senso, un valore¹⁸.

L'iniziale rimando alla dimensione paesaggistica segna un importante punto di confronto. Se, come si è visto, la rappresentazione del paesaggio in termini mitici è uno dei punti centrali della riscrittura di Pavese, essa non è tuttavia sufficiente. A questa deve infatti necessariamente corrispondere un' altrettanto profonda osservazione dell'elemento umano, che va fissato e interpretato alla stregua di una collina. Ma mentre quest'ultima si presenta all'osservatore nella stabilità fisica che ne permette il facile accostamento agli antichi corrispettivi mitici, la natura

¹⁷ *Ivi*, p. 307.

¹⁸ *Ivi*, p. 386.

polimorfa dell'uomo complica notevolmente la ricerca di un senso complessivo; da ciò deriva lo sforzo di fissare i contorni dell'esperienza mortale secondo i moduli del destino, inteso nuovamente come la chiave attraverso cui poter dare senso e valore a percorsi apparentemente dominati da un caos incomprensibile. Portare alla luce i fili nascosti che tengono unite le azioni degli uomini è il compito della poesia, che solo grazie a questa tensione è in grado di raggiungere e rappresentare le dinamiche più recondite dell'esistenza:

Destino è ciò che di mitico ha un'intera esistenza, un dramma. È ciò che accade e non si sa ancora che è accaduto. Ciò che pare libertà e invece si chiarisce poi paradigmatico, ferreo, prefissato. Destino è lo storico prima d'essere inteso nei suoi nessi e nella sua necessità-libertà. Quando tratta di uomini, la poesia guarda sempre ai destini – si muove sui destini e magari li intende, li chiarisce, ne fa storie¹⁹.

Cos'è dunque che fonda il nesso pavese tra tragedia e destino? Quali sono gli elementi propri della tragedia greca che rendono possibile tale collegamento? E, ancora, la ricezione del mito tragico nell'orizzonte di Pavese si struttura solamente intorno alla teorizzazione destinale o si irradia a un livello più profondo della riscrittura dialogica?

Una prima risposta può emergere da alcune considerazioni riguardanti le differenti dimensioni implicate dalle riflessioni di Pavese. L'itinerario che si è visto legare la forma tragica a una più ampia poetica del destino condivide il medesimo meccanismo paradossale che investe la moderna riflessione filosofica sul tragico, la quale “presuppone una presa di distanza da quanto parrebbe costituirne l'oggetto specifico”²⁰, ovvero la tragedia. In altre parole, anche in Pavese la considerazione di alcune caratteristiche formali della forma-tragedia si presta a una progressiva assolutizzazione, arrivando così a una riflessione di tipo filosofico che trascende il genere letterario da cui prende le mosse. Se, riprendendo le parole di Peter Szondi, “fin da Aristotele vi è una poetica della tragedia” ma “solo a partire da Schelling vi è una filosofia del tragico”²¹, anche il percorso pavese condivide questo passaggio, tramite il quale lo scrittore arriva a formulare a ridosso del concetto di tragico una teoria generale dell'espressione artistica, legata a sua volta ad una particolare concezione dell'esistenza.

Mentre su questa si tornerà in sede conclusiva, occorre sottolineare in prima battuta come a un esame più attento il destino e una certa forma di dialogismo appaiono solamente come alcuni

¹⁹ *Ibidem*. Ne *La poetica del destino*, risalente allo stesso periodo, Pavese collega esplicitamente il meccanismo mito-poietico del mondo naturale a quello degli uomini. Il compito della poesia diviene quello di “ridurre il mondo umano razionale a quel demonico schema che si chiama destino”, con la consapevolezza “che anche i gesti, le parole, la vita umana siano veduti come simbolo, come mito [...], come esistenti fuori del tempo e insieme ogni volta scoperti come unici, come per la prima volta rivelati. Una vita appare destino quando inaspettatamente si rivela esemplare e fissata da sempre”. Cfr. SL: 311-314.

²⁰ Gentili & Garelli 2010: 9.

²¹ Szondi 1996: 3. Cfr. anche Lanza 1996.

dei tratti della tragedia che condizionano il recupero mitico di tutti i *Dialoghi*. Prima, però, occorre intendersi su quali siano i lineamenti peculiari della tragedia, perché se si volge lo sguardo unicamente alle trame e ai personaggi delle tragedie antiche sopraggiunte sino a noi, difficilmente emergono le specificità di tale momento della storia letteraria: a trovare posto nel teatro di Dioniso dell'Atene del V secolo, salvo rarissime eccezioni come *I persiani* di Eschilo o *La presa di Mileto* di Frinico, sono le medesime vicende degli eroi e degli dèi del mito che erano state tematizzate già dalla poesia epica e lirica, e che continueranno a costituire il "megatesto mitico"²² da cui attingeranno anche i poeti dei periodi successivi.

Se è dunque altrove che bisogna cercare le particolarità dell'*Arbeit am Mythos* compiuto dalla tragedia, una certa insistenza sulla sofferenza e sul dolore si impone da subito come fondamentale declinazione tematica del trattamento tragico. Certo, anche l'epica omerica, per esempio, presenta personaggi senza dubbio sofferenti, ma né nei ritratti omerici di Achille né in quelli di Odisseo o Ettore il dolore è mai tale da interrompere l'azione dell'eroe e, soprattutto, tale stato non viene mai posto al centro della rappresentazione e analizzato a fondo²³. All'enfasi sulle imprese eroiche subentra la trattazione delle rotture e dei dilemmi interni a quell'eroismo di cui viene presentato un lato più oscuro e doloroso²⁴. Come ha scritto Edit Hall, è la sofferenza che fonda ogni rappresentazione tragica, antica e moderna:

The representation of specific instances of suffering is one of the very few things that will always be central to the historically mutable medium of tragic drama. The suffering can take many forms, and the sufferers react to it in diverse ways. But suffer they do, or the play they are in would not be a tragedy. [...] It is suffering that unites Sophocles' Oedipus, Shakespeare's Hamlet, and Miller's Willy Loman. [...] One working definition of tragedy, therefore, could be that it constitutes the dramatic expression of an *enquiry* into suffering, an aesthetic question mark performed in enacted pain. For tragedy, while representing an instance of suffering in dramatic form, always asks *why* it has occurred²⁵.

L'accostamento di Edipo, Amleto e Willy Loman indica un' importante caratteristica transtorica: pur con tutte le differenze storico-letterarie che è necessario riscontrare per testi diversi, ogni tragedia si basa sull'esperienza cognitiva del dolore, a sua volta ascrivibile a quegli elementi fondanti la realtà dell'uomo che, a dispetto delle epoche, rimangono intatti. Perché esistono costanti che non mutano, e la sofferenza è tra quelle più tenacemente instillate nella specie umana²⁶.

²² Cfr. Segal 1983.

²³ Guidorizzi 2004: 196.

²⁴ Buxton 2013: 123.

²⁵ Hall 2010: 4; 6.

²⁶ Eagleton 2003: XIII.

Legati a doppio filo all'espressione del dolore, il conflitto e il dialogismo costituiscono due ulteriori elementi al centro della rielaborazione tragica. La categoria del conflitto, divenuta una dei parametri centrali della critica sulla tragedia a partire dalle *Vorlesungen über die Ästhetik* (1835) di Hegel, appare infatti capace di cogliere un elemento centrale dell'organizzazione peculiare della trama mitica all'interno dello spettacolo tragico, permettendo al contempo di proiettare tale disposizione sul più ampio orizzonte, per rimanere in ambito hegeliano, della storia dello spirito²⁷. Gli accadimenti delle tragedie muovono infatti da conflitti assoluti e spesso insanabili, a partire dai quali prende avvio la drammatizzazione della sofferenza e la ricerca del suo significato, come accade a Tebe nello scontro tra Antigone e Creonte o Dioniso e Penteo, a Micene nel furioso scontrarsi tra Agamennone, Egisto, Clitemnestra e Oreste, o nell'accampamento acheo, sfondo del dramma di Aiace. Tali accenni, pur nella loro brevità, esemplificano la ricchezza e la complessità di piani entro cui si sviluppano una pluralità di conflitti, ossia una serie di terribili confronti tra singolo e comunità politica, tra ragion di Stato e leggi degli dèi, tra passato e presente. Come ha precisato Peter Burian, "the fundamental struggle is to wrest meaning from suffering, and the perennial question of tragic pleasure – the exaltation that accompanies the witnessing of awful events – can be related to tragedy's affirmation, despite everything, of both cosmic and social orders against all those 'others' that threaten stability"²⁸; perché la tragedia, continua il critico, "as a quintessentially dialogic form, is always raising questions about those very fundamental assumptions, even as its form tends to their (at least formal) resolution"²⁹.

La menzione in questo contesto dell'intrinseca dialogicità della forma tragica risulta altrettanto decisiva. Tra le principali differenze rispetto ad altri momenti di elaborazione letteraria del patrimonio mitico, quello tragico spicca per la sua natura dialogica: è cioè attraverso il continuo scambio di battute tra i protagonisti sulla scena che la vicenda si dipana davanti agli spettatori e, elemento ancor più importante, è proprio in virtù di tale natura inter-soggettiva e drammatica (intendendo il termine etimologicamente, cioè di azione performata e dunque rappresentata nel momento del suo avvenire) che la ricerca delle cause e delle conseguenze della sofferenza riesce a raggiungere nuovi esiti di impareggiabile intensità. L'estetizzazione della sofferenza, vale a dire la sua codificazione nell'estetica di una creazione artistico-letteraria, avviene così attraverso la problematizzazione dialogica, ossia tramite il continuo e reciproco interrogarsi dei protagonisti sul senso di quanto accaduto, realizzando una completa convergenza tra il conflitto

²⁷ Sul rapporto tra conflitto e tragedia cfr. Gellrich 1988.

²⁸ Burian 1997: 182.

²⁹ *Ibidem*.

rappresentato nel contenuto e la forma che veicola tale scissione: “discourse, verbal interaction – prosegue Burian – is the essential action, not a mere reference to or representation of the action. The issues of tragedy, lodged as they may be in political, moral and/or personal conflicts, are enacted through speech-acts”³⁰.

Sono dunque questi elementi, tra gli altri, che hanno permesso alle vicende del mito di essere riscritte secondo parametri e finalità mai sperimentate prima nella Grecia antica e che hanno dato vita a quella così breve e intensa stagione del teatro tragico ateniese, il quale ha consegnato per sempre all’umanità le coordinate di base di una forma d’arte votata all’esplorazione della natura umana, delle sue contraddizioni e dei suoi dolori. E se è criticamente imprescindibile distinguere sempre i caratteri propri di un’esperienza storico-letteraria assai circoscritta da una filosofia che si sviluppa soprattutto in area tedesca a partire dall’800³¹, è altrettanto legittimo considerare l’esplorazione tragica antica come il primo e importante momento di problematizzazione dell’esistente da parte di un uomo la cui condizione, nonostante gli strali dello storicismo, non è in fondo così mutata. Certo, come ha scritto Jacqueline de Romilly, dai tempi di Eschilo, Sofocle ed Euripide la tragedia si è profondamente trasformata, così come radicalmente diversi sono i contesti storici della modernità, i gusti e gli strumenti letterari³²; eppure, “la forma letteraria è rimasta tuttavia la stessa, ed è rimasto lo stesso lo spirito che l’animava”³³, poiché i poeti tragici crearono “lo spirito [...] di ciò che dopo di loro non si è mai cessato di chiamare il tragico” e seppero indagare le misteriosi ragioni della sofferenza causata dalla compresenza tra elemento umano e divino³⁴. Sulla stessa linea interpretativa, in un saggio divenuto ormai storico, Jean-Pierre Vernant ha sottolineato il medesimo aspetto con grande chiarezza. Insieme alla tragedia, che in quanto genere letterario appare “l’espressione di un tipo particolare di esperienza umana, legato a determinate condizioni sociali e psicologiche”³⁵, si sviluppano anche “il pensiero, il mondo, l’uomo tragici”³⁶, ovvero quella tensione estetica verso l’interrogazione della sofferenza che rimarrà intatta in ogni esperienza autenticamente tragica:

Ma ciò che comunica il messaggio tragico, quando è compreso, è appunto il fatto che esistono nelle parole scambiate dagli uomini zone di opacità e di incomunicabilità. Nel momento stesso in cui si vedono i protagonisti aderire esclusivamente a un senso, e, così accecati, dilaniarsi o perdersi, lo

³⁰ *Ivi*, p. 201. Sulla formazione dialogica del sé nella letteratura greca cfr. Gill 1996.

³¹ Cfr. Hühn & Schwab 2011; Billings 2014.

³² Sottintesa è la sopravvivenza del potenziale artistico della forma tragica anche in epoca moderna, contrariamente a quanto notoriamente sostenuto da Steiner 1961. Sulla vitalità della tragedia nella modernità cfr. Leonard 2015, mentre sul rapporto tra antichità e modernità cfr. Silk 1998; Mazzarella 2017.

³³ de Romilly 1996: 139.

³⁴ *Ivi*, pp. 149-151.

³⁵ Vernant & Vidal-Naquet 1976: 9.

³⁶ *Ivi*, p. 10.

spettatore deve comprendere che esistono in realtà due sensi possibili o anche più. Il linguaggio gli diventa trasparente, e il messaggio tragico comunicabile, soltanto nella misura in cui egli scopre l'ambiguità delle parole, dei valori dell'uomo: nella misura in cui riconosce l'universo come conflittuale e, abbandonando le sue antiche certezze, aprendosi a una visione problematica del mondo, si fa lui stesso, attraverso lo spettacolo, coscienza tragica³⁷.

Conflitto, dialogismo, presenza di più sensi possibili; e, ancora, ambiguità delle parole, sofferenza, natura conflittuale dell'universo, visione problematica del mondo e problematizzazione dell'esistente. Oltre che propri della tragedia, questi elementi possono essere altrettanto ragionevolmente considerati come i pilastri dell'universo discorsivo dei *Dialoghi*, tanto che non si sbaglierebbe nell'affermare che l'intera opera rappresenta un particolarissimo tipo di tragicizzazione moderna del mito antico.

Prima di analizzare questi elementi in sede conclusiva, occorre perciò analizzare attentamente quei dialoghi in cui la riscrittura muove maggiormente da un ipotesto tragico, ovvero *I ciechi* e *La strada*, aventi come protagonista Edipo, e *Gli argonauti*, in cui vengono ripercorse le imprese di Medea. Si tratterà così di valutare non solo distanze e assonanze tra testi moderni e antichi, ma anche di far emergere le valenze che una concezione del destino come quella evidenziata innesta nel sistema poetico dei *Dialoghi*, ovvero come una tale idea di predestinazione si rapporta alla più generale contrapposizione tra mortali e immortali. Ad emergere in questo modo saranno infine le diverse inclinazioni di due tra i personaggi più importanti della tradizione mitica occidentale, che nei confronti della tragica accettazione del "dover essere" mostreranno atteggiamenti piuttosto differenti.

6.2 Prima e dopo Edipo

6.2.1 Cecità e conoscenza

Ritrovare Edipo tra i protagonisti di due dialoghi non desta alcuno stupore. Una riscrittura come quella pavese difficilmente avrebbe fatto a meno di una delle figure del mito alla quale la tradizione artistico-letteraria occidentale non ha mai cessato di tornare ossessivamente³⁸; prima, lungo il corso di tutto il medioevo, grazie al filtro dell'*Oedipus* senecano e poi, a partire dal Cinquecento, instaurando un rapporto più diretto col testo sofocleo. Da questo punto di vista, infatti, l'Edipo di Pavese può essere considerato un ulteriore tassello del processo iniziato con l'arrivo in Europa della prima copia della tragedia greca da Bisanzio nel 1417 e con la pubblicazione a opera di Aldo Manuzio della prima edizione di Sofocle nel 1504, ovvero una

³⁷ *Ivi*, p. 24.

³⁸ Cfr. Edmunds 1985; Halter 1998; Guidorizzi 2004; Edmunds 2006; Avezzù 2008; Paduano 2008. Sui paralleli folklorici della vicenda edipica cfr. Edmunds & Dundes 1983.

storia fatta di interpretazioni e rielaborazioni della *fabula* edipica compiute a stretto contatto col testo antico, riportato al centro della scena intellettuale europea dal teatro neoclassico francese (con la complicità della lettura datane da Aristotele nella *Poetica*, pubblicata anch'essa da Manuzio nel 1508)³⁹. Al contempo, però, la riscrittura edipica dei *Dialoghi* si inserisce perfettamente in quel filone moderno della ricezione che Lowell Edmunds ha definito “inward turn”⁴⁰, cioè una tendenza, sviluppata soprattutto in area tedesca, a rileggere e riscrivere gli eventi del sovrano di Tebe che ne predilige l'aspetto interiore, trasformando così quella che nel teatro greco era (anche) una tragedia della città nel dramma psichico e intimo di un uomo in balia dal destino. In una lezione su Sofocle risalente al biennio 1809-1811, August Wilhelm Schlegel aveva sottolineato quanto ciò che rende così grande e terribile il personaggio sofocleo fosse il fatto che “questo Edipo, che indovinò l'enigma proposto dalla Sfinge [...] è quel medesimo infelice per il quale il proprio destino rimane un enigma inspiegabile fino a tanto che esso non si sveli una volta nel modo più spaventoso”⁴¹, mentre Hegel, nell' *Ästhetik* (1835) aveva posto l'accento sulla problematica centralità della volontà umana in opposizione a quella divina e alla forza del destino, elementi similmente problematizzati da Pavese:

Edipo ha ucciso il padre, sposato la madre, generato figli con un matrimonio incestuoso, e tuttavia è stato coinvolto in questo orrendo misfatto senza volerlo e senza esserne cosciente. Il diritto della nostra più profonda coscienza odierna consisterebbe nel rifiutare di riconoscere questi crimini come gli atti del proprio Io, giacché questi sono avvenuti al di fuori della coscienza e della volontà; ma il greco plastico assume la responsabilità di ciò che egli ha compiuto come individuo e non si scinde nella soggettività formale dell'autocoscienza e in ciò che è la cosa soggettiva⁴².

Il processo di interiorizzazione proseguì successivamente con le pagine dedicate a Edipo dal Wagner di *Oper und Drama* (1850-1851), che enfatizzò quanto, risolvendo l'enigma della Sfinge, l'eroe “esprime in precedenza la sua giustificazione, e pronunciò ad un tempo la propria condanna, quando disse che il nocciolo di questo enigma era l'uomo”⁴³, e della menzionata

³⁹ Cfr. Edmunds 2006: 83-85.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 100-128.

⁴¹ Schlegel 1977: 90-91.

⁴² Hegel 1963: 1608-1609. Inoltre, nella prima parte dell'*Estetica* dedicata al bello artistico ideale, il percorso conoscitivo di Edipo (e di Aiace) emerge come esempio del conflitto tragico: “Ma se l'agire umano deve motivare la collisione, il naturale, ciò che è prodotto dall'uomo non in quanto egli è *spirito*, può consistere solo nel fatto che l'uomo ha fatto qualcosa *senza saperlo*, non intenzionalmente, qualcosa che a lui si mostra più tardi come una violazione di potenze etiche che vanno essenzialmente rispettate. La coscienza, che egli dopo acquista del suo atto, lo spinge allora, mediante la violazione precedentemente incosciente, quando egli se ne sente responsabile, a discordia e contraddizione. Il contrasto fra la coscienza e intenzione presenti *nell'atto* e la successiva coscienza di ciò che l'atto era *in sé* costituisce qui il fondamento del conflitto”. Cfr. Hegel 1963: 281.

⁴³ Wagner 1939: 229.

Geburt di Nietzsche, in cui il figlio di Laio emerge come maschera ribelle e orgogliosa di Dioniso⁴⁴.

Lungo questi binari il Novecento poté dunque aprirsi con la rivoluzione epistemologica della psicanalisi e dell'Edipo di Freud, che si impone da subito come imprescindibile punto di confronto per ogni riscrittura o analisi successiva⁴⁵: nonostante lo psichiatra viennese imposti la sua lettura sulla base di una rigidissima selezione dei motivi presenti all'interno del mito, prediligendo di fatto unicamente il parricidio e l'incesto, è indiscutibile, come ha scritto Guido Paduano, che “dopo Freud nessuno, né rifacitore né interprete, potrà ignorare Freud”⁴⁶, poiché il suo approccio rappresenta non tanto l'uso della letteratura “come strumento interpretativo della vita psichica che confermi e avalli il suo assetto nell'ipotesi di lavoro chiamata psicanalisi”⁴⁷, quanto piuttosto “la rivoluzionaria attribuzione di un valore di verità alla letteratura”, nei confronti della quale la psicanalisi compie un atto di fiducia “così profondo e impegnativo, così arrischiato e commovente”⁴⁸. E se è l'*Ödipus und die Sphinx* (1906) di Hugo von Hofmannsthal che mette in scena le valenze psicanalitiche che Freud aveva riscontrato nel testo tragico, la rielaborazione pavesiana vede la luce alcuni anni dopo quel periodo a cavallo tra anni '20 e '30 che rappresentò il momento di maggior intensità artistica intorno alla figura di Edipo, come se gli stimoli di Freud avessero investito il palazzo di Tebe di nuova luce. In occasione della realizzazione de *La Machine infernale* (1934) di Cocteau, André Gide riassunse icasticamente l'atmosfera affermando “il ya une véritable Oedipémie”⁴⁹, riferendosi alle numerose apparizioni edipiche in *medium* artistici differenti, come l'opera-oratorio di Igor Stravinskij (*Oedipus Rex*, 1927) o i dipinti di Max Ernst (*Oedipus*, 1922), ai quali si sarebbero presto aggiunti opere teatrali come l'*Oedipus* (1934) di Claude Orly e l'*Oedipus or the Twilight of Gods* (1938) di Hènri Gheon⁵⁰.

Erede e parte di questa tradizione, l'Edipo che nei *Dialoghi* compare a colloquio con Tiresia ne *I ciechi* e con un mendicante ne *La strada* rappresenta però qualcosa in più di una semplice riscrittura sofoclea o l'ennesima variazione sul tema, costituendo al contempo sia un'implicita indagine sul senso della scrittura tragica sia una rinegoziazione simbolica dell'idea di destino. I due aspetti sono in realtà inscindibilmente legati. È infatti nella sfasatura tra ciò che ha

⁴⁴ Nietzsche 1992: 71.

⁴⁵ Cfr. Bowlby 2007.

⁴⁶ Paduano 2008: 11.

⁴⁷ *Ivi*, p. 14.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Cocteau 1959: 211.

⁵⁰ Cfr. Odagiri 2001.

compiuto e ciò che sa che, già a partire da Sofocle, Edipo diviene l’emblema dei dolori che i mortali subiscono a loro insaputa: “il personaggio tragico – nota Andrea Rodighiero – risulta avvolto da un’atmosfera di predestinazione le cui tappe sono sancite dalla catena di eventi che conducono al compimento di un destino già scritto”⁵¹, cosicché “la parziale mancanza di consapevolezza o la vana speranza di sottrarsi a un sistema percepito come ineluttabile [...] rendono possibile l’azione drammatica senza immobilizzare il *plot*”⁵². Per questa ragione, pur non esistendo un singolo destino ma essendo di volta in volta il destino dei singoli personaggi a realizzarsi secondo modalità e caratteristiche proprie di ogni dramma⁵³, la vicenda narrata da Sofocle diviene paradigma assoluto dei rigidi limiti entro cui si dibatte l’esistenza umana⁵⁴ e, al contempo, di quello che Vernant ha identificato come “senso tragico della responsabilità”:

Il senso tragico della responsabilità nasce allorché l’azione umana forma già oggetto di una riflessione, di un dissidio interiore, ma non ha ancora acquisito uno statuto abbastanza autonomo da essere autosufficiente. Il mondo proprio della tragedia si colloca in questa zona di confine dove le azioni umane vengono ad articolarsi con le potenze divine, dove rivelano il loro senso vero, ignorato da quegli stessi che ne hanno preso l’iniziativa e ne portano la responsabilità, inserendosi in un ordine che oltrepassa l’uomo e gli sfugge. Ogni tragedia opera dunque necessariamente su due piani⁵⁵.

La descrizione potrebbe essere applicata a tutti i *Dialoghi*: l’azione umana è incerta e traballante, mentre l’inchiesta dialogica indaga la medesima zona di confine in cui l’uomo si rapporta continuamente al divino, rappresentando così una realtà duplice e dicotomica come quella della tragedia. E come in quest’ultima le azioni degli eroi si inseriscono in un ordine che li oltrepassa e sfugge loro, nell’ottica pavesiana quest’ordine coincide con l’idea di destino precedentemente analizzata: ciò che sfugge all’uomo mentre agisce è proprio quel senso generale che, si è visto, l’indagine retrospettiva è capace di identificare nel destino, inteso come tentativo ermeneutico condotto una volta che tutto è stato compiuto. Non solo, ma se tale operazione assume i caratteri della tragicità non è solamente perché certifica l’illusione umana di un controllo decisionale sugli eventi, ma poiché, per la sua natura ordinatrice, riproduce il medesimo rapporto che unisce il testo tragico alla sofferenza umana: come questa viene inglobata dalla tragedia all’interno di uno sviluppo narrativo che la contempla e la giustifica, così lo svelamento di un destino si rivela capace di dare un senso a eventi che ne sembravano totalmente privi. E che tra i *Dialoghi* sia proprio Edipo a farsi carico di questo compito appare

⁵¹ Rodighiero 2013: 127.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 134.

⁵⁴ Cfr. Segal 1993.

⁵⁵ Vernant & Vidal-Naquet 1976: 6.

in linea con l'ipotesto greco, essendo la rappresentazione sofoclea non tanto la drammatizzazione di colui che vive ignaro di ciò che la sorte ha già stabilito per lui quanto, piuttosto, quella della scoperta di tale realtà – cioè l'espressione artistica di una realizzazione tanto progressiva quanto dolorosa. Se Edipo è colui che ha agito senza sapere, l'*Edipo re* mostra il carico di sofferenza che comporta la conoscenza del proprio oscuro passato, all'origine di un altrettanto faticoso presente.

In linea col problema della conoscenza si pone il primo dei due dialoghi edipici, *I ciechi*, in cui Pavese immagina un colloquio tra il re di Tebe e Tiresia prima che lo scoppio dell'epidemia di peste inneschi la ricerca della verità da parte del sovrano: “poco dopo questo colloquio – scrive Pavese – cominceranno le sventure di Edipo – vale a dire, gli si apriranno gli occhi, e lui stesso se li crepò dall'orrore”⁵⁶. Il tema della vista si impone da subito come centro semantico del componimento, facendo del dialogo una di quelle “operazioni dichiaratamente innovative [...] non leggibili se non in rapporto al modello o ipotesto al quale si richiamano [...] per affermare la loro ragione di esistenza, cioè la loro diversità”⁵⁷. Sotto la superficie delle parole dei dialoganti Pavese si mostra infatti capace di rielaborare uno dei nuclei simbolici e semantici più caratterizzanti del testo di Sofocle, ovvero la contrapposizione tra la vista, a cui consegue la conoscenza, e la cecità, sintomo di ignoranza. È proprio a ridosso di tale simbolismo che si apre il dialogo:

EDIPO Vecchio Tiresia, devo credere a quel che si dice qui in Tebe, che ti hanno accecato gli dèi per loro invidia?

TIRESIA Se è vero che tutto ci viene da loro, devi crederci.

EDIPO Tu che dici?

TIRESIA Che degli dèi si parla troppo. Esser cieco non è una disgrazia diversa da esser vivo. Ho sempre visto le sventure toccare a suo tempo dove dovevano toccare.

EDIPO Ma allora gli dèi che ci fanno?

TIRESIA Il mondo è più vecchio di loro. Già riempiva lo spazio e sanguinava, godeva, era l'unico dio – quando il tempo non era ancor nato. Le cose stesse, regnavano allora. Accadevano cose – adesso attraverso gli dèi tutto è fatto parole, illusione, minaccia. Ma gli dèi posson dare fastidio, accostare o scostare le cose. Non toccarle, non mutarle. Sono venuti troppo tardi⁵⁸.

Le prime battute concentrano *in nuce* non solo il simbolismo intorno al quale si muoverà tutto il dialogo, ma testimoniano altresì chiaramente un duplice movimento nei confronti dell'orizzonte complessivo dell'opera. Mentre, da una parte, le parole di Tiresia ribadiscono la matrice esiodea della recente imposizione degli dèi⁵⁹, dall'altra segnano una distanza

⁵⁶ DL: 20.

⁵⁷ Paduano 2008: 9.

⁵⁸ DL: 21.

⁵⁹ Il riferimento di Tiresia al mondo nato prima degli dèi e, soprattutto, a uno stato del cosmo antecedente alla nascita del tempo rimanda chiaramente agli inizi della *Teogonia* esiodea, in particolare ai momenti primordiali precedenti la nascita di *Kronos*.

importante, che verrà ripresa anche da Edipo nel dialogo successivo: per quanto la legge di Zeus sia assoluta e inesorabile, gli olimpici non possono vantare un controllo totale della realtà, che si snoda invece secondo una dinamica indipendente e superiore che assumerà, com'è naturale aspettarsi, i connotati del destino. Contrariamente alla religiosità del Tiresia sofocleo, che ribadisce più volte come la propria conoscenza rappresenti il dono divino di Apollo, il personaggio pavese si fa così portatore di una teoria della pura casualità, ovvero di un accadere indeterminato e privo di alcuna teleologia, nei confronti del quale anche gli dèi giungono con inesorabile ritardo. L'animosità e la violenza verbale, che in Sofocle dominano il colloquio tra i due, in Pavese lasciano il posto alla disponibilità di Tiresia, il quale non rinuncia a fornire un'alternativa all'ingenuità di Edipo:

TIRESIA Tu sei giovane, Edipo, e come gli dèi che sono giovani rischiari tu stesso le cose e le chiami. Non sai ancora che sotto la terra c'è roccia e che il cielo più azzurro è il più vuoto. Per chi come me non ci vede, tutte le cose sono un urto, non altro.

EDIPO Ma sei pure vissuto praticando gli dèi. Le stagioni, i piaceri, le miserie umane ti hanno a lungo occupato. Si racconta di te più di una favola, come di un dio. E qualcuna così strana, così insolita, che dovrà pure avere un senso – magari quello delle nuvole nel cielo⁶⁰.

Le parole del sovrano contribuiscono a traghettare il colloquio verso la sua seconda parte, maggiormente incentrata su Tiresia e su una particolare declinazione dell'aspetto sessuale scaturita dalla sua vicenda. Il passaggio è reso possibile dall'addensamento simbolico intorno all'immagine della roccia, fulcro del processo di metaforizzazione: per l'indovino sprovvisto della vista l'immagine della sua dura fisicità diviene causa ed emblema dell'urto che si crea tra l'uomo e la sua esperienza, ossia lo scontro con una realtà nascosta, imprevedibile e, allo stesso tempo, inscalfibile e autentica⁶¹. A ulteriore conferma Tiresia ritorna sulle orme del proprio passato, al cui cospetto la narrazione della sua metamorfosi sessuale permette l'assolutizzazione del sesso come esempio principe della lontananza degli dèi:

⁶⁰ DL: 21-22.

⁶¹ Cfr. Gigliucci 2001: 79-80; 160-161.

TIREZIA Tu credi? Tutto può accadere sulla terra. Non c'è nulla d'insolito. A quel tempo provavo disgusto delle cose del sesso – mi pareva che lo spirito, la santità, il mio carattere, ne fossero avviliti. Quando vidi i due serpi godersi e mordersi sul muschio, non potei trattenere il mio dispetto: li toccai col bastone. Poco dopo, ero donna – e per anni il mio orgoglio fu costretto a subire. Le cose del mondo sono roccia, Edipo. [...] Ci sono fastidi, disgusti e illusioni che, toccando la roccia, dileguano. Qui la roccia fu la forza del sesso, la sua ubiquità e onnipresenza sotto tutte le forme e i mutamenti. Da uomo a donna, e viceversa (sett'anni dopo rividi i due serpi), quel che non volli consentire con lo spirito mi venne fatto per violenza o per libidine, e io, uomo sdegnoso o donna avvilita, mi scatenai come una donna e fui abietto come un uomo, e seppi ogni cosa del sesso: giunsi al punto che uomo cercavo gli uomini e donna le donne.

EDIPO Vedi dunque che un dio ti ha insegnato qualcosa.

TIREZIA Non c'è dio sopra il sesso. È la roccia, ti dico. Molti dèi sono belve, ma il serpe è il più antico di tutti gli dèi. Quando si appiatta nella terra, ecco hai l'immagine del sesso. C'è in esso la vita e la morte. Quale dio può incarnare e comprendere tanto?⁶²

La scelta della variante mitologica acquista grandissimo valore. Tra le differenti versioni riguardanti l'accecamento dell'indovino Pavese sceglie infatti quella maggiormente legata a un radicale rifiuto dell'esperienza sessuale, cioè l'unica che contempra già nell'antichità un atteggiamento di distacco nei confronti del sesso. Secondo questa, infatti, nel momento in cui assiste all'accoppiamento di due serpi Tiresia viene preso da un disgusto tale da interrompere l'attività degli animali, venendo così trasformato in donna; quando, sette anni dopo, li rivede, è costretto a subire il mutamento inverso, ritornando a essere uomo⁶³. Su questa base tradizionale nella riscrittura l'esperienza dell'indovino viene però ulteriormente potenziata in senso decisamente perturbante: se, cioè, già nel mito classico quella di Tiresia è una storia fatta di confini sessuali labili e porosi, di una fluidità di genere che anticipa nella cornice mitica molte delle riflessioni contemporanee sulla performatività del *gender* e sul suo potenziale metamorfico, nel dialogo il sacerdote di Apollo diviene non solo colui che ha vissuto “between two lives”, secondo le parole da lui pronunciate nella *Waste Land* di Eliot⁶⁴ (e che dunque è in grado di sapere chi tra uomo e donna goda del maggior piacere sessuale), ma anche colui che ha sperimentato l'amore omosessuale, avendo cercato uomini da uomo e donne da donna. Il senso del rivolgimento è funzionale alla caratterizzazione del sessuale che viene proposta a Edipo: a essere perturbante non è infatti l'esperienza omosessuale (o transessuale) di per sé, quanto il fatto che la conoscenza del sesso di cui Tiresia può farsi portavoce (in questo caso totalmente, in quanto sperimentatore anche del piacere omosessuale) è quella di una realtà profonda e ambigua, fonte di piacere e di ossessione, una dimensione dell'essere che sfugge tanto al controllo divino quanto alla comprensione umana. È, dunque, l'immagine del serpe:

⁶² DL: 22.

⁶³ Sulla figura di Tiresia nell'antichità cfr. Brisson 1976; Ugolini 1995. Sulla natura fluida e metamorfica della sua sessualità cfr. Loraux 1995; Brisson 2002.

⁶⁴ Sulla ricezione di Tiresia nella modernità, in particolare nel modernismo con Eliot e in Primo Levi, cfr. Ugolini 2005; Di Rocco 2007; Madden 2008.

strisciante e suadente, minacciosamente nascosto sotto la superficie della terra così come il sesso si appiatta pericoloso in ogni ambito dell'esperienza umana, fondandone con la sua presenza la natura frammentaria e sofferente⁶⁵. L'assolutezza di tale dimensione arriva a superare la sfera divina e a inglobare gli estremi più significativi degli umani – vita e morte, che solo nel dolceamaro della sessualità mostrano il loro essere intrecciati come i due serpenti osservati da Tiresia.

Nella sezione conclusiva del dialogo il *focus* torna su Edipo e sul prossimo compimento della sua sorte, nei cui riguardi Pavese dimostra un sapiente uso dell'ironia tragica, degno dell'antecedente greco⁶⁶. Come Sofocle, sfruttando le pregresse competenze mitologiche del pubblico e fornendogli sottili indicazioni sull'esito conclusivo, crea una rete semantico-simbolica tesa alla scoperta di Edipo e al suo autoaccecamento, così lo scrittore piemontese chiude il componimento tornando a sfruttare il motivo della vista. Oltre a ciò viene affidato a Tiresia il compito di ricordare sommessamente al sovrano che la roccia che crede di aver incontrato, ovvero la Sfinge, non è nulla in confronto al peggio che giungerà⁶⁷, mentre Edipo, al culmine della sua ignoranza, prega che non venga mai accecato:

EDIPO Anch'io, Tiresia, ho fatto incontri sulla strada di Tebe. E in uno di questi si è parlato dell'uomo – dall'infanzia alla morte – si è toccata la roccia anche noi. Da quel giorno fui marito e fui padre, e re di Tebe. Non c'è nulla d'ambiguo o di vano, per me, nei miei giorni.

TIRESIA Non sei il solo, Edipo, a creder questo. Ma la roccia non si tocca a parole. Che gli dèi ti proteggano. Anch'io ti parlo e sono vecchio. Soltanto il cieco sa la tenebra. Mi pare di vivere fuori del tempo, di esser sempre vissuto, e non credo più ai giorni. Anche in me c'è qualcosa che gode e che sanguina.

EDIPO Dicevi che questo qualcosa era un dio. Perché, buon Tiresia, non provi a pregarlo?

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

EDIPO Prego gli dèi che non mi accada⁶⁸.

La conclusione del componimento, che riprende in *Ringkomposition* l'elemento incipitario della cecità, sottolinea la vicinanza con l'ipotesto antico, le cui strutture profonde appaiono ben assimilate da Pavese. Ne *I ciechi*, infatti, la vicenda di Edipo come narrazione tragica della conoscenza umana e dei suoi limiti viene risemantizzata proprio attraverso il motivo del buio

⁶⁵ Sull'immagine della serpe nell'opera di Pavese cfr. Cavallini 2018.

⁶⁶ Cfr. Paduano 1983; Di Cioccio 2012: 74.

⁶⁷ Da questo punto di vista il dialogo riprende una dicotomia importante del testo tragico. Alla γνώμη di Edipo, che si fonda su quella lettura razionale del mondo basata sui rapporti di causa-effetto che lo aveva portato a risolvere l'indovinello della sfinge, Tiresia contrappone la sua τέχνη, ovvero una più profonda interpretazione della realtà, garantita dal dio e superiore rispetto al principio logico-causale. Ed è per questa ragione che nel corso di tutto il dramma il termine ἀληθεία viene riservato al dominio di Tiresia o ai resoconti di eventi da parte di testimoni oculari. Su questo aspetto cfr. Kane 1975.

⁶⁸ DL: 23. Per una discussione del riferimento temporale di Tiresia cfr. Van den Bossche 2001: 313.

e, dunque, attraverso la riscrittura del dibattito sofocleo tra Edipo e Tiresia⁶⁹. Nell'*Edipo re* il confronto tra il sovrano, che convoca l'indovino per ricevere aiuto e consiglio, e il servo di Apollo, che conosce la verità e si rifiuta di dividerla con l'interlocutore (salvo accusarlo sul finale di essere colui che contamina la città), è infatti interamente intessuto sulla contrapposizione tra vista e oscurità, il cui consueto rapporto logico viene paradossalmente invertito: Edipo è colui che, pur vedendo, non sa, laddove Tiresia è colui che, pur essendo cieco, sa⁷⁰. E mentre, accogliendolo, il parricida si rivolge al servo di Apollo sottolineando la sua conoscenza⁷¹, quando tra i due è ormai naufragata ogni possibilità di confronto Tiresia gli rinfaccia la miseria di chi, pur avendo gli occhi, non riesce a vedere la realtà della propria condizione⁷², alludendo per due volte al futuro accecamento⁷³.

La critica che si è esercitata sulla porzione di testo ne ha messo in luce le profonde valenze simboliche e l'assoluta centralità all'interno del dramma⁷⁴. Oltre a esser stata giustamente considerata un microcosmo delle tensioni simboliche di tutta la tragedia⁷⁵, Steven Lattimore l'ha interpretata come anticipazione dell'accecamento finale, principale innovazione sofoclea rispetto ai dati tradizionali del mito⁷⁶. Conseguentemente se anche il dialogo pavesiano, dopo che Tiresia ha già espresso chiaramente di aver "visto le sventure toccare a suo tempo dove dovevano toccare", si conclude insistendo sulla medesima tensione, è perché è nuovamente la caducità della conoscenza umana a essere al centro delle parole di Edipo e Tiresia, il cui dialogo moderno torna a ribadire quanto già tematizzato dalla tragedia sofoclea.

L'autoaccecamento con cui questa si conclude, e a cui il dialogo allude, è d'altronde l'atto che rinforza tale centralità. Come ha scritto Guido Avezù, "Sofocle consegna alla cultura

⁶⁹ Soph. *OT*. 330-462.

⁷⁰ Cfr. Helmbold 1951. Oltre a essere tematizzata da Sofocle, la connessione tra vista e sapienza è inscritta nella lingua greca. Com'è noto, la forma οἶδα, perfetto del verbo ὁράω, viene generalmente tradotta con "io so", indicando dunque l'essere in possesso di una conoscenza che deriva dall'aver visto qualcosa. Nell'*Edipo re* il campo semantico della vista si struttura intorno a questa accezione, distinguendo due tipi di vista: in tutta la tragedia ὁράω viene utilizzato unicamente nei casi in cui alla vista corrisponde a un atto cognitivo-intellettuale, mentre quando il vedere ha una connotazione puramente fisica è reso dal verbo βλέπειν. Allo stesso modo, i momenti risolutivi della vicenda sono affidati all'esercizio della vista: mentre Edipo "ha sentito dire" del testimone dell'assasino di Laio senza "averlo visto" (v. 293), la testimonianza visiva del pastore fugherà ogni dubbio.

⁷¹ Soph. *OT*. 300-304: "O Tiresia che tutto discerni, le cose che si possono sapere e le segrete, le celesti e le terrene, anche se non vedi, certo comprendi a quale morbo soggiace la città; e noi troviamo in te, signore, il suo solo protettore e salvatore".

⁷² Soph. *OT*. 412-414: "E questo ti dico, poiché mi rinfacciasti anche di essere cieco: tu vedi, e non ti accorgi in quale sciagura ti trovi, né dove vivi, né insieme a chi abiti".

⁷³ Soph. *OT*. 419: "E se ora vedi bene, tra poco vedrai le tenebre"; Soph. *OT*. 454: "Divenuto cieco, mentre prima vedeva".

⁷⁴ Cfr. Devereux 1973; Edmunds 2000.

⁷⁵ Salmon 1959.

⁷⁶ Lattimore 1975. Sulle versioni del mito precedenti a Sofocle cfr. Guidorizzi 2004: 56-82; Cingano 2015.

occidentale l'archetipo del soggetto che si interroga su se stesso e infine punisce l'organo della conoscenza che tante imprese gli ha consentito, ma non di vedersi davvero e di conoscere la propria storia"⁷⁷, certificando così l'assoluta necessità che in Edipo la cecità fisica si trasformi nella saggezza di cui, nonostante la sconfitta della Sfinge, il sovrano non è mai stato davvero provvisto⁷⁸. E mentre tale passaggio verrà compiuto nel sobborgo ateniese di Colono e ne *La strada*, ciò che resta al centro tanto dell'*Edipo re* quanto de *I ciechi* è, pur nelle macroscopiche differenze, la sofferenza di Edipo e il suo statuto paradigmatico della generale condizione umana. L'imporsi del primo elemento è potenziato proprio da quella cecità che nel mito greco veniva generalmente inflitta come punizione per un crimine o come una delle peggiori sciagure umane, tanto che "this ultimate form of human suffering has been regarded as the clearest paradigm of the human condition and as a means of wisdom, insight, and power"⁷⁹. Al contempo è questa condizione a rendere Edipo figura esemplare della fallibilità umana in quanto tale, perché, come lui, tutti i mortali possiedono una vista, eppure non mancano di vagare nell'ignoranza del proprio destino, come ben riassunto dalle parole di Richard Buxton: "The heroism and fragility of Oidipus' life are examples of what heroism and fragility of *any* mortal life might be like"⁸⁰.

La centralità di Edipo non deve però far trascurare le parole di Tiresia, attraverso le quali l'indovino presenta una teoria della sessualità particolarmente interessante, con la quale si pone a cavallo tra antico e moderno. Punto di partenza è ancora una volta la cecità: che sia l'indovino cieco a presentare una verità che si dimostra essere più autentica di qualsivoglia *vulgata* è in linea con i dati della tradizione, in cui, con le parole di Barbara Graziosi, "blindness marks out a person that is at the same time less than and greater than an ordinary mortal, someone who is dependent on the mercy of the others but endowed with exceptional understanding"⁸¹. La mancanza della vista garantiva infatti l'emersione di figure eccezionali quali poeti (si pensi a Omero o Demodoco) e profeti, ai quali la rispettiva conoscenza del passato e del futuro era garantita da quella perdita della vista che contribuiva a distinguerli da tutti gli altri uomini⁸². Oltre a ciò, la cecità era spesso un castigo divino per la trasgressione di un confine di natura specificatamente sessuale: Tamiri viene accecato per aver desiderato unirsi con le Muse,

⁷⁷ Avezzù 2008: 13.

⁷⁸ Cfr. Calame 1998.

⁷⁹ Bernidaki-Aldous 1990: 4.

⁸⁰ Buxton 2013: 176.

⁸¹ Graziosi 2002: 146.

⁸² Dodds 2003: 125-127. Sulla figura dell'indovino cfr. Fowler 2008, mentre sulla connessione tra poesia, cecità e profezia cfr. Buxton 2013: 182-188.

Stesicoro perde la vista per aver sostenuto l'adulterio della divina Elena, arrivando al Tiresia che, in una delle versioni del mito, viene privato dell'uso degli occhi per aver visto Atena bagnarsi nuda⁸³. Tale racconto si inserisce così nel novero di quei miti che prevedono la punizione per la vista di divinità come Atena e Artemide, non a caso figure femminili dotate di alcune caratteristiche maggiormente maschili. In questi casi, dunque, la logica a fondamento della punizione risiede nel divieto di scoprire con lo sguardo la vera "realtà maschile" delle divinità, infrangendo così non solo il confine tra umano e divino ma anche quello più labile e sottile tra maschile e femminile, a cavallo del quale si pongono queste dee⁸⁴.

In questo contesto la figura di Tiresia crea uno spazio *in-between* queste polarità, che vengono incrinare e attraversate dalla sua esperienza di mortale e indovino, di uomo e donna. La sua natura bisessuale rimanda infatti continuamente a un più profondo scontro tra sfera umana e divina⁸⁵ e, come ha scritto Charilaos Michalopoulos, "Tiresias intervenes between gods and mortals through his art of augury, while at the same time finding himself caught at the crossfire of a multitude of dichotomies, such as male/female, blind/sighted, outer shape/inner nature, stability/flux"⁸⁶. Proprio in virtù di questa particolarissima posizione ontologica la rilettura della vicenda del profeta ha spesso enfatizzato la sua capacità di oltrepassare i confini e sfuggire alla fissità di certe categorie normative. A partire dalle *Metamorfosi* di Ovidio⁸⁷, che ritrova nella trama di questo mito una potente rappresentazione di tutta la sua estetica, la vicenda dell'indovino è stata riletta, come anticipato in precedenza, quale perfetto esempio di fluidità di genere, costituendo così il referente mitico-simbolico per una rilettura innovativa e antigerarchica della sessualità contemporanea. La diversa percezione del tempo e del desiderio insiti nel mito di Tiresia sono stati posti alla base di una proposta di ricodificazione dell'esperienza transessuale⁸⁸, così come lo psicanalista francese René Nelli ha visto nella zona anale erotizzata un "site Tirésienne" di trasgressione e ribaltamento delle consuete polarità di genere⁸⁹. Insieme a una proposta più recente⁹⁰, è stata però la riflessione psicanalitica di Jacques Lacan a cercare in Tiresia il referente per una visione della sessualità alternativa a quella freudiana, maggiormente incentrata su Edipo: "Tiresia, che dovrebbe essere il santo patrono

⁸³ Su questi miti cfr. Buxton 1980. Cfr. anche Bernidaki-Aldous 1990:69-93 per un confronto sui peccati sessuali di Edipo e Tiresia, mentre cfr. Guidorizzi 2004: 43-52 sul tema della colpa sessuale nella dinastia dei Labdacidi.

⁸⁴ Buxton 2013: 189-190.

⁸⁵ Cfr. Carp 1983.

⁸⁶ Michalopoulos 2012: 228-229.

⁸⁷ Cfr. Ov. *Met.* 3. 318-338. Per una lettura *gender* dell'episodio cfr. Liveley 2003; Fabre-Serris 2011.

⁸⁸ Cfr. Salah 2017a;b. Per una lettura femminista cfr. Ettinger 2000.

⁸⁹ Nelli 1980. Su questa linea in letteratura cfr. Madden 2007.

⁹⁰ Cfr. Canavagh 2016.

della psicanalisi...”⁹¹, scrive Lacan nel *Séminaire 10* (1962-1963), condensando nell’esperienza mitica dell’indovino, riletta attraverso la lente ovidiana⁹², l’esistenza del maschile e del femminile e la loro inscalfibile opposizione⁹³.

Come si pone allora il Tiresia pavesiano nei confronti di queste riletture? Nonostante le tonalità con cui la vicenda dell’indovino viene narrata nel dialogo siano in linea con i principali antecedenti antichi, Sofocle e Ovidio, l’esperienza della sessualità proposta ne *I ciechi* mostra notevoli punti di convergenza con una recente teoria che, non a caso, muove proprio da assunti lacaniani. In *What IS Sex* (2017), Alenka Zupančič ha recentemente cercato di fornire un’ontologia del sessuale, cercando di declinare la domanda del titolo come “una questione squisitamente filosofica per la psicanalisi”⁹⁴. Le conclusioni proposte dalla filosofa appaiono incredibilmente vicine alla teoria di Tiresia di Pavese. *In primis*, recuperando il concetto kantiano-lacaniano di grandezza negativa e discutendo l’*Urverdrängung* di Freud, la studiosa sottolinea quanto “qualcosa della sessualità sia *costitutivamente* inconscia anche quando accade per la prima volta, e non che lo diventi in seguito a una rimozione”⁹⁵, impostando così il sessuale come il campo in cui l’essere sperimenta una radicale negatività: “È questo qualcosa (e non qualche caratteristica positiva) che rende la sessualità «sessuale» nel vero senso della parola. Questo per dire che la relazione tra inconscio e sessualità non è quella tra un contenuto e il suo contenitore: *la sessualità riguarda lo stesso esser-ci dell’inconscio, nella sua incertezza ontologica*”⁹⁶. Seppur non utilizzi termini e concetti heideggeriani, lo *status* di incertezza ontologica è il medesimo che viene descritto da Tiresia, secondo il quale “il sesso è ambiguo e sempre equivoco”, nonché una “metà che appare un tutto”⁹⁷ in cui l’essere sperimenta la sua stessa presenza. Non solo, ma è la realtà stessa delle pulsioni sessuali e della loro soddisfazione che appare totalmente illusoria: “l’uomo – dice Tiresia – arriva a incarnarselo, a viverci dentro come il buon nuotatore nell’acqua, ma intanto è invecchiato, ha toccato la roccia”, cosicché alla fine non può far altro che smascherare l’illusione e la vana fatica “che l’altro sesso ne esca sazio”⁹⁸. Le parole del personaggio, oltre alle assonanze facilmente riscontrabili con alcuni momenti della biografia pavesiana raffigurati nel diario, appaiono nuovamente vicine alla

⁹¹ Lacan 2007: 112.

⁹² Sulla ricezione del classico nel pensiero di Lacan cfr. Porter & Buchan 2004; Harris 2017.

⁹³ Cfr. Webb, Bushnell & Widseth 1993.

⁹⁴ Zupančič 2018: 9.

⁹⁵ *Ivi*, p. 23.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ DL: 23.

⁹⁸ *Ibidem*.

proiezione fantasmatica del rapporto sessuale di Lacan e, ancora di più, alla negatività radicale ribadita dalla Zupančič:

La mancanza del rapporto sessuale è reale nel senso che, in quanto mancanza e negativo, è dentro a tutto *quello che c'è* e ne determina la struttura e la logica in modo fondamentale [...] Questi piaceri parziali sono già (*in*)formati dal negativo implicito del non-rapporto e non esistono in modo indipendente. Non è che possiamo appellarci a loro in mancanza di qualcosa di meglio. Esistono solo come «mancanza di qualcosa di meglio». Sono anzi il modo in cui la mancanza di qualcosa di meglio (la mancanza di sostanza sessuale o di significante sessuale) *esiste nella realtà*. Non è – per dirla in modo semplice – che da un lato c'è la pura soddisfazione delle pulsioni e dall'altro quest'idea (catastrofica) di avere sempre bisogno di qualcosa d'altro o di qualcosa in più: proprio perché il rapporto tra i due non è possibile allora creiamo questa proiezione fantasmatica. La proiezione fantasmatica della relazione viene dalla struttura stessa delle pulsioni⁹⁹.

C'è inoltre qualcosa di profondamente ambiguo, prosegue la studiosa, nei confronti della sessualità, un *quid* che provoca la paralisi dell'uomo. E il suo statuto paradossale, ovvero l'incapacità di rispondere alla domanda “cosa è sesso?”, non è provocato dalle proibizioni moralistiche riguardanti la sfera sessuale, ma proprio dallo “sbandamento ontologico del sessuale in quanto tale”¹⁰⁰, ovvero l'assenza di un *vero* rapporto sessuale che informa tutto l'essere. Come espresso dalle parole di Tiresia, tale assenza arriva a oltrepassare la sfera del sessuale e a sostanziare con la sua assenza la negatività dell'essere tutto: è attraverso tale frattura ontologica, iscrivibile nel sesso e da questo resa visibile, che l'uomo sperimenta la negatività dell'esser-ci, o, detto altrimenti, il Reale lacaniano dove il discorso sul sesso si scontra con la mancanza di logica, destabilizzando il soggetto come la visione di due serpi intrecciati:

La confusione della nostra sessualità è una conseguenza del fatto che essa emerga proprio nel luogo di questa mancanza, come tentativo di averci a che fare. Il sesso è confuso perché compare nel punto di caduta della consistenza significante o della consistenza logica, non perché sia in sé stesso illogico o confuso: la sua confusione è il risultato del tentativo di inventare una logica nel punto stesso dell'*impasse* di tale logica¹⁰¹.

6.2.2 Il sovrano *on the road*

Ugualmente davanti a un'*impasse* si trova l'Edipo a colloquio con un mendicante del secondo dialogo, *La strada*. La vicenda si è snodata secondo il percorso tradizionale: il sovrano ha scoperto di aver ucciso il padre e aver giaciuto con la madre, si è accecato e ora si aggira vagabondo dopo aver abbandonato Tebe¹⁰². Come nel componimento precedente, il titolo acquista un valore particolarmente pregnante, contribuendo a impostare la metaforizzazione del

⁹⁹ Zupančič 2018: 33.

¹⁰⁰ *Ivi*, pp. 36-37.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 67.

¹⁰² La menzione del destino di Edipo che, dopo le vicende dell'*Edipo re*, “morì vagabondo” (DL: 64) si richiama direttamente alla variante che voleva il sovrano esule a Colono, come raccontato nell'*Edipo a Colono* sofocleo.

destino intorno a un elemento: mentre la strada è generalmente il luogo del movimento e dell'avanzamento e, in particolare in Pavese, luogo delle scorribande malinconiche di molti personaggi nonché porta verso un altrove esotico e sconosciuto¹⁰³, essa diviene in questo caso l'immagine di un'illusione, ovvero quel luogo dove un destino ingombrante si è acquattato come un serpe sotto le parvenze di libere scelte. È infatti sulla strada tra Corinto e Atene il luogo in cui il giovane Edipo credeva di fuggire all'oracolo nefasto, a un incrocio risolse l'indovinello della Sfinge¹⁰⁴ così come al crocevia di tre strade uccise il padre – momenti in cui l'eroe credeva illusoriamente di essere in controllo del proprio destino¹⁰⁵. La scelta del mendicante come interlocutore rientra nella medesima strategia: egli è figura onnipresente in tutta la produzione pavesiana, nel cui sviluppo, come approfonditamente ricostruito da Monica Lanzillotta, “si arricchisce di motivi sempre più riferibili al mito edipeo specie in seguito all'elaborazione della poetica del mito, diventando, a partire dal 1934-1935, figura del destino che s'impone contro ogni volere”¹⁰⁶.

Oltre al momento della *fabula* mitica, è cambiato anche l'atteggiamento cognitivo di Edipo. Questi, infatti, non è più colui che crede, come ne *I ciechi*, di non possedere nulla di ambiguo e vano nei propri giorni e di aver sconfitto la dura roccia, apparendo al contrario come colui che ha squarciato il velo di Maia e che riflette ossessivamente sulla propria identità:

EDIPO Non sono un uomo come gli altri, amico. Io sono stato condannato dalla sorte. Ero nato per regnare tra voi. Sono cresciuto sulle montagne. Vedere una montagna o una torre mi rimescolava – o una città in distanza, camminando nella polvere. E non sapevo di cercare la mia sorte. Adesso non vedo più nulla e le montagne son soltanto fatica. Ogni cosa che faccio è destino. Capisci?

MENDICANTE Io sono vecchio, Edipo, e non ho visto che destini. Ma credi che gli altri – anche i servi, anche i gobbi o gli storpi – non amerebbero esser stati re di Tebe come te?

EDIPO Capiscimi, amico. Il mio destino non è stato di aver perso qualcosa. Né gli anni né gli acciacchi mi spaventano. 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 regnare¹⁰⁷.

Senza saperlo: la tragedia di questo Edipo è, ancora una volta, legata a doppio filo al rapporto tra volontà e atto, che proprio la storia del tiranno mostra in tutta la sua problematicità. Le categorie individuate precedentemente da Vernant, ovvero conflitto, ambiguità e coscienza

¹⁰³ Cfr. Gioanola 2011.

¹⁰⁴ Cfr. Renger 2013.

¹⁰⁵ Cfr. Halliwell 1986; Guidorizzi 2004: 130. Un analogo processo di metaforizzazione coinvolge il monte Citerone, che, da luogo dell'esposizione infantile di Edipo, diventa nel dialogo immagine di un destino onnipresente e minaccioso: “Ma viene il giorno che ritorni al Citerone e tu più non ci pensi, la montagna è per te un'altra infanzia, la vedi ogni giorno e magari ci sali. Poi qualcuno ti dice che sei nato lassù. E tutto crolla”, afferma Edipo, al quale il mendicante risponde: “Ti capisco, Edipo. Ma abbiamo tutti una montagna dell'infanzia. E per lontano che si vagabondi, ci si ritrova sul suo sentiero. Là fummo fatti quel che siamo”. Cfr. DL:67, mentre sul valore simbolico del monte nell'*Edipo re* cfr. Guidorizzi 2004: 86-91. Cfr. anche Van den Bossche 2001: 313.

¹⁰⁶ Lanzillotta 2011: 175.

¹⁰⁷ DL: 65.

tragica, dimostrano infatti nell'*Edipo re* la loro potenza espressiva, incarnandosi in un testo sulla cui perfetta costruzione non avevano dubbi né Aristotele né l'anonimo del *Sublime*¹⁰⁸. A ridosso di tale tematizzazione si sviluppa la riscrittura pavesiana. Se infatti nella prospettiva tragica agire assume il duplice carattere di “tener consiglio dentro di sé, soppesare il pro e il contro, prevedere come meglio si può l'ordine dei mezzi e dei fini” e, dall'altro, “scommettere sull'ignoto e sull'incomprensibile, avventurarsi su un terreno che vi resta impenetrabile, entrare nel gioco di forze soprannaturali delle quali non si sa se preparino [...] il vostro successo o la vostra rovina”¹⁰⁹, la riflessione dell'*Edipo* a confronto col mendicante, ancora una volta pienamente in linea con gli ipotesti sofoclei, si mostra votata alla denuncia di una forza superiore che trascende l'uomo e lo condanna a una rovina ineludibile. Perché se “solo al termine del dramma gli atti assumono il loro vero significato e gli agenti scoprono, attraverso ciò che hanno realmente compiuto, il loro vero volto”¹¹⁰, alla fine del suo percorso, ovvero nel momento colto ne *La strada*, “egli scopre che, mentre conduceva il gioco dal principio alla fine, è lui stesso ad esser stato giocato dal principio alla fine”¹¹¹. E a questa progressiva acquisizione di consapevolezza il dialogo ritorna continuamente:

EDIPO Non è 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.

EDIPO Non ci son dei nella mia vita. Quel che mi tocca è più crudele degli dei. Cercavo, ignaro come tutti, di far bene, di trovare nei giorni un bene ignoto che mi desse la sera un sollievo, la speranza che domani avrei fatto di più. Nemmeno all'empio manca questa contentezza. M'accompagnavano sospetti, voci vaghe, minacce. Da principio era solo un oracolo, una trista parola, e sperai di scappare. Vissi tutti quegli anni come il fuggiasco si guarda alle spalle. Osai credere soltanto ai miei pensieri, agli istanti di tregua, ai risvegli improvvisi. Stetti sempre all'agguato. E non scampai. Proprio in quegli attimi il destino si compiva¹¹².

Oltre a questa assolutizzazione del destino, su cui si tornerà a breve, occorre sottolineare che dell'*Edipo re* il dialogo recupera anche altri elementi. Nel celebre saggio *Ambiguità e rovesciamento. Sulla struttura enigmatica dell'Edipo re* (1972), Vernant ha messo in evidenza la continua tensione che si instaura tra le parole pronunciate sulla scena e il loro vero significato inteso dal pubblico, sottolineando altresì il complesso gioco di peripezie, riconoscimenti e

¹⁰⁸ Cfr. Aristot. *Poet.* 1452a 24. 33; 1453b 7; 1454b 8; 1455a 19; 1460a 30; Longin. 33. 5.

¹⁰⁹ Vernant & Vidal-Naquet 1976: 25.

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ivi*, p. 91.

¹¹² DL: 65-66. L'elemento oracolare ritorna anche nella menzionata *Poetica del destino*, ove viene paragonato all'opera letteraria: “L'argomento di un'opera di poesia [...] ricorda la sentenza di un oracolo: è oscuro-luminoso come la sentenza di un oracolo. E destino era, ai suoi tempi, appunto ciò che di una vita umana un oracolo prevedeva e ordinava. Si può così definire il poeta come l'oracolo della vita dei suoi eroi”. SL: 313.

agnizioni che fonda la struttura enigmatica del dramma. Al centro di quest'ultima viene così posto il problema dell'identità, la cui fragile essenza è continuamente stravolta: se, cioè, "l'uomo non è un essere che si possa descrivere o definire; è un problema, un enigma, di cui non si è mai finito di decifrare i doppi sensi"¹¹³, la narrazione tragica si fonda sul rovesciamento, inteso quale "schema formale in base al quale i valori positivi s'invertono in valori negativi, quando si passa dall'uno all'altro dei due piani, umano e divino, che la tragedia unisce, come l'enigma"¹¹⁴. Tale statuto eminentemente enigmatico della condizione umana e della sua sofferenza viene ritematizzato con forza da Pavese, che affida alle parole di Edipo l'esplicita teorizzazione dell'esemplarità di quanto accadutogli:

MENDICANTE Ma, Edipo, per tutti è così. Vuol dir questo un destino. Certo i tuoi casi sono stati atroci.

EDIPO No, non capisci, non capisci, non è questo. Vorrei che fossero più atroci ancora. Vorrei essere l'uomo più sozzo e più vile purché quello che ho fatto l'avessi voluto. Non subito così. Non compiuto volendo far altro. Che cosa è ancora Edipo, che cosa siamo tutti quanti, se fin la voglia più segreta del tuo sangue è già esistita prima ancora che nascessi e tutto quanto era già detto?¹¹⁵

Se dunque la riscrittura moderna potenzia motivi e strutture del testo antico, testimoniandone così una lettura tutt'altro che superficiale, non mancano alcuni forti scarti simbolici rispetto all'ipotesto, differenze capaci di indicare chiaramente la direzione intrapresa dall'ipertesto. Il destino appare l'elemento principale cui si concentra l'innovazione pavesiana, che ne assolutizza la posizione in senso quanto mai nichilista¹¹⁶. Da questo punto di vista il dialogo sembra infatti costituire un'implicita risposta a una serie di questioni che per molto tempo ha tormentato gli interpreti sofoclei: quanto di quello che è accaduto a Edipo è frutto della sua volontà? In che misura può essere considerato dotato di *agency*? Si tratta, forse, di un fantoccio mosso da potenze superiori?

Che la complessa architettura dell'*Edipo re* si fondi sulla correlazione di queste questioni è ben esemplificato dalla risposta di Edipo al coro, che aveva chiesto al sovrano chi l'avesse accecato:

¹¹³ Vernant & Vidal-Naquet 1976: 97.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ DL: 66.

¹¹⁶ Le conclusioni a cui giunge l'Edipo pavesiano riguardo l'impossibilità di incidere sulla propria vita e l'inevitabile dolore che deriva da questa condizione appaiono particolarmente vicine a quelle espresse da alcune recenti contributi filosofici provenienti dall'area del nichilismo, per cui cfr. in particolare le visioni del tragico di Thacker 2015 e Ligotti 2016.

Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι,
ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα.
ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ' ἐγὼ τλάμων.

Apollo, Apollo fu, amici
che mi diede questo mio tremendo, tremendo destino.
E non mi colpì la mano di alcun altro,
ma la mia stessa, infelice¹¹⁷.

La formalizzazione è straordinaria e racchiude in pochi versi le forze più profonde della tragedia: la presenza del dio, causa della sofferenza, e la responsabilità individuale dell'uomo, che partecipa con le sue stesse mani al compimento di tale dolore. In questo coacervo, continuando la tradizione interpretativa della *Schicksalstragödie*, si potrebbe enfatizzare quanto Edipo fosse stato destinato all'incesto e al parricidio già prima che nascesse, rendendo difficile considerarlo colpevole di qualsivoglia ἀμαρτία, come si potrebbe parallelamente sostenere che se non fosse stato così intraprendente e sicuro di sé probabilmente non sarebbe giunto a Tebe e non avrebbe risolto l'indovinello della Sfinge.

In un famoso articolo risalente al 1966, Eric Dodds ha cercato di fare chiarezza nei confronti di entrambe le posizioni¹¹⁸. A chi voleva Edipo colpevole almeno una volta, secondo il dettato aristotelico, il critico faceva presente quanto l'oracolo fosse stato assoluto nel non lasciar alcuna possibilità di scampo, oltre al fatto che il pubblico ritrova l'eroe quando questi ha già compiuto sia il parricidio che l'incesto, rendendo dunque impossibile considerare una colpa il suo atteggiamento sprezzante e arrogante. Oltre a ciò, leggere la tragedia come tragedia del destino rappresentava un errore della medesima portata. Una distinzione così netta era figlia del pensiero moderno, senza contare che un dibattito sul determinismo non si sviluppò prima dell'epoca ellenistica. “Neither in Homer nor in Sophocles – scrive il critico – does divine foreknowledge of certain events imply that all human actions are predetermined”¹¹⁹, e così, sebbene alcune delle azioni compiute dall'eroe erano legate al destino, “everything that he does on the stage from first to last he does as a free agent”¹²⁰.

Il dibattito, com'è ovvio, continuò intensamente, con molteplici letture tese a districare i complessi nodi teorico-simbolici relativi alla volontà di Edipo e all'effettivo coinvolgimento del divino nella sua vicenda¹²¹. In uno studio più recente, Douglas Cairns si è inserito nella discussione, ponendo l'accento su alcune questioni che appaiono fondamentali anche per la

¹¹⁷ Soph. *OT*. 1329-1332.

¹¹⁸ Cfr. Dodds 1966, ma la questione era già stata affrontata in questi termini da Wilamowitz 1899.

¹¹⁹ Dodds 1966: 42.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Cfr. Vernant & Vidal-Naquet 1976: 29-63; Sewall-Rutter 2007: 136-176; Lawrence 2008; Kovacs 2009.

valutazione della riscrittura pavesiana. Il critico, muovendo dall'articolo di Dodds e sottolineando quanto anche la nozione di "free agent" sia una teorizzazione moderna lontana dall'Atene del V secolo, ha mostrato con chiarezza come in nessun momento del dramma le azioni compiute da Edipo possano essere considerate unicamente frutto della sua singola volontà, così come altrettanto erronea sarebbe un'idea di *moira* assoluta e slegata da un coinvolgimento divino: "This is a vision of a universe – ha notato Cairns – that is not merely ordered and in principle knowable, not merely beyond the control of the human will, but actually formed by the expression of the will of opposing forms of agency. It is a vision in which there is no sharp disjunction between the gods on the one hand and fate in the other; the notion of agency unites both"¹²². Gli esempi testuali individuati a sostegno della tesi risultano pregnanti. Una volta accecato, il corifeo chiede a Edipo: "Quale dio/ fece assalto più possente di ogni altro al tuo sciagurato destino (*δυσδαίμωνι μοίρα*)?"¹²³. Il coro constata chiaramente quanto il destino di Edipo non si ponga su un piano superiore a quello del divino Apollo, direttamente implicato nella sua direzione in quanto *daimon*, rispondendo così in maniera implicitamente affermativa a quanto poco prima si era chiesto il sovrano stesso: "Chi pensasse che questo destino viene sopra di me da un dio (*δαίμονος*) crudele, non avrebbe ragione?"¹²⁴. In tutta la tragedia ogni occorrenza di *moira* sottintende infatti un piano divino, ovvero una regia da parte di un *daimon* agente che contribuisce alla distruzione di Edipo e alla limitazione della sua capacità di agire; perché, continuando con Cairns, "Oedipus' freedom is circumscribed not because all events are causally determined, but because there are forces (or rather agents) at work in the world that are set on his destruction"¹²⁵. Ma, a differenza delle strategie di discolta dispiegate nell'*Edipo a Colono*¹²⁶, la presenza di tali forze non pregiudica né esclude che l'eroe possa prendere delle decisioni e compiere delle azioni frutto della propria volontà, la cui direzione può creare una frattura con quanto predeterminato, come nel caso del parricidio e dell'incesto, o procedere verso i medesimi esiti propugnati dalla divinità, come nel caso dell'autoaccecamento. La forza simbolica dell'*Edipo re* appare allora racchiusa in questo complesso equilibrio, ovvero nella creazione di un campo di forze in cui agenti divini e umani si confrontano, creando quelle rotture e quegli enigmi in cui si annida la sofferenza tragica. Non solo, ma il mondo della tragedia sofoclea è un universo in cui il dolore, oggetto di scoperta e

¹²² Cairns 2013: 146.

¹²³ Soph. *OT*. 1300-1302.

¹²⁴ Soph. *OT*. 828-829.

¹²⁵ Cairns 2013: 142.

¹²⁶ Cfr. Soph. *OC*. 258-274; 525-526; 545-548; 960-999.

riflessione, è causato dalla frizione tra l'orizzonte divino e quello umano, il quale può sperimentare tutta la propria finitezza nel rapporto con un ordine superiore; da questo punto di vista, infine, lo statuto paradigmatico dell'esperienza edipica si struttura intorno a questa dialettica, altrettanto centrale nella ricezione dell'opera da parte del pubblico: perché, conclude Cairns, “the gods have made Oedipus a paradigmatic human being, destined to suffer, destined to be limited in knowledge, destined to demonstrate that the gulf in status that separates god and man cannot really be tested. By the end of the play, he knows this, and so do we”¹²⁷.

Detto ciò, la transmotivazione su cui si fonda *La strada* emerge chiaramente: “non ci sono dei nella mia vita”¹²⁸, afferma l'edipo Pavese, cancellando dall'orizzonte della sua esistenza qualunque traccia di elemento divino. E mentre il testo sofocleo, come si è visto, presenta un'idea di *moira* legata a doppio filo a un agente ultraterreno come Apollo, la potenza a cui quest'eroe moderno affida il nome di “destino” si mostra completamente slegata da qualsiasi referente extra-mortale, imponendosi invece come forza cosmica superiore agli dèi stessi e capace altresì di imporsi sull'esperienza umana con conseguenze incredibilmente distruttive. Se l'*Edipo re* è la tragedia che problematizza l'agire umano e drammatizza il suo legame con la sfera divina, l'*Edipo de I ciechi* diviene colui che realizza di non aver avuto alcun controllo sulla propria vita, ovvero l'uomo che comprende compiutamente quanto tutta l'umanità, di cui si presenta nuovamente come esempio paradigmatico, sia governata da una legge spietata: ciò che dev'essere, sia.

Una metamorfosi di questo tipo risulta dunque fondamentale e non spiegabile unicamente dal mutato contesto storico-letterario. Certo, se da un lato non stupisce che in un'opera del ventesimo secolo venga ridotto il peso tematico del divino, dall'altro tale stravolgimento risulta tutt'altro che scontato in un'opera come i *Dialoghi*. Se, infatti, si tiene a mente quanto tutta la raccolta si strutturi attorno alla contrapposizione continuamente ribadita tra dèi e uomini e quanto gli uni e gli altri costruiscano la propria identità in reciproca opposizione dialettica, la misura entro la quale il testo tragico condiziona la riscrittura può emergere con maggiore chiarezza. Pavese recupera infatti un'idea di destino (e, conseguentemente, di *hybris*) ancora fortemente legata ad un ambito religioso¹²⁹ e la sottopone contemporaneamente a due processi speculari: da un lato essa viene presentata come elemento privo di rapporto con gli dèi e anzi ad essi superiore, mentre dall'altro la sua presenza viene assolutizzata in senso distruttivo,

¹²⁷ Cairns 2013: 158.

¹²⁸ DL: 65.

¹²⁹ Sulla componente religiosa del teatro greco cfr. Halliwell 1990; Mikalson 1991; Sourvinou-Inwood 1997;2003; Allan 2004.

fornendo così l'immagine di un uomo completamente privo di *agency*, in balia di un destino crudele¹³⁰. Al contempo, oltre a segnare in questo modo un distacco rispetto all'assetto generale di tutta la realtà mitica dei *Dialoghi*, la tragedia dell'Edipo a colloquio col mendicante acquista una luce particolare anche in riferimento alla concezione di destino elaborata da Pavese stesso. Le notazioni diaristiche menzionate in precedenza lo descrivono, come si è riassunto, secondo un doppio registro: da una parte legge inesorabile di cui è impossibile arrestare il compimento, dall'altra processo cognitivo-ermeneutico in grado di porre gli eventi passati in una successione portatrice di senso. Ma ciò che Pavese tematizza attraverso le parole del sovrano di Tebe è solo il primo dei due elementi, ovvero quello maggiormente negativo e che proprio in virtù di tale negatività meglio si adatta alla rielaborazione della sofferenza di Edipo. La sua tragedia diviene così non tanto quella di chi è stato perseguitato da una *moira* divina e crudele, quanto quella di chi cerca di porre il proprio passato in una sequenza ordinata e sensata, ma che non può fare a meno di scontrarsi col caos crudele e predeterminato che ha governato ogni momento del suo agire.

Così, alla fine del dialogo, davanti ai ripetuti inviti del mendicante a salvare dal bilancio negativo almeno qualche momento, può ritornare, secondo una dinamica compositiva simile a quella riscontrata ne *I ciechi*, l'immagine parzialmente consolatrice della strada, unico luogo dove poter forse sperimentare un momento di pace, nella contemplazione di un passato ancora troppo oscuro:

EDIPO Non saprai mai se ciò che hai fatto l'hai voluto... Ma certo la libera strada ha qualcosa di umano, di unicamente umano. Nella sua solitudine tortuosa è come l'immagine di quel dolore che ci scava. Un dolore che è come un sollievo, come una pioggia dopo l'afa – silenzioso e tranquillo, pare che sgorgi dalle cose, dal fondo del cuore. Questa stanchezza e questa pace, dopo i clamori del destino, son forse l'unica cosa che è nostra davvero¹³¹.

Ma il motivo della strada è altresì funzionale all'emersione di quello che è il fulcro principale della maggior parte delle riscritture edipiche, perché, con le parole di Guidorizzi, “la strada che ricompare tante volte nel mito di Edipo non è solo una metafora della vita, ma anche il simbolo del tempo che procede e dell'identità che si trasforma pur rimanendo una”¹³². L'identità oggetto di indagine nel testo sofocleo chiarisce il nocciolo simbolico del dramma edipico di Sofocle e di tanti altri dopo di lui, ovvero la rappresentazione letteraria della ricerca identitaria da parte dell'uomo. Non a caso il sovrano di Tebe è colui che in un primo momento ha risolto l'indovinello della sfinge, dimostrando di conoscere che “uomo” era la soluzione di un enigma

¹³⁰ Sul rapporto tra destino, tragedia e uomo nella modernità cfr. Eagleton 2003: 101-152; 203-240.

¹³¹ DL: 67.

¹³² Guidorizzi 2004: 67.

apparentemente insolubile; poco dopo, però, egli diviene un mistero indecifrabile per se stesso, mentre Sofocle si incarica di inserire il dispiegarsi di tale scoperta nella complessa architettura del genere tragico¹³³.

Verso il medesimo esito, ovvero la riaffermazione del paradigma edipico quale simbolo dell'essenza più profonda della natura umana condizionata dal destino, converge anche il finale de *La strada*, in cui l'ultima battuta del mendicante ricorda a Edipo di non dimenticarsi del discorso fatto "al crocicchio della Sfinge"¹³⁴: pur nel disorientamento in cui è ritratto, il sovrano è colui che continua a conoscere cosa sostanzia l'esistenza dell'uomo¹³⁵. Quanto accaduto, insieme alla dolorosa scoperta del peso del destino, non fa altro che ribadire la consapevolezza mostrata davanti alla Sfinge: Edipo sa cos'è l'uomo, e lo sa ancor di più ora che ha sofferto terribili dolori, perché "quello che emerge alla fine della ricerca è un uomo completamente diverso da ciò che Edipo pensava di essere, e tuttavia resta sempre lui, quell'Edipo che pensava di governare la sua persona e dirigere le sue azioni così come governava la città di Tebe"¹³⁶.

¹³³ Cfr. Vernant & Vidal-Naquet 1991: 39-43.

¹³⁴ DL: 67.

¹³⁵ Il tema dell'identità e della sua natura problematica non può che richiamare Freud e la sua lettura della vicenda edipica. Nel caso dell'Edipo pavesiano l'orizzonte dello psicanalista appare però piuttosto lontano, nonostante non siano mancati tentativi di collegamento. Marchese 2014, pur riconoscendo nel testo antico "la fonte primaria", ha cercato, in maniera non troppo convincente, di rintracciare nella roccia di Tiresia reminiscenze dell'inconscio freudiano, mentre Mirto 2016: 799-800 ha più acutamente visto ne *I ciechi* "un esempio di rimozione della cifra distintiva nel rapporto tra i due personaggi". A ciò basti aggiungere che in Pavese l'ingombrante presenza del destino rende pressoché impossibile riscontrare nei due dialoghi alcun accenno o vaga presenza dell'inconscio: non solo perché poche e deboli sono le allusioni a incesto e parricidio, motivi centrali della rilettura freudiana, ma anche perché se con Freud e buona parte del Novecento (basti pensare a Pasolini) "al problema della scelta e del destino, del motivo per cui l'Edipo della tragedia di Sofocle soffre e si acceca, si sostituisce un altro dilemma che trasferisce il discorso sul piano dell'identità e vede quindi Edipo non in lotta contro il destino ma contro una parte di se stesso" (Guidorizzi 2004: 34), tramite Edipo Pavese sembra allora molto più interessato a riscrivere e rielaborare i principali nuclei simbolici sofoclei, come peraltro testimoniato dalle precise riprese di elementi come la Focide, l'Istmo e il Citerone (per cui cfr. Lanzillotta 2011: 191). Semmai, principale assonanza con Freud (e con parte della tradizione interpretativa tedesca) è l'esaltazione dello *Schicksal*, che porta Freud a vedere nella tragedia "un'opera immorale, che annulla la responsabilità dell'uomo, mostra le forze divine istigatrici del delitto e l'impotenza degli impulsi morali dell'uomo che al delitto si oppongono", o che lo porta a enfatizzare, seppur in riferimento alla patologia nevrotica, il potere del destino: "La costrizione dell'oracolo che rende o dovrebbe rendere l'eroe immune da qualsiasi colpa rappresenta il riconoscimento della inesorabilità del destino che ha condannato tutti i figli a sperimentare il complesso edipico" (citato e discusso da Paduano 2008: 16-17). Sulla relazione Pavese-Freud cfr. Isotti Rosowsky 1989, che ha parlato di continua "tacitazione" dell'influsso freudiano da parte dello scrittore, mentre sul rapporto tra Freud, mitologia classica e definizione dell'identità cfr. Bowlby 2007. Sul rapporto tra psicanalisi e letteratura cfr. Orlando 1973; Lavagetto 2001.

¹³⁶ Guidorizzi 2004: 155.

6.3 La donna che non piangeva

Nella breve introduzione a *Gli argonauti* Pavese condensa i diversi motivi che si alternano nel corso del componimento. Primo fra questi è il “tempio sull’Acrocorinto, officiato da Ierodule”, che “ci è ricordato anche da Pindaro”¹³⁷, ovvero il luogo che fa da sfondo al dialogo tra Iasone e Mèlita; secondariamente, la vicenda di Giasone viene inclusa nel quadro più ampio delle numerose storie che vedevano i tragitti di alcuni eroi incrociarsi con quelli di sinistre figure femminili, perché “che i giovani uccisori di mostri – compreso Teseo di Atene – abbiano tutti avuto guai da donne, si potrebbe supporlo se già la tradizione non lo suggerisse concorde”¹³⁸; infine, lo scrittore si richiama esplicitamente a “una delle più atroci”, ovvero la Medea “maga e gelosa infanticida” di cui “ci parla a lungo e con calore Euripide in una cara tragedia”¹³⁹. La sequenza mostra *in nuce* lo spazio simbolico circoscritto dalle parole dei dialoganti. Lo scrittore piemontese immagina infatti un Giasone ormai anziano che rievoca le imprese passate con Mèlita, prostituta sacra di Afrodite e officiante del tempio sull’Acrocorinto¹⁴⁰, con la quale torna a discutere la natura di quella Medea che condizionò terribilmente il suo percorso. La maga della Colchide apparirà allora in negativo, un fantasma evocato da colui che l’abbandonò e che fornirà la sua versione dell’accaduto, ovvero una rilettura non solo degli eventi narrati nell’ipotesto euripideo esplicitamente menzionato ma, di fatto, una completa rivisitazione dell’alterità distruttiva e perturbante che ha contraddistinto Medea nell’antichità e in gran parte delle sue apparizioni moderne e contemporanee.

Il *setting* del dialogo appare piuttosto particolare, capace com’è di proiettare da subito il dialogo sullo sfondo di un contesto erotico, data la natura del tempio e del culto che (forse) vi si officiava, e malinconico, quasi decadente al tempo stesso, grazie alla posizione esistenziale di Giasone e alla sua rievocazione del passato eroico. Il riferimento a Pindaro, inoltre, stupisce e incastona la riscrittura pavesiana nel contesto di un equivoco critico che ha imperversato per molti anni. Il poeta antico menziona infatti il tempio dell’Acrocorinto nel frammento 122 M., *skolion* composto per la donazione di donne al tempio di Afrodite da parte di Senofonte di Corinto: l’io lirico si rivolge alle ragazze alle quali, per mezzo di Afrodite, “è dato [...] / su amorosi giacigli / della tenera giovinezza cogliere il frutto” (vv. 7-8), per poi chiedersi altresì

¹³⁷ DL: 132.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Come notato da Van den Bossche 2001: 327, il personaggio di Mèlita dipende probabilmente dalla “Mulitta” citata da Hdt. 1. 131; 1. 199 nell’ambito della descrizione della prostituzione sacra a Babilonia. Che la donna faccia parte dell’ambito rituale di Afrodite emerge anche da MV: 303, in cui Pavese scrive “Dorme Astarte-Afrodite-Mèlita”.

che cosa diranno i signori dell'Istmo di lui che sta con "pubbliche donne" (v. 15)¹⁴¹. In realtà, Pindaro non parla chiaramente di prostitute sacre: certo vi erano delle etére sacre ad Afrodite, che officiavano sull'Acrocorinto un culto specifico e particolare, ma dai versi antichi non si può dedurre altro se non che "le etére sono condotte al tempio, non consacrate; presenziano al sacrificio e forse bruciano dell'incenso, ma non fanno parte del personale cultuale; e se allietano il banchetto, intrattenendo i convitati, questo non fa di loro delle prostitute sacre al servizio del santuario"¹⁴². La certezza della prostituzione consacrata all'Afrodite corinzia è stata infatti identificata negli ultimi anni come un vero e proprio "mythe historiographique"¹⁴³, una *vulgata* storicamente inesatta che nel tempo è stata avallata dalle pagine di illustri interpreti dell'antichità. Gli studi più recenti hanno demolito, con poche eccezioni¹⁴⁴, la credenza in una prostituzione sacra teorizzata, tra gli altri, da Boeckhius, Wilamowitz e Boas¹⁴⁵, e hanno restituito l'immagine di una Corinto in cui certo esisteva una categoria di donne devote di Afrodite, condizione però non sufficiente a fare di loro delle prostitute¹⁴⁶. Ma Pavese, estraneo ai dibattiti specialistici e, soprattutto, appartenente a un tempo in cui la credenza non era ancora stata messa in dubbio, sceglie invece di ambientare il dialogo nel tempio di Afrodite, tramite l'assai probabile mediazione delle pagine del Kerényi di *Tochter der Sonne* che menziona il frammento di Pindaro e la tradizione che voleva Medea fondatrice del culto:

¹⁴¹ Sul frammento cfr. Kurke 1996; Budin 2008: 111-158; Burnett 2011.

¹⁴² Pironti 2013: 22.

¹⁴³ Arnaud 1973: 111.

¹⁴⁴ Cfr. Kurke 1996.

¹⁴⁵ Cfr. Budin 2008: 287-336; Scheer & Lindner 2009.

¹⁴⁶ Cfr. Calame 1989; Pirenne-Delforge 1994; Budin 2008; Pironti 2013.

Afrodite corrisponde proprio nella sua qualità di celeste, di Urania, alla grande dea orientale dell'amore, ed è certo per questa ragione che le sue ierodule, le etère del tempio, l'accompagnarono in Grecia come un'istituzione orientale. È però altrettanto importante che gli Ateniesi riconoscessero in Urania la più antica delle Moire, e che il suo santuario sull'Acrocorinto – questa cittadella celeste, sospesa in alto, che si doveva salire come in pellegrinaggio per visitare le addette al tempio – entrasse nel sistema dell'arcaico culto greco di Corinto. [...] Il tempio di Afrodite sull'Acrocorinto fu fatto costruire, secondo una tradizione, da Medea, una sovrana della stirpe di Helios – e insieme di Circe – la quale, benché soltanto come nipote, prolunga tuttavia la linea delle Heliadi. [...] La giustificazione della presenza di simili etère in un santuario greco di Afrodite consisteva anch'essa soltanto in ciò che esse esprimevano qualcosa di quell'essenza. A un ricco corinzio, che aveva regalato cento di tali schiave sacre, Pindaro diresse un encomio, che celebra esse, le schiave, in modo caratteristico con parole che quasi descrivono un armento di mucche della dea¹⁴⁷.

Il presunto contesto rituale viene assorbito nella atmosfera soffusamente erotica dell'inizio del dialogo, ove un anziano Giasone chiede all'etéra Mèlita di descrivergli, probabilmente dopo l'amplesso, la vista che dall'Acropoli abbraccia l'istmo della città: “Spalanca pure la cortina – dice l'eroe –, sento la brezza che gonfia. In un mattino come questo anche Iasone vuol vedere il cielo. Dimmi il mare com'è; dimmi che accade sull'acqua del porto”¹⁴⁸. La visione di alcuni marinai in partenza che salutano verso il tempio richiama la tradizionale associazione tra prostituzione e marinai, elemento presente anche nel caso della marinara Corinto, e contribuisce a condurre la mente dell'uomo nel territorio dei ricordi. All'ingenua donna che lo chiama alla finestra per vedere la nave partire, Giasone replica infatti ricordando il tempo lontano in cui “in Iolco – tu non eri ancora – avrei salito altro che un monte per trovarmi con te”¹⁴⁹, mentre la vista di una nave gli richiamerebbe troppi episodi della gioventù: “Resta tu alla finestra, Mèlita. Io ti guardo mentre guardi la nave. È come se vi vedessi prendere il vento insieme. Io tremerei nella mattina. Sono vecchio. Vedrei troppe cose se guardassi laggiù”¹⁵⁰.

Come una *madeleine* proustiana, la possibile contemplazione della nave apre a Giasone lo spazio mentale dell'impresa compiuta con gli Argonauti a cui rimanda il titolo del dialogo, ovvero la conquista del vello d'oro impostagli dallo zio Pelia e compiutamente narrata dalle *Argonautiche* di Apollonio Rodio. Così, recuperando il modulo dell'amara visione retrospettiva

¹⁴⁷ Kerényi 2014: 75-76. La versione in cui Medea (più tradizionalmente associata al culto di Hera sull'Acrocorinto, per cui cfr. Iles Johnston 1997) fondava il culto è riportata unicamente da uno scolio a Pind. *Ol.* 13 (FGrHist 115) e da Plut. *De. Herod.* 871. Nonostante Page 1981: 208 liquidi il dettaglio come “irrelevant”, Budin 2008: 148 ne ha sottolineato l'importanza simbolica, enfatizzando quanto “Aphrodite, in the context of Medea narrative, is the goddess who uses feminine powers (such as the magic of prayers or wives) to overwhelm foreigners”, cosicché “Medea, in her persona, ties together those who pray, the divine recipient, and the enemy ‘prayed away’”. Con ogni probabilità dipende da Kerényi anche il riferimento a Ierodule. Pindaro, infatti, non utilizza il termine, divenuto epiteto tradizionale della prostituzione sacra a partire dalla descrizione di Corinto data da Strab. 8. 6. 20, sul quale cfr. Budin 2008: 167-179; Scheer 2009: 256-260. Della prostituzione sacra ad Afrodite, specialmente a Cipro, parla anche Frazer 2012: 396-402.

¹⁴⁸ DL: 133.

¹⁴⁹ *Ibidem.*

¹⁵⁰ *Ibidem.*

incontrato già in altri dialoghi, l'eroe viene trasportato nel tempo delle imprese che lo condussero da Medea e che lo videro protagonista di un eroismo assoluto e (ancora) senza macchia:

IASONE E va soltanto fino a Cipro. Da Corinto, dalle isole, ora salpano navi che solcano il mare. C'era un tempo che questo mare era tutto deserto. Noi per primi l'abbiamo violato. Tu non eri ancora nata. Quanto sembra lontano.

MÉLITA Ma è credibile, signore, che nessuno avesse osato attraversarlo?

IASONE C'è una verginità delle cose, Mélita, che fa paura più del rischio. Pensa all'orrore delle vette dei monti, pensa all'eco.

MÉLITA Non andrò mai sulle montagne. Ma non ci credo che il mare facesse paura a qualcuno.

IASONE Non ce la fece, infatti. Noi partimmo da Iolco una mattina come questa, ed eravamo tutti giovani e avevamo gli dèi dalla nostra. Era bello varcare, senza pensare all'indomani. Poi cominciarono i prodigi. Era un mondo più giovane, Mélita, i giorni come chiare mattine, le notti di tenebra spessa – dove tutto poteva succedere. Di volta in volta i prodigi erano fonti, erano mostri, eran uomini o rupi. Di noi ne scomparvero, qualcuno morì. Ogni approdo era un lutto. Ogni mattina il mare era più bello, più vergine. La giornata passava nell'attesa. Poi vennero piogge, vennero nebbie e schiume nere¹⁵¹.

La postura di Giasone richiama quella dell'Achille ritratto alla vigilia della morte di Patroclo: anche per il figlio di Esone, infatti, il passato si ripresenta ai suoi occhi inafferrabile e perfetto al tempo stesso, lasciandolo in un presente dominato dalla malinconia.

Tale effetto contrastivo è altresì potenziato dalla rielaborazione di una tradizione che aveva avuto piuttosto successo nell'antichità, ossia quella della nave Argo come prima nave che aveva solcato i mari. La leggenda è in realtà tarda: è infatti Eratostene il primo autore greco a caratterizzare così la nave¹⁵², mentre al momento della partenza degli eroi Apollonio sembra presupporre una collaudata tradizione di navigazione di cui il marinaio Tifi è esponente esperto¹⁵³, facendo dell'Argo semplicemente la migliore per velocità e solidità¹⁵⁴. Se nell'ambito della letteratura greca classica ed ellenistica è piuttosto il viaggio di Danao che rappresenta, a partire da Erodoto¹⁵⁵, la prima navigazione¹⁵⁶, il motivo dell'Argo quale nave primigenia trova grandissima fortuna nella letteratura latina¹⁵⁷: oltre ai numerosi riferimenti di Ovidio e Stazio¹⁵⁸, particolarmente interessante e vicina a quella pavesiana è la caratterizzazione che ne danno Lucano e Seneca. Il primo, dopo aver citato Iolco, scrive di come “di qui per la prima volta fu solcato il mare,/ quando la rozza Argo mischiò genti

¹⁵¹ *Ivi*, p. 134. Sulle allusioni cfr. Fabre 1984: 80.

¹⁵² Cfr. Erat. *Cat.* 35.

¹⁵³ Cfr. A. R. 1. 106-108; 234-236; 332-333.

¹⁵⁴ A. R. 1. 113.

¹⁵⁵ Cfr. Hdt. 2. 91.

¹⁵⁶ Cfr. Jackson 1997.

¹⁵⁷ Cfr. Valverde Sánchez 2015.

¹⁵⁸ Cfr. Ov. *Am.* 1. 15. 21; 2. 11. 1-2; Ov. *Met.* 4. 721; 8. 302; Ov. *Trist.* 3. 9. 7-8; Stat. *Theb.* 5. 336-337; Stat. *Ach.* 1. 64-65.

sconosciute/ su un lido violato e per prima mise a confronto i mortali/ con i venti e le onde furiose del mare”¹⁵⁹, mentre è proprio nelle parole del coro della *Medea* senecana che al tragitto della nave viene associato quel carico di empietà cui aveva già accennato Orazio¹⁶⁰ e che sarebbe stato ripreso da Valerio Flacco¹⁶¹:

nondum quisquam sidera norat.
stellisque quibus pingitur aether
non erat usus. [...]
Candida nostri saecula patres
videre, procul fraude remota.
Sua quisque piger litora tangens
patrioque senex factus in arvo,
parvo dives, nisi quas tulerat
natale solum, non norat opes.
Bene dissaepi foedera mundi
traxit in unum Thessala pinus
iussitque pati verbera pontum,
partemque metus fieri nostri
mare sepositum. [...]
Nunc iam cessit pontus et omnes
patitur leges: non Palladia
compacta manu regum referens
inclita remos quaeritur Argo—
quaelibet altum cumba pererrat;
terminus omnis motus et urbes
muros terra posuere nova,
nil qua fuerat sede reliquit
pervius orbis.

Ancora nessuno conosceva le costellazioni, e non ci si fondava sulle stelle, da cui è adornato il cielo. [...] I nostri antenati videro una candida era, quando l’inganno era lontano. Ciascuno pigramente toccando la sua propria spiaggia e diventando vecchio nella campagna paterna, ricco del poco, non conosceva altre risorse da quelle che produceva il suolo natio. Le parti in cui secondo una saggia regola era stato diviso il mondo furono riunite in un solo insieme dalla nave Tessala, che costrinse il mare a sopportare l’urto dei remi e un mare lontano a divenire parte delle nostre paure. Quella nave pagò gravemente per la sua empietà percorrendo una serie di spaventosi pericoli. [...] Ormai il mare ha ceduto e sopporta ogni legge: non viene più ricercata un’Argo, messa insieme dalla mano di Pallade, e che porta come rematori dei re – qualsiasi barca percorre il mare alto; ogni pietra di confine è stata portata più lontano e le città hanno elevato le loro mura in una nuova terra; niente è rimasto nella sede in cui si trovava, in un mondo ormai totalmente attraversabile¹⁶².

Il tono del dialogo è però differente da quello dei precedenti antichi. Mentre la condanna dell’impresa argonautica come atto di *hybris* dipendeva probabilmente dalla natura stessa del viaggio quale rappresentazione mitica dei pericoli e dei vantaggi connessi alla navigazione, nel caso del Giasone pavesiano la valutazione retrospettiva di quanto accaduto e della violazione del mare assume contorni più intimistici, riguardando non tanto il rapporto col divino e con la natura quanto i cambiamenti psichici sperimentati da ogni partecipante alla navigazione. Nel

¹⁵⁹ Luc. 3. 193-196.

¹⁶⁰ Cfr. Hor. *Od.* 1. 3.

¹⁶¹ Cfr. V. Fl. 1. 598-632.

¹⁶² Sen. *Med.* 309-310; 329-339; 364-372.

bilancio che l'eroe compie davanti al mare di Corinto le imprese argonautiche divengono un rito di passaggio, un *Bildungsroman* da ricordare, nuovamente in assonanza con Achille e Teseo, con la compassione che l'adulto riserva al proprio sé passato e incosciente, cioè una versione del proprio io più giovane, eroica e non ancora abbattuta dai colpi del destino:

IASONE Non era il mare il rischio. Noi s'era capito, d'approdo in approdo, che quel lungo cammino ci aveva cresciuti. Eravamo più forti e staccati da tutto – eravamo come dèi, Mélita – ma appunto questo ci attirava a far cose mortali. Sbarcammo al Fasi, su prati di còlchici. Ah ero giovane allora, e guardavo la sorte¹⁶³.

Dopo aver menzionato lo sbarco in Colchide, Medea può finalmente trovare spazio nella rievocazione di Giasone. Mélita si dimostra piuttosto insistente nell'interrogare l'interlocutore, che tenta inizialmente di non concentrare la propria memoria sulla maga. In prima battuta, infatti, Giasone abbozza una spiegazione collettiva dell'accaduto, che include la storia con Medea nel quadro generale dell'eroismo argonautico, per cui “tutti noialtri, vecchi o morti, conoscemmo una maga”¹⁶⁴, a sua volta parte dei molti incontri mitici tra eroi ed eroine, come testimoniato dall'iniziale richiamo a Teseo e dalla ripresa della sua storia in chiusura¹⁶⁵. Ma il bilancio dell'eroe “vecchio, che vide i suoi figli sacrificati dalla madre furente”¹⁶⁶ non può non concentrarsi su di essa e sulla sua natura, anche se in poche battute:

MÉLITA Dicono che non è morta, signore, che i suoi incanti hanno vinto la morte.
IASONE È il suo destino, e non l'invidia. Respirava la morte e la spargeva. Forse è tornata alle sue case.
MÉLITA Ma come ha potuto toccare i suoi figli? Deve aver pianto molto...
IASONE Non l'ho mai vista piangere. Medea non piangeva. E sorrise soltanto quel giorno quando disse che mi avrebbe seguito.
MÉLITA Eppure ti ha seguito, re Iasone, ha lasciato la patria e le case, e accettato la sorte. Fosti crudele come un giovane, anche tu.
IASONE Ero giovane, Mélita. E a quei tempi nessuno rideva di me. Ma ancora non sapevo che la saggezza è la vostra, quella del tempio, e chiedevo alla dea le cose impossibili. E cos'era impossibile per noi, distruttori del drago, signori della nuvola d'oro? Si fa il male per essere grandi, per essere dèi¹⁶⁷.

¹⁶³ DL: 134.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Le ultime battute del dialogo contribuiscono infatti a rinforzare lo spazio simbolico dell'eroe maschile in opposizione all'elemento femminile. Viene così ribadito il percorso di quel Teseo che, nelle parole di Giasone, “fu quasi un Dio” (DL: 135) 3 e di cui vengono ribadite conquiste e abbandoni, ovvero Antiope, Fedra ed Elena, fino ad arrivare alla Medea, l’una soltanto che non lo volle” (DL: 136). Poco oltre segue il breve accenno a Eracle, anch'egli partecipante alla spedizione degli Argonauti e ennesimo esponente di un rapporto conflittuale con l'elemento femminile, incarnato in “Megàra Iole Auge Ippòlita Onfàle Deiàneira” (DL: 136). Sulle somiglianze tra Giasone e Teseo, icasticamente racchiusi da Beye 1969 nella definizione di “love-heroes”, cfr. anche Ieranò 2007: 99; Romani 2015: 99-102.

¹⁶⁶ DL: 135.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

Pur avendo fatto esplicito riferimento alla *Medea* di Euripide, il profilo della figlia di Eeta emerge unicamente da questi brevi accenni, per di più pronunciati da colui che l'abbandonò. Nella sua semplicità il dato è significativo del trattamento riservato da Pavese alla donna e costituisce il primo elemento della direzione generale della riscrittura: l'eroina imperiosa di Euripide non trova davvero spazio nei *Dialoghi*, costretta com'è ad apparire *in absentia*, secondo un modulo di tacitamento e presentazione da parte di terzi (per di più maschili) già utilizzato con le stesse finalità nel caso dell'Elena di *In famiglia*. Il mancato riconoscimento della presenza di Medea non è però l'unica distanza dall'ipotesto tragico. Analizzando riprese e distanze da Euripide, Angela Francesca Gerace ha giustamente sottolineato come Pavese “oscura la compassione della madre e i contrasti interni al suo animo, concentrandosi sul momento seguente all'atto tremendo, [...] trasformandone il sentimento di infelicità rimarcato nel dramma greco dal Coro [...] in un'alterità che non conosce commozione”¹⁶⁸; tramite questa strategia, inoltre, “la negazione dell'impulso emozionale nella Medea di Pavese risulta funzionale alla commistione degli elementi titanico-olimpico-umani della donna-dea e ne fa un simbolo dell'estraneità del femminile rispetto alla creatura mortale”¹⁶⁹. La questione merita qualche considerazione ulteriore.

Che Medea appaia nel dialogo come colei che non ha pianto né nel momento del figlicidio né in altre occasioni rappresenta il principale meccanismo di riduzione del potenziale distruttivo e perturbante della maga. Non tanto poiché in Euripide viene ritratta più volte in lacrime¹⁷⁰, ma perché elemento fondante del suo carattere, incessantemente ribadito dalla tradizione, è proprio l'intimo contrasto che l'uccisione dei figli è capace di innescare nell'interiorità della donna¹⁷¹. Da questo punto di vista il testo euripideo si snoda infatti lungo tre direttive: quella che Paduano ha definito una vera e propria rivoluzione copernicana, tramite la quale “mentre prima tutti i personaggi giravano attorno ad un atto, magari creazione di uno di essi, ma successivamente oggettivo e spersonalizzato, ora tutto ruota attorno ad un dato psichico singolo”¹⁷²; la presentazione di tale dissidio secondo i caratteri del dubbio paralizzante e della scissione, a fondamento di quel paradosso che “consiste proprio nel fatto che la decisione di rimanere fedele a se stesse e al proprio desiderio andrà a convergere con la scelta terribile e necessaria dell'infanticidio, una scelta che comporta inevitabilmente l'annientamento di una parte di se

¹⁶⁸ Gerace 2014: 210.

¹⁶⁹ *Ibidem* (con rimando a Susanetti 2007: 50).

¹⁷⁰ Cfr. Eur. *Med.* 25; 59; 106-107.

¹⁷¹ Cfr. Foley 1989.

¹⁷² Paduano 1968: 183.

stessa, la sua identità materna”¹⁷³; la formalizzazione della sua condizione attraverso un uso ripetuto e preponderante dei monologhi, intesi come “microcosmi autonomi”¹⁷⁴ del divenire psichico capaci di rappresentare nel testo la solitudine esistenziale dell’eroina, dalla Grecia sino alla Germania di Heiner Müller e Christa Wolf¹⁷⁵. Al di là delle singole e non molte riprese dal testo euripideo¹⁷⁶ appare allora evidente la differente dimensione instaurata dalla caratterizzazione di Pavese: dalle parole di Giasone emerge il ritratto di una Medea non solo costretta al silenzio, ma anche privata delle contraddizioni che fondavano la sua natura tragica, annullata nel dialogo in favore di una visione piatta e omogenea. Se la grandiosità delle versioni antiche si fondava sulle difficoltà, le *impasse* e il tremendo carico di dolore che ogni decisione della donna portava con sé, elementi splendidamente riassunti nel “video meliora proboque/ deteriora sequor” ovidiano¹⁷⁷, la distanza inattuabile e priva di dubbi in cui si mantiene la maga pavesiana la denuda completamente del suo essere più complesso e affascinante.

La de-soggettivizzazione di Medea, ovvero la totale rimozione della complessità scissa che la caratterizza a partire dall’archetipo della tragedia greca¹⁷⁸, appare in solitaria antitesi anche rispetto alle direzioni principali delle riscritture successive, in particolare novecentesche¹⁷⁹. Le numerosissime revisitazioni letterarie, teatrali e cinematografiche che hanno riproposto la vicenda della donna non hanno mai rinunciato alla sua soggettività, che è anzi stata il campo principale in cui poter nuovamente declinare il suo personaggio. In realtà, nel caso di Medea anche le rielaborazioni apparentemente più audaci e legate all’immaginario contemporaneo si sono innescate su alcuni tratti già presenti nella “personalità gigantesca”¹⁸⁰ affrescata da Euripide: perché se nella sua *Medea* Pasolini può interpretare l’incontro con Giasone come lo scontro tra una dimensione ctonia, barbarica e sacrale e il *logos* moderno, capitale e razionalistico¹⁸¹, è perché ella è, da sempre, un’estranea al mondo greco, proveniente da una

¹⁷³ Fracalanza 2018: 117.

¹⁷⁴ Paduano 1968: 185.

¹⁷⁵ Fusillo 2009.

¹⁷⁶ Cfr. Gerace 2014.

¹⁷⁷ Ov. *Met.* 7. 20-21. Una simile frattura interna del personaggio è rintracciabile anche in Euripide, dove prima di uccidere i figli più volte Medea sembra rinunciare al proposito, e nel terzo libro delle *Argonautiche*, in cui nello spazio onirico si manifesta il contrasto tra l’amore per Giasone e la difficoltà nel tradire la propria famiglia. Sulla Medea delle *Metamorfosi* e delle *Eroidi*, in cui assume i caratteri tipici della *relicta* cfr. Newlands 1997, mentre sul terzo libro di Apollonio Rodio cfr. Bornmann 1997; Clauss 1997.

¹⁷⁸ Fornaro 1997b.

¹⁷⁹ Sulla sopravvivenza moderna e contemporanea di Medea cfr. Stephan 2006; Bartel & Simon 2010; Eichelmann 2010; Lauriola 2015; Pucci 2017. Sulla ricezione nella letteratura italiana cfr. Fornaro 1997a; Coppin 2016.

¹⁸⁰ Paduano 1968: 181.

¹⁸¹ Cfr. Fusillo 2015: 103-137.

terra barbara, un soggetto *queer* originario di un altrove geografico ed esistenziale¹⁸²; se il personaggio può farsi emblema della liberazione contro il colonialismo, divenendo una principessa dell'Indocina come in *Asie* (1931) di Henri René Leonmarnd, africana come in *African Medea* (1968) di Jim Magnuson, o irlandese, come nella *Medea* (1988) di Brendan Kennelly, è perché ella ad Atene è la straniera che si ribella all'opportunismo politico di Giasone e all'intera visione politica della *polis* democratica e perché "la sua caratteristica pregnante è un salto nel buio che sottintende l'antitesi tra greicità e barbarie, due mondi con leggi diversi e incomunicabili che la presunzione ellenica all'auto-sufficienza identifica semplicemente come opposizione di legge a non-legge"¹⁸³; e, ancora, se diviene simbolo delle rivendicazioni femministe¹⁸⁴, come nel recitativo *Medea* (1977) di Franca Rame, è perché già in Euripide le sue parole si dimostrano capaci di mettere in discussione la condizione di minorità in cui si ritrova la donna greca¹⁸⁵. Nello specifico del secolo scorso, infatti, "le Medee novecentesche – ha notato Fusillo – si concentrano sul nucleo della barbarie, dandogli una nuova connotazione positiva e giungendo comunque a esiti molto diversificati, dall'exasperazione espressionista ed irrazionalistica alla denuncia anticolonialista, dalla riproposizione di una cultura alternativa femminile, magica e sacrale, all'universalizzazione simbolica"¹⁸⁶; modelli di scrittura tra loro piuttosto differenti, dunque, "accomunati però dalla stessa operazione di base: identificarsi con l'alterità etnica di Medea, con la sua mitica barbarie, per poter ripensare criticamente la propria identità e la propria cultura"¹⁸⁷. Nulla di tutto ciò avviene in Pavese: la vicenda dell'eroina viene presentata interamente attraverso il punto di vista di Giasone, lasciando così totalmente inespresso il potenziale distruttivo del mitema di Medea e fornendo una versione in un certo senso repressiva della sua alterità femminile, geografica e magica, mentre viene altrettanto tacitata la sua tradizionale e complessa convivenza di spinte psichiche contrapposte.

L'unica esperienza del limite cui il dialogo lascia spazio è quella dell'eroe stesso, che riconnette la sua presenza nel tempio di Afrodite al proprio passato glorioso. Egli, infatti, informa Mèlita di come nel tempio "l'uomo sale per essere dio almeno un giorno, almeno un'ora, per giacere con voi come foste la dea"¹⁸⁸, fornendo successivamente un'implicita

¹⁸² Cfr. Caraher 2013; Susanetti 2014.

¹⁸³ Paduano 1968: 224. Sul portato politico cfr. Van Zyl Smit 1992.

¹⁸⁴ Cfr. Van Zyl Smit 2002.

¹⁸⁵ Cfr. Gallo 1984.

¹⁸⁶ Fusillo 2009.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ DL: 135.

spiegazione dell'abbandono della maga (e, implicitamente, di Ipsipile), così come di tutto l'eroismo in sé: “Sempre l'uomo pretende di giacere con lei – poi s'accorge che aveva a che fare con carne mortale, con la povera donna che voi siete e che son tutte. E allora infuria – cerca altrove di essere dio”¹⁸⁹. Per quanto egli cerchi di essere dio, per quanto imperversi e tenti di protendersi oltre la propria natura non può però che scontrarsi con la finitezza umana: è in fondo questa la piccola, privata e meschina storia tragica di Giasone, che negli *Argonauti* si ritrova perfetto erede della sua antica statura anti-eroica e fin pavida¹⁹⁰, lontano dalla problematica accettazione del destino di Edipo, mentre, ormai anziano, cerca ancora di farsi dio tra le etère di Afrodite e mentre, come gli ricorda la donna, “noi si parla della maga, re Iasone, di quella donna che qualcuno ha conosciuto”¹⁹¹. Coi che, verrebbe da aggiungere, anche in silenzio e anche dalla patria lontana dove forse è tornata, continua a vincere sul marito infedele.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ Paduano & Fusillo 1986; Hunter 1988; Jackson 1992.

¹⁹¹ DL: 134.

CAPITOLO SETTIMO
IL SENSO DEL MITO

7.1 *Gesang ist Dasein*

All'interno della raccolta sono due i dialoghi che emergono rispetto agli altri e che si impongono per il carattere paradigmatico e riassuntivo dell'esperienza mitica nella sua interezza. Nel primo, *L'inconsolabile*, Pavese ritrae Orfeo subito dopo che questi ha volontariamente deciso di voltarsi e sacrificare Euridice, mentre dialoga con una delle Baccanti che lo uccideranno; nel secondo, *Gli dèi*, due anonimi uomini discutono la possibilità e il senso di ritrovare e raccontare ancora una volta i miti antichi. La centralità di quest'ultimo componimento è enfatizzata dall'autore stesso: non solo è il dialogo posto a chiusura dell'intera opera, ma è l'unico a presentare due personaggi non appartenenti al mito e facenti parte del presente, particolarità accresciuta dalla scelta paratestuale del corsivo. Nel caso di Orfeo, invece, è grazie al potenziale metaletterario tradizionalmente attribuito al cantore che *L'inconsolabile* emerge come tematizzazione profonda del gesto poetico, del suo significato e delle profondità non solo infere che esso riesce a raggiungere. Le sfere coinvolte dai due componimenti appaiono dunque simili e diverse al tempo stesso: se entrambi esplorano il senso attribuibile al ritorno mitico e, più in generale, al gesto letterario in sé, le parole di Orfeo tratteggiano un itinerario più intimo e sofferto, maggiormente legato all'interiorità del poeta che si interroga sul rapporto tra canto e morte, mentre le battute degli anonimi interlocutori indagano possibilità e difficoltà di una contemporaneità che decide faticosamente di raccontare ancora una volta storie lontane. Posti l'uno accanto all'altro, i due dialoghi rappresentano così una problematizzazione interna della riscrittura, il cui significato più autentico può emergere in controluce nelle parole degli uomini e in quelle dell'inconsolabile amante di Euridice.

Scrivere di Orfeo, delle sue imprese e, soprattutto, del suo dolore, comporta da sempre condurre una riflessione sul senso di fare poesia, sia essa antica o moderna. Dalle poche testimonianze provenienti dalla Grecia sino alle riscritture contemporanee¹, il percorso del cantore tracio è stata di volta in volta la zona dell'immaginario in cui intessere una riflessione sulla potenza del canto poetico, divenendo per i greci “la prefigurazione mitica del poeta”², nonché “paradigma simbolico di una dimensione della lirica occidentale”³ per poeti come Dante, Petrarca e Leopardi. Il filo che unisce la prima menzione del fallimento dell'impresa nell'Ade, causata secondo Platone⁴ dalla codardia dell'uomo che si rifiutò di morire veramente,

¹ Cfr. Strauss 1971; Warden 1982; Segal 1989; Bernstock 1991; Cannas 2004; Ciani & Rodighiero 2004; Guidorizzi & Melotti 2005; Ferrarese 2010; Cantarella 2015.

² Graf 1987: 82.

³ Giusti 2009: 74.

⁴ Plat. *Sym.* 179 D.

all'Orfeo cinematografico immerso nel carnevale di Rio dell' *Orfeu Negro* (1959) di Marcel Camus⁵ o alla variante rock e contemporanea del protagonista del citato *The Ground Beneath Her Feet* (1999)⁶ rende la vicenda del poeta una delle più potenti metaforizzazioni non solo dell'esperienza artistica in sé, ma anche delle diverse dimensioni dell'esistenza cui essa si rivolge e che confliggono, in maniera più o meno tragica, nel tragitto di Orfeo, perché “egli incarna in qualche modo l'arcano della presenza della poesia nel mondo, il mistero del suo potere su di noi, l'inquietante invadenza della sua simpatia per sentimenti che non siamo in grado di tollerare”⁷.

Piuttosto curiosamente, come accennato, la letteratura greca non offre una trattazione organica del mito di Orfeo, la cui figura prende forma intorno a quattro temi principali⁸. Primo di essi, cronologicamente e non solo, è il potere del suo canto: in alcuni riferimenti di Eschilo, Euripide⁹ e Simonide (fr. 567 Page), la poesia e la musica del cantore riescono a muovere rocce, animali e alberi, facendo di Orfeo colui che grazie alla propria arte riesce a colmare il divario tra uomo e natura. Accanto alle straordinarie facoltà della sua voce, nella cui potenza si riflette un aspetto importante di una cultura orale come quella greca, compare la vicenda dell'amore con una donna e del tentativo di riportarla in vita dall'Ade. Il menzionato riferimento platonico è il primo accenno a un suo esito infruttuoso, mentre il *Leonzio* di Ermesianatte, risalente al III secolo a. C.¹⁰, inaugura la tradizione di un Orfeo vittorioso, oltre a due brevi rimandi alla vicenda in Isocrate e nell'*Alceste* euripidea¹¹ che non lasciano intravedere con certezza l'esito della catabasi. Insieme all'Orfeo argonauta che di cui racconta Apollonio Rodio, altrettanto centrale è il motivo della morte. Anche in questo caso la tradizione è discorde: Eschilo, nelle perdute *Bassaridi*¹², fornisce per primo la versione che vuole il cantore vittima delle Menadi dionisiache, alla quale si oppone quella, riportata da Platone, Isocrate e Iginio¹³, che lo vede vittima delle donne della Tracia¹⁴. In entrambi i casi, però, la testa del poeta continua a cantare o a comunicare oracoli, accrescendo così il potere di una parola poetica che si estende anche dopo la vita.

⁵ Sulle varianti cinematografiche del mito cfr. Pucci 2005.

⁶ Cfr. Doncu 2014.

⁷ Segal 1989: IX.

⁸ Cfr. Graf 1987; Bernabè 2001.

⁹ Cfr. Aesc. Ag. 1629-1631; Eur. Ba. 650; Eur. Iph. Aul. 1211-1214.

¹⁰ Cfr. Powell 1970: 98.

¹¹ Cfr. Eur. Alc. 357-362; Isoc. 11: 8.

¹² Cfr. Segal 1989: 210.

¹³ Cfr. Plat. Sym. 179 D; Isoc. 11: 8; Hyg. Astr. 2. 7.

¹⁴ Cfr. Marcaccini 1995; Giacobello 2015.

Su questa caratterizzazione di Orfeo quale “most gifted musician and singer”¹⁵, nonché unico esponente del mito a incrinare col suo viaggio la dicotomia tra mondo dei morti e mondo dei vivi, la poesia latina, in particolare Virgilio e Ovidio, elabora le trattazioni più canoniche della vicenda orfica, specialmente in rapporto a Euridice e alla sua morte. La centralità dei due autori è assoluta non solo rispetto all’antichità, ma anche nei confronti di tutte le rielaborazioni successive. Ogni riscrittura di Orfeo ha infatti implicitamente scelto di seguire una sola delle due possibilità inaugurate dai poeti augustei: la visione tragica e solenne della quarta *Georgica* virgiliana o quella frivola, autoindulgente e superficiale data da Ovidio nelle *Metamorfosi*. Virgilio intesse la storia di Orfeo in un epillio straordinario¹⁶. Aristeo, emblema del contadino che accetta con impegno e dedizione il *labor* impostogli dal fato e rappresentazione perfetta dell’uomo oggetto e destinatario dell’opera didascalica, non si spiega la moria delle sue api. La madre e ninfa Cirene lo manda allora da Proteo che, una volta incatenato, rivela all’uomo l’origine del male: egli sconta il castigo per aver insidiato Euridice, morta per il morso di un serpente mentre fuggiva dall’uomo. A questo punto Proteo narra la storia di Orfeo. Questi si è recato nell’aldilà, dove il fascino del suo canto ha saputo imporsi anche sul regno dei morti: le Furie si incantano, le gole di Cerbero restano aperte e la ruota di Issione cessa di girare. Il poeta recupera la donna amata, ma può riportarla nel mondo dei vivi se rispetta la condizione che proprio da Virgilio, il quale probabilmente rielabora una fonte ellenistica¹⁷, diverrà capace di condensare in un solo gesto le tensioni simboliche di tutto il mito: egli non dovrà voltarsi prima di aver raggiunto la terra, altrimenti Euridice tornerà tra le ombre dei morti¹⁸. Ma a un passo dalla fine Orfeo non resiste e si volta:

¹⁵ Graf 1987: 99.

¹⁶ Cfr. Mazza 2009; Gagliardi 2012.

¹⁷ Cfr. Bowra 1952.

¹⁸ Sul motivo dello sguardo, inaugurato da Virgilio, cfr., oltre al classico Blanchot 1967: 147-151, Bettini 2005; Melotti 2005; Butler 2010.

Iamque pedem referens casus evaserat omnes;
redditaque Eurydice superas veniebat ad auras,
pone sequens, namque hanc dederat Proserpina legem,
cum subita incautum dementia cepit amantem,
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes.
Restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa
immemor heu! victusque animi respexit. Ibi omnis
effusus labor atque immitis rupta tyranni
foedera, terque fragor stagnis auditus Avernis.

E già ritraendo i passi era sfuggito a tutti i pericoli,
e la resa Euridice giungeva alle aure superne, seguendolo
alle spalle (Proserpina aveva posto una tale condizione),
quando un'improvvisa follia colse l'incauto amante,
perdonabile invero, se i Mani sapessero perdonare: si fermò,
e proprio sulla soglia della luce, ah! immemore, vinto
nell'animo, si volse a guardare la sua diletta Euridice.
Tutta la fatica dispersa, e infranti i patti del crudele tiranno,
tre volte si udì un fragore dagli stagni dell'averno¹⁹.

Il passo virgiliano fissa la sequenza di motivi più importanti del mito e, soprattutto, della sua declinazione tragica. Quest'ultima, infatti, non si darebbe senza la legge imposta da Proserpina: il divieto di voltarsi è il meccanismo narrativo sul quale fondare il dolore di Orfeo, poiché, come chiaramente affermato da Virgilio, negli inferi non c'è possibilità di perdono o redenzione, cosicché alla rottura dei patti dell'abisso deve necessariamente seguire una terribile punizione. L'immagine del cantore che emerge dai versi è altresì quella dell'amante: la *subita dementia* che lo rende *incautum* è infatti quella dell'*amantem*, ovvero di colui che viene preso da un *furor*, termine non a caso poco dopo utilizzato da Euridice: l'amore di Orfeo è una forza negativa, che destabilizza l'integrità del soggetto e ne pregiudica le facoltà razionali. Il confronto con Aristeo è in questo caso decisivo. Come ha mostrato Conte²⁰ contro un'apparente sconnessione della vicenda dal contesto didascalico l'episodio trae la sua forza espressiva dall'implicito e sottile paragone con il contadino: l'opposizione si regge su quell' "omologia di tratti costitutivi dei due eroi"²¹ che li rende al contempo vicini, in quanto civilizzatori ed eroi culturali rispettivamente dell'agricoltura e della poesia, ma anche profondamente lontani: con la catabasi Aristeo consegue una conoscenza superiore che gli permette di risolvere un problema pratico della vita attiva, mentre il viaggio orfico non solo è il tragitto di un poeta interamente ripiegato sul proprio dolore, ma diviene anche l'emblema di colui che non riconosce l'assolutezza della legge divina e non è in grado di obbedirvi. La colpa dell'Orfeo virgiliano appare altresì quella della poesia d'amore elegiaca, destinata a fallire in quanto

¹⁹ Verg. *G.* 4. 485-493.

²⁰ Conte 2002: 56-89.

²¹ *Ivi*, p. 72.

“costitutivamente separata dall’azione, tutta e soltanto egoistica”²² e che “pur dotata di forza immensa, vale solo a tentare la consolazione di chi la canta (senza peraltro riuscire nel suo intento) e a rapire in uno stupore incantato chi la ascolta”²³. Ma la grandezza di Virgilio sta nella compresenza di spinte contrapposte: al “forte senso del tragico” che emerge dalla prima parte della vicenda corrisponde “la solita compartecipazione empatica e simpatetica che è la marca vera dello stile virgiliano”²⁴, e che traspare dalla successiva descrizione di Orfeo:

²² *Ivi*, p. 84.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 80.

Illa quidem Stygia nabat iam frigida cumba.
 Septem illum totos perhibent ex ordine menses
 rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
 flesse sibi et gelidis hæc evolvisse sub antris
 mulcentem tigres et agentem carmine quercus;
 qualis populea maerens philomela sub umbra
 amissos queritur fetus, quos durus arator
 observans nido implumes detraxit; at illa
 flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
 integrat et maestis late loca questibus implet.
 Nulla Venus, non ulli animum flexere hymenaei.
 Solus Hyperboreas glacies Tanaimque nivalem
 arvaque Rhipaeis numquam viduata pruinis
 lustrabat raptam Eurydicen atque inrita Ditis
 dona querens; spretæ Ciconum quo munere matres
 inter sacra deum nocturnique orgia Bacchi
 discerptum latos iuvenem sparsere per agros.
 Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum
 gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus
 volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua
 “ah miseram Eurydicen!” anima fugiente vocabat:
 “Eurydicen” toto referebant flumine ripae.”

Ella certo navigava ormai fredda sulla barca stigia.
 Raccontano che per sette mesi continui egli pianse,
 solo con se stesso, sotto un'aerea rupe presso l'onda
 dello Strimone deserto, e narrava la sua storia nei gelidi antri,
 addolcendo le tigri e facendo muovere le querce con il canto:
 come all'ombra di un pioppo un afflitto usignolo
 lamenta i piccoli perduti, che un crudele aratore
 spiandoli sottrasse implumi dal nido: piange
 nella notte e immobile su un ramo rinnova il canto,
 e per ampio spazio riempie i luoghi di mesti lamenti.
 Nessun amore o nessun connubio piegò l'animo di Orfeo.
 Percorreva solitario i ghiacci iperborei e il nevoso Tanai,
 e le lande non mai prive delle brine rifee,
 gemendo la rapita Euridice e l'inutile dono di Dite.
 Spreghiate dalla sua fedeltà le donne dei Ciconi,
 fra riti divini e notturne orge di Bacco,
 fatto a brani il giovane lo sparsero per i vasti campi.
 E ancora mentre l'eagrio Ebro volgeva tra i goghi
 il capo staccato dal collo marmoreo, la voce da sola
 con la gelida lingua, “Euridice, ahi sventurata
 Euridice”, invocava mentre la vita fuggiva:
 Euridice echeggiavano le rive da tutta la corrente del fiume²⁵.

L'immagine dell'Orfeo affranto riprende la marginalità che lo contraddistingue nell'ambito greco (propria di tutti gli individui particolari, come sciamani, poeti e indovini) per declinarla in una direzione nuovamente tragica e intimista: il dolore dell'assenza fonda il suo isolamento e il suo canto, divenuto ora canto di morte, fa sì che “la solitudine allontani il poeta d'amore dal mondo reale, lo renda egoisticamente indifferente a ogni sollecitazione esterna”²⁶. Egli

²⁵ Verg. *G.* 4. 506-527.

²⁶ *Ivi*, p. 86.

arriva così a rifiutare l'amore delle donne devote di Dioniso, che non esitano a ucciderlo e a fare scempio del suo corpo.

Inserita nell'universo perennemente mutevole delle *Metamorfosi*, la vicenda assume toni completamente diversi, segnando una distanza capace di esprimere al meglio le differenti poetiche dei due autori²⁷. In Ovidio scompare la cornice di Aristeo, facendo così della morte di Euridice il solo frutto del caso. Oltre a ciò, tutto l'episodio è soffuso di un placido erotismo, mancante della profondità tragica virgiliana: Orfeo è sì solo, ma unicamente concentrato sul proprio amore che talvolta appare persino frivolo e oggetto di ironia, come quando decide di recarsi nell'Ade "dopo averla pianta abbastanza alla luce del sole"²⁸. Una volta giunto negli inferi l'autore riporta il discorso del cantore, tutto incentrato sulla potenza dell'*amor* che anche gli dèi inferi conoscono e in base al quale vengono mossi a compassione. Insistendo sulla forza di tale desiderio, agli antipodi rispetto alla negatività del *furor* virgiliano, egli riesce a riavere Euridice, rappresentando così "il trionfo dell'immaginazione, del sentimento, della vita interiore sulla realtà esterna"²⁹. Ma, anche in questo caso, il cantore non riesce a non voltarsi:

Nec procul afuerunt telluris margine summae:
hic, ne deficeret, metuens avidusque videndi
flexit amans oculos; et protinus illa relapsa est,
bracchiaque intendens prendique et prendere certans
nil nisi cedentes infelix arripit auras.
Iamque iterum moriens non est de coniuge quicquam
questa suo: quid enim nisi se quereretur amatam?
Supremumque "vale," quod iam vix auribus ille
acciperet, dixit revolutaque rursus eodem est.

Non erano lontani dalla superficie terrestre, e qui Orfeo, per amore, temendo che non gli venisse a mancare ed avido di vederla, volse indietro gli occhi, ed ella subito scivolò indietro e, tenendo le braccia e cercando di afferrarla ed esserne afferrato, non prese altro che aria cedevole. Morendo ormai per la seconda volta, non si lagnò del suo sposo (di cosa avrebbe potuto lagnarsi altro che d'essere amata?) e disse l'ultimo addio, che appena giunse alle orecchie di lui, e di nuovo precipitò indietro³⁰.

La distanza da Virgilio non potrebbe essere più chiara: l'impazienza colpevole dell'eroe virgiliano lascia il posto a un amore totalizzante e perdonabile perlomeno dal lettore, all'incoscienza del primo Orfeo subentra l'ingovernabile desiderio di vedere la donna e, soprattutto, scompare la condanna dell'accaduto da parte di un sistema superiore. Euridice, in

²⁷ Per un confronto cfr. Anderson 1982; Segal 1989: 101-130; Pagán 2004; von Albrecht 2014. Su Orfeo in Ovidio cfr. Romeo 2012.

²⁸ Ov. *Met.* 10. 11.

²⁹ Segal 1989: 87.

³⁰ Ov. *Met.* 10. 55-63.

fondo, non può lamentarsi di niente, perché se muore è solamente a causa di un amore troppo grande. Inoltre, in un mondo come quello metamorfico la morte altro non è che uno degli infiniti mutamenti che si abbattono incessantemente su ogni essere, e su questo depotenziamento del carattere assoluto della morte – presupposto di ogni visione tragica dell’esistenza –, Ovidio completa la sua riscrittura orfica. Una volta che il cantore è stato ucciso dalle donne di Bacco, adirate in questo caso per la scelta omosessuale di insegnare “ai Traci a indirizzare/ l’amore sui teneri maschi”³¹, egli ritorna negli inferi, dove può ritrovare ciò che aveva perduto:

Umbra subit terras et quae loca viderat ante,
cuncta recognoscit quaerensque per arva piorum
invenit Eurydicen cupidisque amplectitur ulnis.
Hic modo coniunctis spatiantur passibus ambo,
nunc praecedentem sequitur, nunc praevius anteit
Eurydicenque suam iam tutus respicit Orpheus.

L’ombra discende sottoterra, e riconosce ciascuno
dei luoghi che vide un tempo e, cercando Euridice,
la trova nei campi delle anime pie e l’abbraccia voluttuosamente.
Passeggiano insieme unendo i loro passi.
Ora la segue, ora le sta davanti,
e ormai sicuro si volta a guardare la sua Euridice³².

Orfeo è dunque riuscito a ritrovarsi con la donna, mentre Ovidio ci presenta quello che ha tutte le caratteristiche dell’esito felice: i due amanti camminano insieme e possono finalmente guardarsi. Ma, a ben vedere, la vittoria è soltanto parziale, poiché Orfeo ritorna sì con Euridice, ma dai versi ovidiani emerge chiaramente come il loro amore possa trionfare solamente in un mondo altro da quello terrestre. Il finale dolcemente dei due amanti che camminano insieme nel regno delle ombre sancisce così la duplice natura dell’universo delle *Metamorfosi*: “Se la dissoluzione da parte di Ovidio di uno stabile e rigido ordine cosmico libera l’individuo e la sua vita sentimentale, – ha notato Segal – essa lo espone anche alla violenza di quegli stessi sentimenti e delle capricciose forze primordiali, tanto divine che umane, che la dissoluzione di tale universo sprigiona”³³.

L’Orfeo di Pavese è un Orfeo essenzialmente e intimamente tragico. Rispetto agli antecedenti antichi l’atmosfera che si spande su *L’inconsolabile* appare piuttosto vicina all’assolutezza del ritratto di Virgilio: scomparso Aristeo e la sua cornice georgico-protrettica, il cantore ritratto da Pavese condivide con l’antecedente latino l’irrimediabilità del suo dolore e il valore assoluto che esso, conseguente alla perdita della donna, assume nell’arco della sua

³¹ Ov. *Met.* 10. 83-84. Su questo aspetto cfr. Makowski 1997; Fox 2015.

³² Ov. *Met.* 11. 61-66.

³³ Segal 1989: 97.

esperienza. Ma dal racconto con cui si apre il componimento un dato fonda da subito la diversità e la modernità della riscrittura:

ORFEO È andata così. Salivamo il sentiero tra il bosco delle ombre. Erano già lontani Cocito, lo Stige, la barca, i lamenti. S'intravedeva sulle foglie il barlume del cielo. Mi sentivo alle spalle il fruscio del suo passo. Ma io ero ancora laggiù e l'avevo addosso quel freddo. Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò ch'è stato sarà ancora. Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò ch'è stato sarà. Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi «Sia finita» e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela. Sentii soltanto un cigolio, come d'un topo che si salva³⁴.

La transmotivazione è rivendicata con orgoglio dal poeta: egli si è girato, ha deciso di sacrificare Euridice, ha voluto che rimanesse nel regno dei morti. Sin dalle prime battute il dialogo si sviluppa così a ridosso di una duplice metaforizzazione. Da un lato il tempo: Orfeo realizza che, anche riportando in vita l'amata, questa sarebbe dovuta morire un'altra volta, e tale consapevolezza, contrariamente all'operazione compiuta da Ovidio, fonda la decisione del protagonista. Il suo dolore è dunque figlio della desolante realizzazione di come "ciò che è stato sarà", legge in base alla quale il ritorno dell'identico viene accolto e interpretato nella sua variante più oscura. Dall'altro lato lo spazio: Pavese riprende la compresenza di due luoghi antitetici quali mondo dei vivi e dei morti, di cui viene però presentata l'unione perturbante nella figura di Orfeo; questi, cioè, non è solamente colui che riesce a passare da un dominio all'altro, bensì l'uomo che, una volta entrato nel regno della morte, da tale dimensione dell'esistenza viene irrimediabilmente condizionato, anche quando ritorna in superficie. Tale essere-nella-morte è ciò che sostanzia il suo voltarsi: dopo aver visto il nulla e una volta che ha compreso quanto, nuovamente a differenza di Ovidio, è nel regno delle ombre che il suo tragitto è destinato a finire, tornare tra i vivi con Euridice non appare più possibile. E l'eroe racconta alla sua interlocutrice la progressiva realizzazione di questa completa alterità e del suo potere di inficiare la vita presente:

ORFEO [...] L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. L'ho capito tra i morti mentre cantavo il mio canto. Ho visto le ombre irrigidirsi e guardar vuoto, i lamenti cessare, Persefòne nascondersi il volto, lo stesso tenebroso-impassibile, Ade, protendersi come un mortale e ascoltare. Ho capito che i morti non sono più nulla³⁵.

La menzione del suo canto, di cui viene nuovamente presentato il potere ammaliante che lo contraddistingue da millenni, contribuisce a impostare un ulteriore motivo centrale del dialogo. Il ripiegamento interiore di Orfeo è infatti interamente rivolto non all'amore per Euridice ma

³⁴ DL: 77.

³⁵ *Ivi*, pp. 77-78.

alla propria arte. Vista da questa prospettiva, la sua vicenda diviene quella di colui che scendendo nel regno dei morti giunge alla radice più profonda del fare poetico, mentre l'amore della donna viene derubricato a semplice occasione che ha dato avvio a un percorso fisico e spirituale che va ben oltre l'affetto per la sposa. In questo coacervo di spinte simboliche i diversi motivi evidenziati in precedenza si sovrappongono: la tragicità di Virgilio, richiamata nell'assolutezza e nel dolore in cui si dibatte anche quest'Orfeo, convive con il ripiegamento interiore narrato da Ovidio, del quale viene però ribaltata l'enfatizzazione dell'amore e del desiderio; così combinati essi contribuiscono a tematizzare un'esperienza solitaria che ribadisce ancora una volta i tre elementi che da sempre caratterizzano il mito, ossia arte, amore e morte:

ORFEO Capiscimi, Bacca. Fu un vero passato soltanto nel canto. L'Ade vide se stesso soltanto ascoltandomi. Già salendo il sentiero quel passato svaniva, si faceva ricordo, sapeva di morte. Quando mi giunse il primo barlume di cielo, trasalii come un ragazzo, felice e incredulo, trasalii per me solo, per il mondo dei vivi. La stagione che avevo cercato era là in quel barlume. Non m'importò nulla di lei che mi seguiva. Il mio passato fu il chiarore, fu il canto e il mattino. E mi voltai.

BACCA Come hai potuto rassegnarti, Orfeo? Chi ti ha visto al ritorno facevi paura. Euridice era stata per te un'esistenza.

ORFEO Sciocchezze. Euridice morendo divenne altra cosa. Quell'Orfeo che discese nell'Ade, non era più sposo né vedovo. Il mio pianto d'allora fu come i pianti che si fanno da ragazzo e si sorride a ricordarli. La stagione è passata. Io cercavo, piangendo, non più lei ma me stesso. Un destino, se vuoi. Mi ascoltavo³⁶.

Accanto al recupero di alcuni motivi già approfonditi dai due poeti latini, quello di Pavese emerge al contempo come un Orfeo incredibilmente moderno e, in particolare, novecentesco. La prima ragione della sua modernità è racchiusa nella volontaria scelta di voltarsi e sacrificare Euridice. È infatti solo a partire dal Novecento che tale versione acquista un incredibile successo, dando vita a diverse versioni di un Orfeo orgogliosamente assassino che “compie una scelta a favore del canto, che proprio nel motivo della perdita forzata può trovare il suo alimento primario”³⁷.

La prima riscrittura a muoversi in questa direzione è quella teatrale di Jean Cocteau, che nel suo *Orphée* teatrale del 1926 (a cui seguirà il meraviglioso omonimo film del 1950) ritrae un *ménage à trois* borghese e ironico, in cui i due amanti condividono la scena con Heurtebise, moderna versione di Hermes. Anni di tradizione sembrano aver logorato la coppia, che si trascina tra battibecchi e incomprensioni ben lontani dalle altezze liriche virgiliane, mentre la vocazione poetica di Orfeo si riduce alla ridicola trascrizione di ciò che crede gli detti un cavallo. Così, alla fine dell'ennesimo litigio, il poeta si volta per liberarsi volontariamente della moglie, arrivando perfino a rivendicare l'atto nei confronti di un Heurtebise sconvolto (e forse

³⁶ *Ivi*, p. 78.

³⁷ Privitera 2013: 449-450.

innamorato della donna): “Ho perso l’equilibrio apposta, ho voltato la testa apposta, e proibisco che mi si contraddica. [...] Faccio a meno dei vostri rallegramenti. Mi rallegro, io, di aver girato la testa apposta verso mia moglie. Sempre meglio che il tentativo di far girare la testa alle mogli degli altri”³⁸. Sulla stessa linea, qualche anno dopo, ne *Il ritorno di Euridice* (1985) Gesualdo Bufalino contamina il motivo del *respicere* volontario con la rivalutazione di Euridice, che in molte riscritture novecentesche – come nella versione ctonia e minerale de *L’altra Euridice* (1980) di Calvino o in quella postmoderna di *Lei dunque capirà* (2006) di Claudio Magris – acquista il centro della scena e racconta l’accaduto dalla sua prospettiva, smorzando le pretese egotistiche e vanesie di un Orfeo che non esita, appena scompare la donna, a intonare l’aria “Che farò senza Euridice?” di Gluck, mentre a poco a poco l’amata realizza come “non sembrava che improvvisasse, ma che a lungo avesse studiato davanti a uno specchio quei vocalizzi e filature, tutto già bell’e pronto, da esibire al pubblico, ai battimani, ai riflettori della ribalta”³⁹.

Ma il dialogo pavese si mantiene piuttosto lontano dall’ironia borghese di Cocteau e dalla focalizzazione su Euridice. In questo senso la modernità dello sguardo volontario si unisce alla dimensione oscura ed esistenziale inaugurata dalla più importante riapparizione orfica del Novecento, ovvero l’Orfeo ritratto da Rainer Maria Rilke nel poemetto *Orpheus. Eurydike. Hermes* (1904) e nei *Sonette an Orpheus* (1922)⁴⁰. Nella prima opera, ispirata dal famoso bassorilievo del Museo Archeologico di Napoli di cui il poeta cerca di riprodurre tensioni e ambiguità, la catabasi si realizza nella “miniera squallida delle Ombre”⁴¹ con cui si apre il componimento. In un ambiente mortifero e soffocante Orfeo risale velocemente la via, seguito da Euridice ed Ermes. La “so-geliebte”⁴² diviene centro della lirica non tanto poiché viene presentata la sua versione, ma poiché è attorno ad essa che si addensano le spinte simboliche della riscrittura. Come quella di Pavese, l’Euridice di Rilke è totalmente immersa nella morte, “in sé racchiusa come alta speranza,/ dimentica dell’uomo che l’avanza/ e del cammino che risale al mondo./ Come un frutto di buio e di dolcezza/ ell’era colma della sua gran morte”⁴³. L’inscalfibile alterità della donna è causata *in primis* da un’immersione completa nella

³⁸ Citato in Ciani & Rodighiero 2004: 97-98. Sull’Orfeo di Cocteau cfr. Hammerbeck 2007.

³⁹ Bufalino 2001: 418. Sulla ribalta di Euridice cfr. Segal 1989: 232-251; Gachet 2014.

⁴⁰ Sulla figura di Orfeo nell’opera di Rilke cfr. Nelson 2005; Melotto 2007, mentre sui *Sonetti* cfr. Martinec 2010. La vicinanza tra l’Euridice pavese e quella del poemetto di Rilke (tradotto per Einaudi da Pintor nel 1942) è stata notata da Gigliucci 2001: 132.

⁴¹ Rilke 1992: 63.

⁴² *Ivi*, p. 67.

⁴³ *Ibidem*.

dimensione mortifera dell'Ade e, una volta ripiombata in esso per colpa di Orfeo, essa viene ribadita da una morte che emerge quale ulteriore ed estrema metamorfosi:

Ella non era più la bionda donna,
che risuonò nei canti dell'aedo
né più dell'ampio letto aroma e balsamo
né di quell'uomo era la donna più.

Sciolta era ormai come una lunga chioma,
abbandonata come pioggia in terra,
come provvista in cento parti sparta.

Ell'era già radice⁴⁴.

La distanza dalla classicità è notevole. Come ha scritto Segal con la consueta lucidità, “la novità rappresentata dall'incentrare il mito sulla dimensione soggettiva dell'esperienza, sull'intrinseca elusività e illusorietà di un regno d'«ombre» e di parvenze, segna indubbiamente un significativo distacco dalla poesia classica”, poiché mentre “il poeta della classicità non ha dubbi sulla propria capacità di comunicarci la realtà effettiva della discesa agli Inferi, le luci cangianti, le immagini ambigue, l'instabilità del punto di vista di Rilke (specialmente nell'ultima strofa), sono espressione di un rapporto più incerto fra linguaggio e realtà”⁴⁵. Non solo, ma l'insistenza del poeta tedesco sull'alterità mortifera della donna produce uno spostamento dall'esteriorità all'interiorità, rendendo visibile e palpabile l'inaccessibilità della morte⁴⁶. E siccome Orfeo coinvolge in ogni sua apparizione i significati più profondi del canto poetico, il suo dimenticare la lira e il suo essere “tra i sensi discordi diviso”⁴⁷ non può che segnare una sconfitta del linguaggio⁴⁸, facendo della parabola orfica l'allegoria dell'incapacità della poesia di rendere la presenza dell'essere, destinato a ritornare nel nulla della morte come Euridice.

Ma è nei sonetti dedicati al cantore che Rilke porta a compimento il nucleo metaletterario che da sempre caratterizza Orfeo, facendo di quest'ultimo non solo il referente mitico e destinatario immaginario della sua opera ma simbolo assoluto della problematica ontologica del gesto poetico. Tramite Orfeo, infatti, Rilke può riflettere sull'intima connessione tra canto ed esistenza e sulla loro inestricabile vicinanza:

⁴⁴ *Ivi*, p. 69.

⁴⁵ Segal 1989: 165.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Rilke 1992: 65.

⁴⁸ De Man 1979: 44-47.

Un dio può. Ma come, dimmi, come può
un uomo seguirlo con la sua lira inadeguata?
Il suo senso è la scissione. All'incrocio
di due vie del cuore non c'è tempio per Apollo.

Il canto che tu insegni non è brama
o appello per aver potere infine;
canto è esistenza. Facile per un dio.
Ma quando noi *siamo*?⁴⁹

“Gesang ist Dasein”: la formula di Rilke racchiude nella sua concisione ciò che più profondamente rappresenta il mito, ovvero la capacità della poesia di giungere alle radici più profonde dell'esser-ci dell'uomo, inteso con Heidegger come sua presenza rispetto alla morte⁵⁰. Recuperando Rilke il tradizionale lato sciamanico dell'eroe e la sua capacità di oltrepassare i confini tra uomo e natura, egli diviene infatti, attraverso Euridice, cantore di entrambi i regni: “Sii sempre morto in Euridice – gli si rivolge il poeta –, innalzati cantando,/ e, celebrando, innalzati di nuovo al rapporto puro./ Qui, tra color che passano, sii, nel regno del declino,/ un cristallo che suona, e che nel suono già s'infranse./ Sii – e sappi anche la condizione del Non Essere,/ interminato fondamento della tua interna oscillazione,/ che tu questa volta almeno la porti a vero compimento”⁵¹. Rispetto al poemetto precedente lo scacco della morte lascia il posto a una complessa simbologia che vede in Orfeo il punto di arrivo di uno *Streben* continuo e complesso: oltre che personaggio della raccolta egli è “unendliche Spur”⁵² per il poeta che canta di lui nel presente, ovvero emblema di una conoscenza più profonda nel passato mitico e sprone per il recupero di un tale rapporto con la morte e la natura nella contemporaneità. E nell'incessante metamorfosi la sua figura si mostra capace di restare non come monumento inerte, ma forte e cangiante tra le pieghe di ogni canto poetico:

Non ergete lapidi. Ma ogni anno
fate che per lui fiorisca la rosa.
Questo è Orfeo. La sua metamorfosi
in questo o in quello. Vano affaticarci

intorno ad altri nomi. Ogni volta sempre
è Orfeo quando c'è canto. Viene e va⁵³.

La metamorfosi di Orfeo e la compresenza di identità e mutamento che caratterizza ogni suo ritorno permette infine al poeta di concludere l'opera con una presa di coscienza letteraria ed ontologica, facendo così dei *Sonetti* un percorso conoscitivo ed esistenziale compiuto sotto il

⁴⁹ Rilke 1991: 23.

⁵⁰ Blanchot 1967: 100-136.

⁵¹ *Ivi*, p. 97.

⁵² *Ivi*, p. 68.

⁵³ *Ivi*, p. 27.

segno del cantore antico e del legame che la sua poesia è in grado di instaurare tra la vita e la morte:

Silenzioso amico di molte lontananze, senti,
come il tuo respiro ancor lo spazio accresce.
Nella tramatura d'oscuri ceppi di campana
abbandonati e risuona. Ciò che ti consuma,

diventa forza per questo nutrimento.
Nella metamorfosi entra ed esci. [...]

E se terrestrità ti ha dimenticato,
di' alla terra immota: io scorro.
Alla rapida acqua parla: io sono⁵⁴.

Tornando a Pavese, il processo che coinvolge l'Orfeo inconsolabile si dipana tra i medesimi poli di Virgilio e Rilke: accanto all'estremo dolore cantato dal primo emerge altrettanto forte l'intima connessione con la morte del secondo, il suo spandersi nella psiche dell'eroe dopo la catabasi e il ritrovamento di un'interiorità più autentica, reso possibile da tale contemplazione interiore del non-esserci.

La seconda parte del dialogo sviluppa l'acquisizione di questa consapevolezza e il suo consolidamento attraverso il confronto con la visione dionisiaca propugnata da Bacca. La tradizionale associazione di Orfeo con Dioniso⁵⁵ diviene in questo caso oggetto di contrapposizione dialettica fra due modi d'essere: di fronte al cantore che ha scoperto la morte e il nulla, si contrappone l'estetica tipicamente dionisiaca della festa, dello smarrimento estatico e di una visione della morte intesa quale metamorfosi rituale e catartica: "Qui noi siamo più semplici, Orfeo – teorizza Bacca – Qui crediamo all'amore e alla morte, e piangiamo e ridiamo con tutti. Le nostre feste più gioiose sono quelle dove scorre del sangue"⁵⁶. Ma per Orfeo, che pur un tempo ha veduto la festa e ha insegnato "che un'ebbrezza travolge la vita e la morte e ci fa più che umani"⁵⁷, la gioia del delirio bacchico, dell'abbandono e della intensa celebrazione vitalistica è ormai impossibile. Il modo di vivere dionisiaco, quella "strada più semplice

⁵⁴ *Ivi*, p. 129.

⁵⁵ L'orfismo, movimento religioso che vantava una propria teogonia alternativa a quella tradizionale esiodea, era una religione sostanzialmente dionisiaca, come mostrato già da Guthrie 1952: 41-48 e ribadito da Christopoulos 1991 e Ricciardelli 2000. Ma mentre nell'antichità greca la catabasi orfica non era in contraddizione con il dionisiaco, nel dialogo l'esperienza della morte si trasforma nell'evento capace di interrompere la continuità rituale con Dioniso e con le donne della Tracia, ovvero le sue Menadi. Prima di questa differenziazione Pavese definisce Orfeo "viandante dell'Ade e vittima lacerata come lo stesso Dioniso" (DL: 76), facendo riferimento allo *sparagmos* del dio, non a caso definita "the only legend which shows a striking parallel between the two" (Guthrie 1952: 42).

⁵⁶ DL: 78.

⁵⁷ *Ivi*, p. 79.

d'ignoranza e di gioia"⁵⁸ che tanto assomiglia al modo di vivere "più elementare e respirabile" che Natalia Ginzburg rimpiangesse di non aver contrapposto alle "assurde e tortuose complicazioni di pensiero, nelle quali [Pavese] imprigionava la sua semplice anima"⁵⁹ è ora visto nella sua dimensione totalmente illusoria. Al termine dell'anabasi la morte ha conquistato il centro dell'esistenza, posizione dalla quale spande il suo potere su ogni aspetto della realtà – presenza dell'io, assenza dell'oggetto amato e canto poetico:

BACCA 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 godetevi 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. [...]

BACCA Dici cose cattive... Dunque hai perso la luce anche tu?

ORFEO Ero quasi perduto, e cantavo. Comprendendo ho trovato me stesso⁶⁰.

Al di là delle possibili interpretazioni di natura biografica⁶¹, poco incisive quanto i ritorni retrivi della *religio mortis*⁶², il confronto con gli ipotesti classici e con le altezze della lirica rilkeana pone l'Orfeo pavese in un contesto in cui il suo valore può emergere con maggiore chiarezza⁶³. La ricerca e la comprensione di se stesso, la necessaria discesa negli inferi della propria interiorità e il ritrovarsi in contiguità con il nulla fondano la riscrittura di Pavese, che revitalizza due dei principali nuclei mitici quali poesia e morte, facendo invece dell'amore per Euridice il mezzo per giungere alle radici più profonde della propria arte. E come molti predecessori anche questo Orfeo presenta una visione complessiva dell'agire letterario. Si tratta in questo caso di un canto che assurge piuttosto naturalmente allo statuto di teorizzazione poetica non solo dei *Dialoghi*, ma di una generale e più profonda concezione della poesia e della posizione del soggetto rispetto a essa: il poeta, che in Pavese trova se stesso e in Rilke conclude i *Sonetti* con la perentoria presenza dell' "Ich bin", emerge come colui che, decidendo di voltarsi e accettando il rischio della perdita e dell'assenza, acquista una conoscenza superiore in quanto diviene cosciente della morte, della sua inevitabilità e della sua presenza all'interno dell'essere. Il distacco dalla dimensione dionisiaca della festa si fa allora emblema di questa realizzazione, dolorosa e necessaria al tempo stesso: se la celebrazione della vita nella sua immediatezza non è più possibile, la coscienza del *Dasein* e il suo essere-per-la-morte rende

⁵⁸ *Ivi*, p. 70.

⁵⁹ Ginzburg 1962: 31.

⁶⁰ DL: 79.

⁶¹ Di Biase 2000.

⁶² Mencarini 2013.

⁶³ Domenichelli 2014.

possibile quel *Gesang* che Pavese non rinuncia ad affidare alla maschera dell'Orfeo, prolungando così ancora una volta il suo canto millenario.

Il dialogo con cui si conclude l'opera presenta un notevole allargamento dell'orizzonte simbolico rispetto al precedente. Se quello di Orfeo rappresenta, insieme a Esiodo (e in parte a Saffo), il personaggio del mito tramite cui sondare le forze più oscure che determinano l'esigenza della poesia e la sua vicinanza con la morte, la presenza di due interlocutori anonimi contribuisce a fare de *Gli dèi* una rappresentazione più generale del problema poetico, in particolare mitologico. Il conflitto al centro del dialogo si fonda infatti su una scissione temporale: i due protagonisti appartengono all'oggi e, con tono spiccatamente metaletterario, si interrogano sulla veridicità dei racconti mitologici non solo quando furono creati e vissuti dagli antichi, ma anche nel contesto di una contemporaneità che torna a confrontarsi con quelle vicende; in altre parole, dietro la maschera dei dialoganti Pavese sembra offrire una discussione del senso dell'intera operazione letteraria compiuta nei ventisei dialoghi precedenti, come se la rielaborazione e la riscrittura delle vicende mitiche non bastasse di per sé a fondarne la legittimità. Tra le parole che concludono la raccolta si dipana dunque una rinegoziazione delle possibilità euristiche e poetiche che la narrazione mitica può ancora assumere in una modernità che sembra ormai irrimediabilmente allontanatasi dai lidi antichi.

L'irrecuperabilità del passato e di ciò che sostanziava le narrazioni e le credenze del passato convive però con una possibile chiave d'accesso all'antichità: i luoghi, non a caso titolo iniziale del dialogo⁶⁴, grazie alla loro identità transtorica possono ancora garantire il recupero di un altrove temporale autentico e, elemento ancora più importante, del lessico mitologico. Le battute iniziali condensano questa capacità epifanica e poetica di quei paesaggi davanti a cui si trovano i dialoganti e che, a dispetto del loro disaccordo, appaiono ancora in grado di assumere una coloritura mitica:

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

– *Mi domando se è vero che li hanno veduti.*

– *Chi può dirlo? Ma sì, li han veduti. Han raccontato i loro nomi e niente più – è tutta qui la differenza tra le favole e il vero. «Era il tale o il tal altro», «Ha fatto questo, ha detto quello». Chi è veritiero, si accontenta. Non sospetta nemmeno che potranno non credergli. I mentitori siamo noi che non abbiamo mai veduto queste cose, eppure sappiamo per filo e per segno di che mantello era il centauro o il colore dei grappoli d'uva sull'aia di Icario.*

– *Basta un colle, una vetta, una costa. Che fosse un luogo solitario e che i tuoi occhi risalendolo si fermassero in cielo. L'incredibile spicco delle cose nell'aria oggi ancora tocca il cuore. Io per me credo che un albero, un sasso profilati sul cielo, fossero dèi fin dall'inizio⁶⁵.*

⁶⁴ Cfr. DL: 182.

⁶⁵ *Ivi*, p. 169.

La situazione che si presenta agli occhi dei due uomini è piuttosto ambigua: antichità e modernità si rincorrono sul colle che sembra non essere mutato, mentre altrettanto difficile da comprendere è l'effettivo potere di rappresentazione del reale veicolato dalle favole degli antichi. La posta in gioco appare per queste ragioni piuttosto simile a quella più volte affrontata da studiosi del mito e non solo e che ha trovato una delle più intelligenti risposte nel celebre *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante* (1984) di Paul Veyne⁶⁶. Sulla scia di Foucault e della storicizzazione relativistica del concetto di verità, lo studioso ha mostrato come ogni ragionamento su determinate credenze sia in realtà frutto di costruzioni sociali e culturali storicamente determinate che, se non adeguatamente contestualizzate e smascherate, rischiano di produrre gravi distorsioni interpretative. Tra i diversi programmi di verità, intesi come insiemi condivisi di idee riguardo ciò che si considera veritiero, il mito è stato uno dei più importanti della storia dell'umanità, un oggetto culturale di cui è sempre necessario enfatizzare l'alterità e che è impossibile valutare secondo un programma di verità successivo ed estraneo al suo contesto originario. Le storie mitiche si sviluppavano infatti in una cornice che garantiva loro veridicità, perché facenti parte di una sistema di credenze che ammetteva critiche e disillusioni solo in base alla differente distribuzione sociale del sapere (e non in virtù di programmi di verità diversi da esse). Si trattava, secondo la bella metafora di Veyne, di veri e proprio palazzi dell'immaginazione: “in ogni momento, nulla esiste né agisce al di fuori di questi palazzi dell'immaginazione, [...] essi sono il solo spazio disponibile; essi stessi fanno sorgere uno spazio, il loro, quando si innalzano; non vi è, intorno a loro, una negatività respinta che cerchi di penetrarvi. Esiste dunque solo ciò che l'immaginazione, che ha fatto sorgere il palazzo, ha creato”⁶⁷.

Riprendendo l'immagine dello studioso, quanto descritto ne *Gli dèi* appare allora come l'attenta osservazione di un palazzo – quello del mito antico – semiabbandonato, in rovina e disabitato, di cui, contrariamente all'afflato storicista di Veyne, viene valutata la possibile abitabilità secondo criteri a esso posteriori; al contempo, però, gli uomini che lo visitano intuiscono la sfarzosità degli arredi che un tempo lo ricoprivano, l'accoglienza che le sue stanze riservavano agli ospiti e le esperienze assolute che si originavano tra le sue mura. Insieme a questa presenza evanescente e fantasmatica dell'antico, la struttura stessa del palazzo, ancora in piedi e chiaramente distinguibile, produce nei suoi visitatori una chiara tensione che coinvolge il loro presente e che trova nell'identità del luogo (sia essa la struttura metaforica del palazzo o il

⁶⁶ Per un approccio antropologico più recente cfr. Pirenne-Delforge 2009.

⁶⁷ Veyne 1984: 164.

paesaggio immobile dove si trovano i protagonisti) un invito complesso e seducente alla ristrutturazione, al riutilizzo simbolico di quegli spazi e alla loro rivitalizzazione poetica:

– *Dissero nomi, questo sí. Tanto che a volte mi domando se furono prima le cose o quei nomi.*
– *Furono insieme, credi a me. E fu qui, in questi paesi incolti e soli. C'è da stupirsi che venissero quassù? Che altro potevano cercarci quella gente se non l'incontro con gli dèi?*
– *Chi può dire perché si fermarono qui? Ma in ogni luogo abbandonato resta un vuoto, un'attesa.*
– *Nient'altro è possibile pensare quassù. Questi luoghi hanno nomi per sempre. Non rimane che l'erba sotto il cielo, eppure l'alito del vento dà nel ricordo più fragore di una bufera dentro il bosco. Non c'è vuoto né attesa. Quel che è stato, è per sempre*⁶⁸.

La ricorsività temporale che in Orfeo getta un alone di morte sulla sua impresa e giustifica il sacrificio di Euridice viene in questo caso ribaltata: il ritorno del passato non significa il ritrovarsi nella morte, quanto piuttosto una possibilità espressiva ancora possibile nel presente e garantita dalla medesima conformazione paesaggistica. Si tratta, appunto, di un vuoto e di un'attesa, cioè di uno stato di tensione ancora percepibile nonostante il tempo trascorso e che proprio in virtù di questa esperienza epifanica è in grado di ricondurre la validità del mito in un orizzonte compiutamente moderno.

Ma le difficoltà nell'accettare questo invito, nel riconoscere l'identità e nell'ignorare i differenti programmi di verità in vigore tra le epoche non mancano, tanto che i dubbi di cui si fa portavoce uno dei due interlocutori rappresentano le domande profonde sul senso di ogni riscrittura mitica, sul suo potere di aver ancora accesso alle profondità dell'esperienza umana e sulla sua capacità di essere condivisibile con gli altri – cioè, nel complesso, sulla possibilità che anche nella modernità il mito sia quel linguaggio marcato capace di rendere maggiormente visibili e comunicabili le aspirazioni e le fratture più significative dell'esistenza:

– *Non è facile vivere come se quello che accadeva in altri tempi fosse vero. Quando ieri ci ha preso la nebbia sugli incolti e qualche sasso rotolò dalla collina ai nostri piedi, non pensammo alle cose divine né a un incontro incredibile ma soltanto alla notte e alle lepri fuggiasche. Chi siamo e a che cosa crediamo viene fuori davanti al disagio, nell'ora arrischiata.*
– *Di questa notte e delle lepri sarà bello riparare con gli amici quando saremo nelle case. Eppure di questa paura ci tocca sorridere, quando pensassimo all'angoscia della gente di un tempo cui tutto quello che toccava era mortale. Gente per cui l'aria era piena di spaventati notturni, di arcane minacce, di ricordi paurosi. Pensa soltanto alle intemperie o ai terremoti. E se questo disagio fu vero, com'è indiscutibile, fu anche vero il coraggio, la speranza, la scoperta felice di poteri di promesse d'incontri. Io, per me, non mi stanco mai di sentirli parlare dei loro terrori notturni e delle cose in cui sperarono*⁶⁹.

Il dialogo fotografa con chiarezza la problematica evidenziata da Veyne. Il primo uomo sottolinea la difficoltà insita nel rivolgersi al passato mitico quando il programma di verità che

⁶⁸ DL: 170.

⁶⁹ *Ibidem*.

governa la contemporaneità è quello razionalistico-cartesiano che ha bollato le vicende di dèi ed eroi quali favole senza fondamento, mentre il secondo presenta una visione maggiormente attenta al potenziale espressivo dell'antico programma mitico e a ciò da cui scaturiva. In altre parole, allo scetticismo del primo viene contrapposta una estetizzazione dell'ansia da cui nacquero le imprese degli dèi: davanti allo scacco esistenziale causato dalla presenza di immense e inspiegabili potenze naturali gli antichi risposero, secondo la lezione di Vico e della più recente biopoetica, con la creazione di quelle storie che cercavano di spiegare e ammansire queste forze superiori e incontrollabili. E chiave di questo processo di estetizzazione, cioè di riconoscimento del potenziale espressivo e fascinoso che esse possono ancora esercitare per l'uomo, è l'identità anch'essa immutata del sentimento che le produsse. Il secondo protagonista crede cioè alla veridicità non tanto delle storie in sé, ma a quelle delle condizioni mentali e naturali che causarono l'emergere di tali narrazioni e che, a dispetto del tempo trascorso, non sono mutate: la paura che prende i due interlocutori sul monte incolto ha le medesime caratteristiche di quella che colse gli antichi Greci sul Taigeto o sul Citerone, sancendo così un'identità parallela alla differente modalità di risposta allo stesso sentimento.

Il problema della sospensione dell'incredulità, quanto mai legittimo nell'epistemologia post-classica, viene dunque risolto con un atto di immedesimazione e identificazione in quelle condizioni che determinarono l'emergere del mito alle origini e sulle quali è ancora possibile fondare un'autentica comunicazione mitica. Uno dei due uomini, e dietro di lui Pavese, si mostra così convinto credente non di quelle trame piene di *mirabilia* chiaramente irrealistici, ma delle spinte psichiche che *determinarono* la forma specifica delle storie mitiche. L'atto di fiducia è profondo e commovente, oltre che capace di motivare ogni parola precedentemente attribuita a dèi ed eroi:

– *E credi ai mostri, credi ai corpi imbestiati, ai sassi vivi, ai sorrisi divini, alle parole che annientavano?*

– *Credo in ciò che ogni uomo ha sperato e patito. Se un tempo salirono su queste alture di sassi o cercarono paludi mortali sotto il cielo, fu perché ci trovavano qualcosa che noi non sappiamo. Non era il pane né il piacere né la cara salute. Queste cose si sa dove stanno. Non qui. E noi che viviamo lontano lungo il mare o nei campi, l'altra cosa l'abbiamo perduta.*

– *Dilla dunque, la cosa.*

– *Già lo sai, quei loro incontri*⁷⁰.

Anche la più incrollabile fiducia mostrata da uno dei due uomini non è però senza macchia. Certo, egli mostra di fare ancora affidamento a ciò che uomini di ogni tempo hanno sperato e patito, ma anche la sua esperienza, come quella di Orfeo, è segnata da un'assenza. Per quanto

⁷⁰ *Ivi*, pp. 170-171.

il monte conservi l'antica tensione, per quanto esso sembri ancora la quinta di un'epifania divina sul punto di realizzarsi e per quanto paure e ambizioni umane abbiano conservato la loro forza antica, l'incontro dell'uomo col divino è andato perduto. L'epifania rimarrà, ancora con Rilke, *unendliche Spur*, il divino sarà solo una tensione percepita tra i filari della collina, l'inspiegabile non accadrà. Però, sembra aggiungere Pavese, non tutto è perduto: anche se gli dèi rimarranno nascosti, attraverso le maschere delle storie antiche l'uomo potrà narrar di sé, degli immortali e del terribile mondo che circonda entrambi. Si tratterà, semplicemente, di raccontarle allo stesso tempo come e diversamente da quando l'uomo incontrava il dio. Saranno, ancora una volta, le storie del mito.

7.2 Essere tragicamente

È dunque possibile individuare il tratto generale più significativo del recupero del mito classico nei *Dialoghi con Leucò*? Si può trovare un senso più profondo del percorso verso una maggiore libertà umana che la sequenza dei componimenti mostra superficialmente? Qual è la cifra complessiva che emerge dalla rilettura palincestuosa di tutti i dialoghi, ammesso che ve ne sia una? Quali caratteristiche assume quello spazio tra argomento e senso che si genera dal confronto con gli ipotesti antichi? E quale nome assegnare a quella tensione individuata dalla prospettiva dalla quale si è deciso di rileggere l'opera? Il rischio di costringere in strette ermeneutiche troppo rigide una raccolta dalla natura spiccatamente polifonica ed estremamente stratificata sul versante ipertestuale è notevole, poiché “ogni tentativo di organizzazione dei dialoghi in strutture rigorose è destinato a naufragare”⁷¹ e perché, per dirla con Pavese, “questi miti hanno appunto il difetto di non organizzarsi in modo coerente”⁷². Eppure, salvaguardata la singolarità di tutti i dialoghi e la molteplicità di rimandi interni ed esterni che li caratterizza, appare legittimo il riscontro di un filo rosso che si dipana sotterraneo nel corso del testo, un *quid* capace di rappresentare un punto centrale, non tanto *il* significato quanto *un* senso che affiora dal confronto con i precedenti antichi e con altre riscritture della modernità. Perché, come detto, la ricerca degli ipotesti e la comparazione dei motivi costituiscono i momenti che precedono e permettono l'interpretazione, ponendo così le condizioni per un tentativo ulteriore, tanto rischioso quanto necessario.

⁷¹ Gigliucci 2001: 62.

⁷² LT II: 218.

In questa direzione una breve puntualizzazione sulla figura di Orfeo si rivela ancora una volta piuttosto interessante. Nel commentarne la trattazione virgiliana Segal ha scritto: “È la presenza di uno stabile e inflessibile ordine cosmico che conferisce all’episodio dell’Orfeo virgiliano la sua coloritura tragica. Violare un tale ordine vuol dire evocare la sofferenza. La conseguenza è inevitabile, quasi automatica. Nel comunicare questo senso di ineluttabilità, Virgilio è l’erede dei grandi poeti tragici greci”⁷³. La notazione costituisce uno spunto importante anche per Pavese. Da quanto scritto in precedenza un dato emerge infatti chiaramente: l’assolutizzazione del paradigma esiodeo e della sua dialettica tra mondo titanico e olimpico è l’orizzonte entro cui viene fatta confluire la gran parte dei miti riscritti e verso il quale vengono attratti anche motivi ed elementi a esso originariamente estranei. Quello olimpico diviene allora uno ordine cosmico stabile e inflessibile, fondamentale non solo perché costituisce oggetto di discussione tra molti personaggi ma perché fonda la realtà trasfigurata nei *Dialoghi*: il mondo è scisso tra esseri divini ed esseri mortali, nonché retto da quella legge superiore che punisce ogni violazione del nuovo dominio imposto da Zeus. L’analisi precedente ha altresì chiarito le modalità di irradiazione di tale paradigma: personaggi e motivi omerici vengono ricondotti alla fase precedente del mito greco, ovvero quella del caos pre-olimpico, così come la metamorfosi, da manifestazione di un mondo caotico e privo di leggi stabili, si tramuta in strumento di punizione da parte del divino, di cui viene così rafforzata la presenza dispotica e ordinante; oltre a ciò, anche i motivi del sacrificio, dello spargimento di sangue e della ritualità vengono ricondotti nell’alveo di questa dinamica, contribuendone a rafforzarne la crudele esemplarità. La conseguenza di tale centralità appare chiara: come Virgilio rispetto ai precedenti greci, anche quello che si dipana nell’opera di Pavese è un orizzonte tragico, ovvero l’elaborazione mitica di una concezione frammentata dell’essere e dell’esistente, figurativamente attraversata dalla frattura tra mortali e immortali, in cui le sofferenze dei primi dipendono dalla sottomissione a un ordinamento superiore (dalle caratteristiche simili all’Ade virgiliano) che li punisce e ne causa le sofferenze; al contempo, però, la tragicità di tale mondo appare acuita dal fatto che *anche* la condizione immortale viene presentata nella sua sofferenza, a sua volta scaturita dalla nausea esistenziale provocata dal confronto con le vite degli uomini, così miseri nel loro destino mortale e così invidiabili nei loro attimi unici e irripetibili. A partire da queste coordinate l’influsso della tragedia greca contribuisce a potenziare il quadro. Se infatti si tiene a mente quanto precedentemente riportato da Edit Hall, secondo la quale la tragedia altro non è se non l’espressione drammatica di un’indagine della sofferenza, un punto di domanda posto al termine

⁷³ Segal 1995: 77.

del dolore vissuto che rende la forma tragica l'interrogazione estetica sulla sua origine, la coloritura tragica dell'operazione pavesiana viene ulteriormente accresciuta.

Le ragioni di tale caratterizzazione prescindono dai legami intertestuali: come si è visto, sono numericamente pochi i dialoghi la cui dominante ipotestuale può essere ricondotta a un testo tragico, così come anche in altri componimenti non abbondano i riferimenti secondari ad altre tragedie, sia classiche sia moderne. Eppure, nonostante ciò, è l'operazione complessiva della riscrittura che appare in tutta la sua vicinanza ad alcuni elementi tipici del trattamento tragico del mito. Ogni personaggio presente nei *Dialoghi* è infatti colto in un attimo di particolare sofferenza e, spesso, mentre è tormentato da un dubbio profondo. Si tratti di Achille alla vigilia della battaglia di Patroclo, Odisseo che sogna l'orizzonte di Itaca o Orfeo appena emerso dall'Ade, il momento preciso in cui Pavese sceglie di rappresentare dèi ed eroi antichi è quello di un'*impasse*, un istante più o meno lungo di particolare frizione etica, emotiva o cognitiva che fonda il dialogo e ne permette lo svolgimento. Al contempo, al centro della rielaborazione viene spesso presentato un conflitto tra spinte che si presentano come contrapposte e vicendevolmente escludentisi: Orfeo avrebbe potuto non voltarsi, Odisseo deve decidere se accettare l'immortalità offertagli da Calipso e Bellerofonte non può che scontare "i giorni della Chimera", ovvero sperimentare la sofferenza di chi non riesce ad accettare la distanza tra presente e passato. Oltre a ciò, l'approfondimento del loro dolore, la ricerca delle sue cause e i tentativi di spiegazione tramite l'inserimento nell'antica cornice della contrapposizione tra uomo e dio (e tra libera scelta e destino) si sviluppa, proprio come nei testi tragici antichi, tramite la comunicazione dialogica, elemento che in quest'ottica assume una luce particolare. La forma del testo, infatti, rende visibile quella natura dicotomica che fonda il conflitto, il quale – sembra sottintendere Pavese – può essere compiutamente tematizzato dall'opera letteraria unicamente se questa porta alla superficie della natura testuale quella scissione intorno alla quale si dibattono i protagonisti del mito. Nel loro continuo scambio di parole, nell'impossibilità di trovare una sintesi e, riprendendo Vernant, nella rappresentazione delle ambiguità delle parole e di una visione problematizzante del mondo, la potenza delle contrapposizioni insite nell'essere si materializza sulla pagina grazie a quella rappresentazione dialogica che, oltre a presentarla nel suo statuto opaco e incerto, contribuisce a enfatizzare la centralità della sofferenza. Perché la realtà dell'uomo è costituzionalmente scissa e attraversata da conflitti insolubili, le molteplici fratture da questi provocate fondano il suo dolore e la tragicità di tale condizione non può che essere espressa da una continua interrogazione dialogica.

Il ricorso al tragico necessita però di qualche ulteriore precisazione. *In primis*, come si è visto, la categoria estetica elaborata dalla filosofia tedesca a partire dal diciottesimo secolo non è

totalmente sovrapponibile alla tragedia in quanto forma letteraria, pur intrattenendo con essa un rapporto privilegiato. Nel caso dei *Dialoghi* il rischio di un'ingenua sovrapposizione tra le forme è scongiurato da quanto detto in precedenza: la tragicità della realtà rappresentata nella riscrittura dipende principalmente dall'assolutizzazione del paradigma esiodico e dal suo potere attrattivo, mentre il riutilizzo di alcune componenti formali e tematiche della tragedia greca contribuisce a corroborare tale orizzonte, non a fondarlo, rappresentando tali tratti formali solo *alcune* delle strategie che conducono la riscrittura verso esiti tragici. Altrettanto ingenuo sarebbe inoltre non specificare a *quale* idea di tragico si fa riferimento. Tra le molteplici declinazioni e caratterizzazioni che ne sono state date, le componenti menzionate in precedenza – conflitto, frammentarietà, scissione, dialettica – appaiono come coordinate tragiche piuttosto generali, non facenti riferimento a una specifica elaborazione.

L'operazione critica si trova allora in un difficile equilibrio: come coniugare la necessaria precisione analitica, cioè la chiara definizione di che cosa si intenda con “tragico”, con l'apertura richiesta dall'opera in esame, che dall'intento ermeneutico vuol essere arricchita e non mortificata? La concezione elaborata da Peter Szondi nel celebre *Versuch über das Tragische* (1961) si mostra particolarmente adatta allo scopo e, in particolare, alla natura stessa dei *Dialoghi*. Dopo una prima ricapitolazione delle principali elaborazioni del concetto in Schelling, Hölderlin, Hegel, Goethe e altri, Szondi riprende le riflessioni elaborate da Walter Benjamin in *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (1928), in cui era stata sottolineata la natura tragica del concetto stesso, ovvero la consapevolezza che “quanto più il pensiero si approssima al concetto generale, tanto meno gli aderisce l'elemento sostanziale”, cosicché “la filosofia non sembra poter concepire il tragico – ovvero *il* tragico non esiste”⁷⁴. Alla *pars destruens* secondo cui non esiste un'essenza pura del concetto, elemento importante che permette di liberare l'idea da criteri eccessivamente prescrittivi, segue una *pars construens* fondata sulla dialettica. Secondo Szondi è infatti una struttura dialettica ciò che permette al tragico di realizzarsi nella storicità delle forme letterarie, oltre a emergere quale unica costante di tutte le elaborazioni precedenti. Ma mentre “l'estetica dell'idealismo tedesco e anche dell'epoca più tarda si è tenacemente rifiutata di porre l'elemento dialettico al centro della sua considerazione del tragico”⁷⁵, il critico ne enfatizza un'importanza che non diviene però totalizzante, dal momento che ogni dialettica non conduce necessariamente al tragico, che anzi “dovrebbe venire

⁷⁴ Szondi 1996: 64.

⁷⁵ Ivi, p. 73.

riconosciuto all'interno di uno spazio ben definito, come una determinata forma di dialettica⁷⁶.

Sulle caratteristiche di tale spazio Szondi si pronuncia in maniera più precisa poco oltre:

Da tutto ciò non può tuttavia trarsi altra conseguenza che quella derivante dalla crisi cui conduce la concezione dialettica del tragico nell'era postidealista: ossia che non esiste *il* tragico, almeno non come essenza. Esso piuttosto è un modo, una determinata maniera in cui l'annientamento minaccia di compiersi o si compie, e cioè quella dialettica. Tragico è soltanto *quel* soccombere che deriva dall'unità degli opposti, dal ribaltamenti di una cosa nel suo contrario, dall'autoscissione. Ma tragico è anche soltanto il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude. Giacché la contraddizione tragica non può essere mantenuta e superata in una sfera sovraordinata – sia essa immanente o trascendente⁷⁷.

Le parole appaiono particolarmente utili per la caratterizzazione del tragico pavese. Il mondo dei *Dialoghi* è infatti intimamente legato a una concezione dialettica, che viene certificata dal genere dialogico sul piano della forma e dallo scontro tra mortali e immortali su quello del contenuto. Ma c'è di più, perché è esattamente in virtù di questa dialettica che il soccombere degli uni e degli altri può emergere dal loro continuo confronto: l'uomo scopre di soffrire perché separato e punito dagli dèi, così come questi giungono alle radici del proprio dolore nella contemplazione di ciò che non sono e non potranno mai essere, ovvero uomini ricchi di attimi impreveduti e inattesi. E sebbene la progressione della raccolta segni una maggior indipendenza dei mortali, possibile soprattutto grazie ai ricordi e alla poesia, la ferita che attraversa entrambi non viene mai richiusa. Le tessere dialogiche mostrano così un approfondimento delle cause e delle conseguenze di questa frattura, ne indagano molteplici aspetti e ne valutano l'impatto su differenti vite e momenti, ma in nessun caso è possibile il raggiungimento di una sintesi, in nessun dialogo la scissione che origina il processo dialogico viene superata, in nessun modo si può trovare scampo al dolore. E se è indubbio che “nei *Dialoghi* Pavese vuole indagare le strutture profonde dell'essere e riscoprire quell'antica soglia di mostruosità dalla quale ogni cosa era nata ed è destinata a ritornare⁷⁸, il recupero dell'epoca dionisiaco-titanica e la sua presentazione come eternamente viva e contrapposta a quella olimpico-apolleina appare non tanto come fine precipuo della riscrittura, quanto piuttosto quale strumento simbolico principale per la presentazione dell'essere nella sua dialettica tragica. Se nella trasfigurazione del mito Apollo non ha sconfitto Dioniso e se il mondo dei titani riemerge sempre a turbare l'apparente ordine olimpico è perché l'opera intende interrogare la realtà nella sua dimensione tragica, che può apparire unicamente dall'incontro mitico tra due mondi opposti e uniti nel loro problematico rispecchiarsi. E allora, se si recuperano le suggestioni iniziali di

⁷⁶ *Ivi*, p. 74.

⁷⁷ *Ivi*, p. 75.

⁷⁸ Comparini 2017: 188.

Giglioli, lo spazio di tensione che si apre tra l'argomento e il senso, e che emerge dal confronto tra le spinte simboliche della riscrittura e quelle dei testi antichi di partenza, appare *esso stesso* una tensione, ovvero l'esposizione di una serie di frizioni che permettono a loro volta la rappresentazione di un contrasto maggiore, più profondo e mai risolto; un contrasto capace a sua volta di rendere nell'opera letteraria lo stato di tensione proprio dell'esistenza umana che, al di là del mito, appare nel suo essere più profondo sempre scissa, dialettica, tragica.

Il ricorso al tragico appare particolarmente adatto all'interpretazione dei *Dialoghi* anche per un'altra ragione, che prescinde la dimensione testuale e si mostra capace di individuare la concezione a fondamento del ritorno al mito da parte di Pavese. In una nota diaristica risalente all'aprile del 1936, questi esamina la produzione poetica precedente e, dal riscontro della permanenza di situazioni piuttosto sentimentali, si impone un nuovo corso poetico ed esistenziale: “la lezione è questa: costruire in arte e costruire nella vita, bandire il voluttuoso dall'arte come dalla vita, essere tragicamente”⁷⁹. La categoria tragica viene inoltre richiamata nel settembre del 1944, quando Pavese scrive come “il selvaggio non è pittoresco ma tragico”⁸⁰, e nel luglio del 1947, quando, poco prima della pubblicazione dei *Dialoghi*, lo scrittore sottolinea quanto “l'arte del Novecento batte tutta sul selvaggio”, precisando altresì come tutto ciò da cui è stato “colpito in modo creativo nelle letture, sapeva di questo. (Nietzsche col suo Dioniso...)”⁸¹. L'esperienza dei *Dialoghi*, la cui nascita viene individuata nel “vagheggiamento del selvaggio – campagna e titanismo”⁸², può emergere allora non solo quale “vera e propria summa della problematica e della poetica di Pavese”⁸³, ma anche come più profonda e complessa realizzazione di una concezione tragica del fare poetico, cioè frutto particolarmente significativo di un “iter artistico che, sin dalle prime intuizioni sui rapporti fra passato e presente, o fra città e campagna, si rivela profondamente innervato dal fascino per gli effetti di frizione, di tensione, di conflitto fra ambienti, esperienze o prospettive divergenti”⁸⁴. L'esigenza di guardare nel gorgo del proprio mito si realizza non solo nel *logos* della teoria mitica esposta nei saggi, ma anche nel *mythos* della riscrittura dialogica. E tra queste due forme, come ha notato Conte, non bisogna postulare un'opposizione, bensì interpretarle come costitutivamente complementari, perché “l'uno e l'altro si avvicinano alla verità per vie differenti, ma

⁷⁹ MV: 34.

⁸⁰ *Ivi*, p. 290.

⁸¹ *Ivi*, p. 334.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Muñoz Muñoz 1992: 129.

⁸⁴ Van Den Bossche 2014: 149.

ugualmente legittime: nessuna delle due forme è in grado di sostituire l'altra"⁸⁵. Ma mentre "il *logos*, che ha il vantaggio dell'esattezza e della differenziazione del pensiero, non ha [...] la forza di rappresentare con vivacità icastica i suoi contenuti"⁸⁶, il *mythos* appare in grado di completarlo *per imaginem* e di potenziarlo grazie a simboli e immagini concrete⁸⁷. Da questo punto di vista il ritorno alla narrazione mitica costituisce la risposta più autentica e sofferta all'esigenza del mito teorizzata nella lettera alla Pivano del 1942 e successivamente approfondita. Spinto da quella tensione poetica ed esistenziale e consapevole del rischio dell'esaurimento dei propri miti, ovvero di una loro rappresentazione sterile e manierata, Pavese si è mostrato capace di attraversare – come Orfeo – gli anfratti più reconditi della propria esistenza e di restituire al tempo stesso, attraverso le maschere del mito, una particolarissima interpretazione generale dell'umano. E, in questa elaborazione, il rischio della razionalizzazione e della vacua riproposizione è stato evitato proprio grazie all'instaurarsi di quella tensione di cui si è detto, che, vista da quest'ulteriore prospettiva, si è mostrata stata capace di innervare le antiche trame del mito di una nuova e sorprendente linfa espressiva.

Così, per concludere, i *Dialoghi* e la loro coloritura tragica permettono di interpretare il tragitto pavesiano come quello di un poeta autenticamente tragico. Non per qualche generica e banale attenzione al dato della sofferenza, ma nella precisa e pregnante declinazione che ne dà Nietzsche al termine del *Gotzen-Dammerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt* (1889). Nella conclusione del saggio, composto a Torino pochi giorni prima dello scoppio della follia, il filosofo riesamina ciò che la simbolizzazione di Dioniso ha rappresentato nel suo percorso poetico e intellettuale. Il dio divenne infatti trasfigurazione della "vita *eterna*, l'eterno ritorno della vita; l'avvenire promesso e consacrato nel passato; il trionfante sì alla vita oltre la morte e la tramutazione"⁸⁸. Tutto ciò, continua Nietzsche, gli dette la chiave per la concezione del sentimento tragico, ovvero quella propensione a percepire l'esistenza non solo nel suo traboccare vitalistico, ma anche e soprattutto nell'immensità del suo dolore: "il dire sì alla vita persino nei suoi problemi più oscuri e più gravi, la volontà di vivere che, nel *sacrificio* dei suoi tipi più elevati, si allietta della propria inesauribilità – *questo* io chiamai dionisaco, *questo* io divinai come il ponte verso la psicologia del poeta *tragico*"⁸⁹. Quest'ultimo, esattamente come Pavese, emerge come l'individuo capace di sondare le profondità più recondite della psiche e

⁸⁵ Conte 2002: 69.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Nietzsche 1983: 136.

⁸⁹ *Ivi*, p. 137.

dell'esperienza umana, abbracciata nella commistione di gioia e dolore, e dunque compresa e rappresentata senza alcuna possibilità di catarsi nella sua essenza più autentica: “*non* per affrancarsi dal terrore e dalla compassione, non per purificarsi da una pericolosa passione mediante un veemente scaricarsi della medesima – come pensava Aristotele –: bensì per *essere noi stessi*, al di là del terrore e della compassione, l'eterno piacere del divenire – quel piacere che comprende in sé anche il *piacere dell'annientamento*”⁹⁰.

⁹⁰ *Ibidem.*

BIBLIOGRAFIA

8.1 Opere di Cesare Pavese

- CC Cesare Pavese, *La casa in collina*, in Id., *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, 2003. pp. 115-259.
- DL Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, introduzione di Sergio Givone, Torino, Einaudi, 1999.
- FA Cesare Pavese, *Feria d'agosto*, introduzione di Elio Gioanola, Torino, Einaudi, 2002.
- LF Cesare Pavese, *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2000.
- LT I Cesare Pavese, *Lettere (1924-1944)*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966.
- LT II Cesare Pavese, *Lettere (1945-1950)*, a cura di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966.
- MV Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, introduzione di Cesare Segre, Torino, Einaudi, 2014.
- PO Cesare Pavese, *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi, 1998.
- SL Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968.

8.2 Testi classici

- Apollodoro, *Biblioteca*, a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 1995.
- Catullo, *Liber*, a cura di Giovanni Battista Pighi, Torino, UTET, 1974.
- Cicerone, *Tuscolane*, trad. it. Lucia Zuccoli Clerici, Milano, Rizzoli, 1996.
- Pseudo-Aristotele, *Problema XXX. Saggezza, intelletto, sapienza*, a cura di Andrea L. Carbone, Palermo, duepunti, 2011.
- Callimaco, *Inni, epigrammi, frammenti*, introduzione, traduzione e note di Giovan Battista d'Alessio, Milano, BUR, 1996.
- Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, Vol. II (Libri IV-VIII), a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, Milano, Rizzoli, 2014.
- Esiodo, *Teogonia*, trad. it. Graziano Arrighetti, Milano, Rizzoli, 1984.
- Euripide, *Baccanti*, a cura di Giorgio Ieranò, Milano, Mondadori, 1999.
- Igino, *Miti*, a cura di Giulio Guidorizzi, Milano, Adelphi, 2000.
- Inni omerici*, a cura di Silvia Poli, Torino, UTET, 2010.

- Lucano, *La guerra civile o Farsaglia*, trad. it. Luca Canali, Milano, Rizzoli, 1981.
- Luciano, *Dialoghi di dei e di cortigiane*, trad. it. Alessandro Lami e Franco Maltomini, Milano, Rizzoli, 1986.
- Nonno di Panopoli, *Le Dionisiache*, Vol. I (Canti I-XII), trad. it. Daria Gigli Piccardi, Milano, Rizzoli, 2003.
- Omero, *Iliade*, trad. it. Guido Paduano, Milano, Mondadori, 2007.
- Omero, *Odissea*, trad. it. Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963.
- Orazio, *Tutte le opere*, a cura di Luciano Paolicchi, trad. it. Paolo Fedeli, Roma, Salerno, 1993.
- Ovidio, *Le metamorfosi*, trad. it. Guido Paduano, Milano, Mondadori, 2007.
- Ovidio, *Lettere di eroine*, a cura di Gianpiero Rosati, Milano, Rizzoli, 1998.
- Pausania, *Guida della Grecia*, Vol. I- L'Attica, trad. it. Domenico Musti, Milano, Mondadori, 1982.
- Pindaro, *Le Istmiche*, a cura di G. Aurelio Privitera, Milano, Mondadori, 1982.
- Pindaro, *Frammenti*, a cura di Roberta Sevieri, Milano, La Vita Felice, 1999.
- Pindaro, *Le Olimpiche*, a cura di Bruno Gentili, Carmine Catenacci, Pietro Giannini e Liana Lomiento, Milano, Mondadori, 2013.
- Pindaro, *Le Pitiche*, introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili, Milano, Mondadori, 1995.
- Bacchilide, *Odi e frammenti*, a cura di Massimo Giuseppetti, Milano, BUR, 2015.
- Plutarco, *Vite parallele*, Vol. I, a cura di Antonio Traglia, Torino, UTET, 2005.
- Properzio, *Elegie*, trad. it. Luca Canali, Milano, Rizzoli, 1987.
- Saffo, *Poesie*, introduzione di Vincenzo Benedetto, traduzione e note di Franco Ferrari, Milano, Rizzoli, 1987.
- Seneca, *Tragedie*, a cura di Gian Carlo Giardina e Rita Cuccioli Melloni, Torino, UTET, 1987.
- Sofocle, *Aiace-Trachinie*, trad. it. Umberto Albin e Vico Faggi, Milano, Mondadori, 1991.
- Sofocle, *Edipo re*, trad. it. Raffaele Cantarella, Milano, Mondadori, 1982.
- Sofocle, *Edipo a Colono*, trad. it. Raffaele Cantarella, Milano, Mondadori, 1982.
- Virgilio, *Eneide*, Volume IV (Libri VII-VIII), a cura di Ettore Paratore, Milano, Mondadori, 1981.
- Virgilio, *Georgiche*, traduzione di Luca Canali, Milano, BUR, 1983.

8.3 Saggi e studi

- Aceti, Chiara. «Sarpedone fra mito e poesia». In *Eroi nell'Iliade. Personaggi e strutture narrative*, a cura di Lara Pagani, 3–270. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2008.
- Acik, Tansu. «What is a Classic According to T.S. Eliot and H.-G. Gadamer?» *The International Journal of the Humanities* 8, n. 8 (2010): 53–63.
- Ackerman, Robert. *J. G. Frazer. His Life and Work*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- . *The Myth and Ritual School : J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Agapiou, Natalia. *Endymion au carrefour. La fortune littéraire et artistique du mythe d'Endymion a l'aube de l'ere moderne*. Berlin: Mann, 2005.
- Albini, Umberto. «I tre volti del potere nel Prometeo». *La Parola del Passato* 40 (1985): 414–18.
- Albrecht, Michael von. «Orpheus bei Vergil und Ovid. Der Dichter als Liebender». *Gymnasium* 121, n. 6 (2014): 535–54.
- Alden, Maureen. «Genealogy as Paradigm: The Example of Bellerophon». *Hermes* 124, n. 3 (1996): 257–63.
- Alganza Roldàn, Minerva. «L'eroe, la madre, l'arca». *I Quaderni del Ramo d' Oro Online* 3 (2010): 37–46.
- Allan, William. «Religious Syncretism: The New Gods of Greek Tragedy». *Harvard Studies in Classical Philology* 102 (2004): 113–55.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2011.
- Aloni, Antonio. *Cantare glorie di eroi. Comunicazione e performance poetica nella Grecia arcaica*. Torino: Scriptorium, 1998.
- , a c. di. *Saffo. Frammenti*. Firenze: Giunti, 1997.
- . «Teseo, un eroe dalle molte identità». In *Forme di comunicazione nel mondo antico e metamorfosi del mito: dal teatro al romanzo*, a cura di Marcella Guglielmo e Edoardo Bona, 1–22. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2003.
- Alziator, Francesco. «Cesare Pavese e l'etnologia». *Lares* 3–4 (1966): 111–18.
- Anderson, W. S. «The Orpheus of Virgil and Ovid». In *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, a cura di John Warden, 25–50. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- Andreotti, Francesca Romana. «“Sotto le rocce rosse lunari”: esperienza del confino e mito dell'esilio in Cesare Pavese». *Bollettino d'Italianistica* 2 (2011): 295–314.

- Angelini Frajese, Franca. «Dèi ed eroi di Cesare Pavese». *Problemi* 11–12 (1968): 509–516; 521.
- Angelone, Roberto. *Il mito del ritorno e la coscienza dialettica di Cesare Pavese*. Roma: Nuova Cultura, 1994.
- Antoniono, Maria Elena, e Ombretta Cesca. «Sangue che uccide. Il committente, il pubblico e il poeta nell'Epinicio V di Bacchilide». *Annali online Lettere-Ferrara* 1–2 (2011): 319–41.
- Arafat, K. W. *Classical Zeus: A Study in Art and Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Armstrong, Rebecca. *Cretan Women. Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Arnaud, Daniel. «La prostitution sacrée en Mésopotamie, un mythe historiographique?» *Revue de l'Histoire des Religions* 183 (1973): 111–15.
- Arrighetti, Graziano, a c. di. *Esiodo. Opere*. Torino: Einaudi, 1998.
- . «I miti di Coronide e Asclepio nella Pitica III di Pindaro». In *Studi in onore di Edda Bresciani*, a cura di Sandro Bondi e Sergio Pernigotti, 29–38. Pisa: Giardini, 1985.
- Arrigo, Nino. *Hermann Melville e Cesare Pavese. Mito, simbolo, destino ed eterno ritorno*. Firenze: Atheneum, 2006.
- . *Il ritorno del mito. Letteratura, critica tematica e studi culturali*. Modena: Mucchi, 2018.
- . *Mito: itinerari di una storia intertestuale*. Cosenza: Pellegrini, 2012.
- Arrigoni, Giampiera. «Atalanta e il cinghiale bianco». *Scripta philologica* 1 (1977): 9–74.
- Assunção, Teodoro Renno. «Le mythe iliadique de Bellérophon». *Gaia*, n. 1–2 (1997): 41–66.
- . «L'échange des armures entre Diomède et Glaucos (Iliade VI, 232-236)». *Ágora. Estudos Clássicos em Debate* 4 (2002): 7–23.
- Assunto, Rosario. *Il paesaggio e l'estetica*. Napoli: Giannini, 1973.
- Atack, Caroline. «The Discourse of Kingship in Classical Athenian Thought». *Histos* 8 (2014): 329–62.
- Austin, Michael. *Useful Fictions. Evolution, Anxiety and the Origins of Literature*. Lincoln-London: University of Nebraska Press, 2010.
- Austin, Norman. *Helen of Troy and her Shameless Phantom*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Aveling, Harry. «Two Approaches to the Positioning of Translations: A Comparative Study of Itamar Even-Zohar's Polysystem Studies and Gideon Toury's Descriptive Translation Studies and Beyond». *Kritika Kultura* 6 (2005): 6–25.

- Avezzù, Guido, a c. di. *Edipo. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio, 2008.
- Baglioni, Igor. *Echidna e i suoi discendenti. Studio sulle entità mostruose della Teogonia esiodea*. Roma: Qasar, 2017.
- Bakker, Egber. *The Meaning of Meat and the Structure of the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Bakogianni, Anastasia. «What is so “classical” about Classical Reception? Theories, Methodologies and Future Prospects». *Codex* 4, n. 1 (2016): 96–113.
- Bal, Mieke. *Reading «Rembrandt». Beyond the word-image opposition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Barberi Squarotti, Giorgio. «Il ragazzo e l'avventura: Feria d'agosto». *Esperienze letterarie* 25, n. 3 (2000): 7–21.
- . «Il viaggio come struttura del romanzo pavesiano». In *Cesare Pavese oggi. Atti del convegno internazionale di studi (San Salvatore Monferrato, 25, 26 e 27 settembre 1987)*, a cura di Giovanna Ioli, 47–61. San Salvatore Monferrato, 1989.
- Barberi Squarotti, Giovanni. «Le Odi di Orazio nella traduzione di Cesare Pavese». In *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni d'autore da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Eleonora Cavallini, 15–32. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2017.
- , a c. di. *Le odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*. Firenze: Olschki, 2013.
- . «Pavese e le fonti antiche: una ricognizione sui postillati». In *La “musa nascosta”: mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, a cura di Eleonora Cavallini, 66–82. Bologna: dupress, 2014.
- Barchiesi, Alessandro. «Narrative technique and narratology in the Metamorphoses». In *The Cambridge Companion to Ovid*, a cura di Philip Hardie, 180–99. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Barkan, Leonard. *The Gods Made Flesh. Metamorphosis and The Pursuit of Paganism*. New York: Harvard University Press, 1986.
- Barringer, Judith. «Atalanta as Model: The Hunter and the Hunted». *Classical Antiquity* 15, n. 1 (1996): 48–76.
- Barrow, Rosemary, Ingo Gildenhard, e Michael Silk, a c. di. *The Classical Tradition: Art, Literature, Thought*. Malden: Wiley, 2014.
- Barsacchi, Marco. *Il sorriso degli dèi. Cesare Pavese tra mito e realtà*. Roma: Jouvence, 2005.
- Bartel, Heike, e Anne Simon, a c. di. *Unbinding Medea. Interdisciplinary Approaches to a*

- Classical Myth from Antiquity to the 21st Century*. London: Maney, 2010.
- Barthes, Roland. «Dall'opera al testo». In *Il brusio della lingua*, 57–64. Torino: Einaudi, 1988.
- . «Il piacere del testo». In *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, a cura di Carlo Ossola, 73–127. Torino: Einaudi, 1999.
- . «La morte dell'autore». In *Il brusio della lingua*, 51–56. Torino: Einaudi, 1988.
- Battistini, Andrea. «Ancora su Pavese e il “grande laboratorio” della letteratura americana». *Critica letteraria*, n. 117 (2002): 831–55.
- Baudelaire, Charles. *Poesie e prose*. A cura di Giovanni Raboni. Milano: Mondadori, 1973.
- Bauzà, Hugo Francisco. «Dioniso y el dionisismo: “mystica uannus Iacchi”». *Euphrosyne* 25 (1997): 227–36.
- Bazzocchi, Marco Antonio. «La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese». *Cuadernos de filología italiana* 5–6 (2011): 49–60.
- Belco, Victoria. «Pavese's Partisan and Non-partisans: Coming to Terms with Resistance». In *Cesare Pavese a San Francisco. Incontro per la celebrazione del centenario della nascita. Atti del Congresso (24-25 ottobre 2008)*, a cura di Cristopher Concolino, 31–40. Firenze: Cesati, 2011.
- Bell, Michael. *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Bell, Michael, e Peter Poellner, a c. di. *Myth and the Making of Modernity: The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1998.
- Beller, Manfred. «The Fire of Prometheus and the Theme of Progress in Goethe, Nietzsche, Kafka, and Canetti». *Colloquia Germanica* 17, n. 1–2 (1984): 1–13.
- Belluardo, Tania. «Oltre i confini del mito: metamorfosi di Zeus e divinità ctonie». *Appunti romani di filologia* 11 (2009): 37–56.
- Belviso, Francesca. *Amor fati. Pavese all'ombra di Nietzsche*. Torino: Aragno, 2016.
- Benton, James. *The Tempering Goddess. A Phenomenological and Structural Analysis of the Britomartis-Diktyнна-Aphaia Mythologem*. Ann Arbor: Syracuse University Press, 1975.
- Benvenuti, Giuliana, a c. di. «Dionisismo del Novecento. Un dialogo sulle prospettive della ricerca transculturale tra Federico Condello e Massimo Fusillo». *Studi Culturali*, n. 1 (2008): 115–32.
- Berardi, Maurizia. «Valore e significato dell'etnologia nell'opera di Cesare Pavese». In *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di Antonio Catalfamo, 141–56. Santo Stefano Belbo: CE.PA.M., 2001.

- Bernabè, Alberto. «Orfeo. De personaje del mito a autor literario». *Quadernos Catalans de Cultura Clàssica* 18 (2001): 61–78.
- Bernabò, Graziella. «Dietro il velo di Leucò: Pavese, Untersteiner e il mito». *Atti dell'accademia roveretana degli Agiati, classe di scienze umane, classe di lettere ed arti* 9, n. 1 (2001): 269–95.
- . «I “Dialoghi con Leucò di Pavese” tra il mito e il “logos”». *ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* 27 (1974): 179–206.
- . «“L'inquieta angosciosa che ride da sola”. La donna e l'amore nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese». *Studi novecenteschi* 4 (1975): 313–31.
- Bernardelli, Andrea. *Che cos'è l'intertestualità*. Roma: Carocci, 2013.
- Bernidaki-Aldous, Eleftheria. *Blindness in a Culture of Light. Especially the Case of Oedipus at Colonus of Sophocles*. New York: Peter Lang, 1990.
- Bernstock, Judith. *Under the Spell of Orpheus. The Persistence of a Myth in Twentieth-Century Art*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1991.
- Bertazzoli, Raffaella. «Ulisse in Pascoli e D'Annunzio: Maia e i Poemi conviviali». *Humanitas* 48, n. 4 (1996): 697–712.
- Bertelli, Lucio, e Gian Franco Gianotti. «Teseo tra mito e storia politica: un'Atene immaginaria». *Aufidus*, 1987, 35–58.
- Berti, Irene. «Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale». *Status Quaestionis* 8 (2015): 110–40.
- Bertone, Giorgio. «Il mito del cetaceo». *Levia Gravia* 5 (2003): 81–99.
- . *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*. Novara: Interlinea, 1999.
- Bertoni, Federico. *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*. Scandicci: La Nuova Italia, 1996.
- Bessone, Federica. «Conversione peotica e riconversione letteraria: l'epistola di Saffo nelle Heroides». *Incontri Triestini di Filologia Classica* 2 (2003): 115–43.
- . «Saffo, la lirica, l'elegia: su Ovidio, Heoides 15». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 51 (2003): 209–43.
- Beta, Simone. *Il mito di Ulisse*. Milano: Rizzoli, 2007.
- Beta, Simone, e Luca Della Bianca. *Il dono di Dioniso. Il vino nella letteratura e nel mito in Grecia e a Roma*. Roma: Carocci, 2015.
- Bettini, Maurizio. «Il mito fra autorità e discredito». *L'immagine riflessa* 17 (2008): 27–64.
- . «Le riscritture del mito». In *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di Guglielmo

- Cavallo, Paolo Fedeli, e Andrea Giardina, I-La produzione del testo:15–35. Roma: Salerno, 1989.
- . «Mythos/fabula». In *Il Romanzo*, a cura di Franco Moretti, III. Storia e Geografia:93–107. Torino: Einaudi, 2002.
- . «Per un punto Orfeo perse la cappa». In *Orfeo e le sue metamorfosi*, a cura di Giulio Guidorizzi e Marxiano Melotti, 100–118. Roma: Carocci, 2005.
- . *Viaggio nella terra dei sogni*. Bologna: Il Mulino, 2017.
- Beye, Charles Rowan. «Jason as Love-hero in Apollonios' Argonautika». *Greek, Roman and Byzantine Studies* 10 (1969): 31–55.
- Bianchi, Alberto. «Il dialogo oscuro. Appunti sulla scrittura dialogica di Pavese». *Narrativa* 10, n. 22 (2002): 151–61.
- Biasin, Gian-Paolo. «Diacritics for Pavese». *Italica* 50, n. 1 (1973): 83–94.
- . *The Smile of the Gods. A Thematic Study of Cesare Pavese's Works*. Ithaca: Cornell University Press, 1968.
- Bibbò, Antonio. «Canone e canoni». In *Letterature comparate*, a cura di Francesco De Cristofaro, 227–55. Roma: Carocci, 2014.
- Billings, Joshua. *Genealogy of the Tragic. Greek Tragedy and German Philosophy*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- Bisagno, Luigi. «Cesare Pavese. I “Dialoghi con Leucò”. L’ipertrofia della visione. La genesi della figura mitologica: il Centauro». In *ὄγκρισις. Testi e studi di storia e filosofia del linguaggio religioso*, 2. Il Centauro:181–84. Genova: il melangolo, 1986.
- Bishop, Paul, a c. di. *Nietzsche and Antiquity. His Reaction and Response to the Classical Tradition*. Rochester: Camden House, 2004.
- Blaise, Fabienne. «L’épisode de Typhée dans la Théogonie d’Hésiode (v. 820-885): La stabilisation du monde». *Revue des Études Grecques* 105, n. 502–503 (1992): 349–70.
- Blanchot, Maurice. *L’espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955, trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967.
- Blickman, Daniel. «The Myth of Ixion and Pollution for Homicide in Archaic Greece». *The Classical Journal*, n. 81 (1986): 193–208.
- Blondell, Ruby. *Helen of Troy. Beauty, Myth, Devastation*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- . *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

- Bobbio, Norberto. «Pavese lettore di Vico». In *Il mestiere di scrivere: Cesare Pavese trent'anni dopo. Atti del convegno: 13 dicembre 1980*, 137–43. Santo Stefano Belbo: Centro studi Cesare Pavese, 1982.
- Bøgh, Birgitte. «The Phrygian Background of Kybele». *Numen* 54, n. 3 (2007): 304–39.
- Bohrer, Karl Heinz. *Das Erscheinen des Dionysos. Antike Mythologie und moderne Metapher*. Berlin: Suhrkamp, 2015.
- Boitani, Piero. *Il genio di migliorare un'invenzione. Transizioni letterarie*. Bologna: Il Mulino, 1999.
- . *Il grande racconto di Ulisse*. Bologna: Il Mulino, 2016.
- . *Letteratura e verità*. Roma: Studium, 2013.
- . *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- . «Ulisse». In *Il mito nella letteratura italiana*, a cura di Pietro Gibellini e Alessandro Cinquegrani, V/2. L'avventura dei personaggi: 533–51. Brescia: Morcelliana, 2009.
- Bolgar, Robert Ralph. *The Classical Heritage and its Beneficiaries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1954.
- Bolton, M. Catherine. «Gendered Spaces in Ovid's Heroides». *The Classical World* 102, n. 3 (2009): 273–90.
- Bonanno, Maria Grazia. *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra, 2018.
- Borgeaud, Philippe. «Dionysos, the wine and Ikarios: hospitality and danger». In *A different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, a cura di Renate Schlesier, 161–72. Berlin-Boston: de Gruyter, 2011.
- Borghini, Alberto. «La morte che “avrà i tuoi occhi” e il “vizio assurdo”: uno ‘schema narcisistico’?» In *Pavese, Fenoglio e «la dialettica dei tre presenti»*. *Quattordicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di Antonio Catalfamo, 175–88. Catania: C.U.E.C.M., 2014.
- Bornmann, Fritz. «La Medea di Apollonio Rodio: interpretazione psicologica e interpretazione testuale». In *Atti delle Giornate di studio su Medea*, a cura di Renato Uglione, 47–68. Torino: Celid, 1997.
- Borsari, Elisa. «Cesare Pavese. Critica ai “miti” della critica». *Strumenti Critici* 3 (2000): 427–62.
- Bottiroli, Giovanni. *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi, 2006.
- Bowlby, Rachel. *Freudian Mythologies. Greek Tragedy and Modern Identities*. Oxford: Oxford

- University Press, 2007.
- Bowman, Laurel. «Prophecy and Authority in the “Trachiniai”». *The American Journal of Philology* 120, n. 3 (1999): 335–50.
- Bowra, Cecil Maurice. *Homer*. London: Duckworth, 1972.
- . «Orpheus and Eurydice». *The Classical Quarterly* 2, n. 3–4 (1952): 113–26.
- Boyd, Brian. *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, Fiction*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- Bremmer, Jan. «A Brief History of the Study of Greek Mythology». In *A Companion to Greek Mythology*, a cura di Ken Dowden e Niall Livingstone, 527–47. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011.
- . «Greek Demons of the Wilderness: The Case of the Centaurs». In *Wilderness in Mythology and Religion. Approaching Religious Spatialities, Cosmologies, and Ideas of Wild Nature*, a cura di Laura Feldt, 25–54. Berlin: de Gruyter, 2012.
- . «Greek Fallen Angels: Kronos and the Titans». In *Greek Religion and Culture, the Bible, and the Ancient Near East*, a cura di Jan Bremmer, 35–61. Leiden- Boston: Brill, 2008.
- . «La plasticité du mythe: Méléagre dans la poésie homérique». In *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, a cura di Claude Calame, 37–56. Genève: Labor et fides, 1988.
- . «Scapegoat Rituals in Ancient Greece». *Harvard Studies in Classical Philology* 87 (1983): 299–320.
- Bremond, Claude. «Concept et thème». *Poétique* 64 (1985): 415–23.
- Bremond, Claude, e Thomas Pavel. «La fin d’un anathème». *Communications* 47 (1988): 20–220.
- Brillante, Carlo. «Elena di Troia». In *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, di Carlo Brillante e Maurizio Bettini. Torino: Einaudi, 2002.
- . «Ixion, Perithoos e la stirpe dei centauri». *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, n. 40 (1998): 41–76.
- Brisson, Luc. *Le mythe de Tiresias. Essai d’analyse structurale*. Leiden: Brill, 1976.
- . *Plato the Myth Maker*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- . *Sexual Ambivalence. Androgyny and Hermaphroditism in Graeco-Roman Antiquity*. Berkeley: University of California Press, 2002.
- Broder, Michael. «Tradition vs. Reception as Models for Studying the Great Books». *Classical World* 106, n. 3 (2013): 505–15.
- Brunel, Pierre. «Métamorphose des mythes». *Revue de littérature comparée*, n. 2 (2014): 131–

- 34.
- . *Mythocritique. Théorie et parcours*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992, trad. it. *Mitocritica. Teorie e percorsi*, Firenze, Olschki, 2015.
- . «Thématologie et littérature comparée». *Exemplaria: Revista de literatura comparada*, n. 1 (1997): 3–12.
- Bruner, Jerome. «Life as narrative». *Social Research* 54 (1987): 11–32.
- . «The narrative construction of reality». *Critical Inquiry* 18, n. 1 (1991): 1–21.
- Brunetta, Manuela. «Il tempo dell'essere: Vico e il neo-umanesimo di Pavese». *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Ca' Foscari* 34 (1995a): 73–96.
- . «Pavese lettore nella Biblioteca del Collegio Trevisio di Casale Monferrato». *Studi novecenteschi* 22, n. 49 (1995b): 84–84.
- Bruni, Arnaldo. «Pavese controcorrente. I Dialoghi con Leucò». *Cuadernos de filología italiana* 18 (2011): 73–82.
- Bruni, Raoul. *Il divino entusiasmo dei poeti. Storia di un topos*. Torino: Aragno, 2010.
- Budelmann, Felix, e Johannes Haubold. «Reception and Tradition». In *A Companion to Classical Receptions*, a cura di Lorna Hardwick e Christopher Stray, 13–25. New York: Wiley, 2008.
- Bufalino, Gesualdo. *Opere. 1981.1988*. A cura di Maria Corti e Francesca Caputo. Milano: Bompiani, 2001.
- Burgess, Jonathan. «Intertextuality without Text in Early Greek Epic». In *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, a cura di Øivind Andersen e Dag Haug, 168–82. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- . *The Death and Afterlife of Achilles*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 2009.
- Burian, Peter. «Myth into muthos: the shaping of tragic plot». In *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, a cura di P. E. Easterling, 178–208. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Burkert, Walther. *Greek Religion*. Oxford: Blackwell, 1985.
- . «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual». *Greek, Roman and Byzantine Studies* 7 (1966): 87–121.
- . *Homo Necans: Interpretationen Altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin: de Gruyter, 1972, trad. it. «*Homo necans*». *Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- . *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley: University of

- California Press, 1979.
- Burnett, Anne Pippin. «Servants of Peitho: Pindar fr. 122 S». *Greek, Roman and Byzantine Studies* 51, n. 1 (2011): 49–60.
- Bussa, Roberta. «Otto e Kerényi: dalla Teophania alla Condition Humaine». In *Filosofie del mito nel Novecento*, a cura di Giovanni Leghissa e Enrico Manera, 49–58. Roma: Carocci, 2015.
- Busti, Francesco. «Il mito di Giacinto in Ov. Met. 10, 162-219: metadiegesi e intertestualità». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 78, n. 1 (2017): 155–81.
- Butler, Shane, a c. di. *Deep Classics. Rethinking Classical Reception*. London-New York: Bloomsbury, 2017.
- . «The backward glance». *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 17, n. 2 (2010): 59–78.
- Buxton, Richard. «Blindness and Limits: Sophokles and the Logic of Myth». *The Journal of Hellenic Studies* 100 (1980): 22–37.
- . *Forms of Astonishment. Greek Myths of Metamorphosis*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- . *Imaginary Greece. The Contexts of Mythology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, trad. it. *La Grecia dell'immaginario: i contesti della mitologia*, Scandicci, La Nuova Italia, 1997.
- . *Myths and Tragedies in their Ancient Greek Contexts*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Byatt, Andrew. «“The Omnipotence of Thought”: Frazer, Freud and Post-Modernist Fiction». In *Sir James Frazer and the Literary Imagination. Essays in Affinity and Influence*, a cura di Robert Fraser, 270–308. London: Palgrave Macmillan, 1991.
- Cacciatore, Giuseppe, Enrico Nuzzo, e Manuela Sanna, a c. di. *Il sapere poetico e gli universalisti fantastici. La presenza di vico nella riflessione filosofica contemporanea*. Napoli: Guida, 2004.
- Cairns, Douglas. *Bacchylides. Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13). Text, Introductory Essays, and Interpretative Commentary*. Cambridge: Cairns, 2010.
- . «Divine and Human Action in Oedipus Tyrannus». In *Tragedy and Archaic Greek Thought*, a cura di Douglas Cairns, 119–71. Swansea: The Classical Press of Wales, 2013.
- Calabrese De Feo, Maria Raffaella. «Lo skeptron di Esiodo: considerazioni sui versi 22-35 della “Teogonia”». *Studi Classici e Orientali* 50 (2004): 39–63.

- Calame, Claude. «Entre rapports de parenté et relations civiques. Aphrodite l'Hétaïre au banquet politique des hetaïroi». In *Aux sources de la puissance: sociabilité et parenté*, a cura di Françoise Thelamon, 101–11. Rouen: Université de Rouen, 1989.
- . «From the Civilisation of Prometheus to Genetic Engineering: The Role of Technology and the Uses of Metaphor». *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 13, n. 2 (2005): 25–58.
- . «Introduction: évanescence du mythe et réalité des formes narratives». In *Métamorphoses du mythe en Grèce antique*, a cura di Claude Calame, 7–14. Genève: Labor et fides, 1988.
- . *L'Éros dans la Grèce antique*. Paris: Belin, 1996.
- . *Mythe et histoire dans l'Antiquité grecque. La création symbolique d'une colonie*. Lausanne: Payot, 1996.
- . *Qu'est-ce que la mythologie grecque ?* Paris: Gallimard, 2015.
- . *Thésée et l'imaginaire athénien. Légende et culte en Grèce antique*. Payot: Lausanne, 1996.
- . «Vision, blindness, and mask: the radicalization of the emotions in Sophocles' Oedipus Rex'». In *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, a cura di Michael Silk, 17–37. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Calvino, Italo. «Dialoghi con Leucò». *Bollettino di Informazioni Culturali*, n. 10 (1947): 2–3.
- . *Saggi 1945-1985*. A cura di Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995.
- Campbell, Joseph. *Myths to Live by*. New York: Viking Press, 1972, trad. it. *Miti per vivere. Sulla terra e sulla luna, in guerra, in pace, in amore*, Como, Red, 1990.
- Cangiano, Mimmo. *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura: 1903-1922*. Macerata: Quodlibet, 2018.
- Cannas, Andrea, a c. di. *Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle variazioni del mito*. Roma: Bulzoni, 2004.
- Cantarella, Eva. *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*. Milano: Feltrinelli, 2004.
- . *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*. Milano-Udine: Mimesis, 2015.
- Capasa, Valerio. «Cesare Pavese e i sorrisi induriti». In *Forme del ridere: studi di letteratura italiana*, a cura di Pasquale Guaragnella, 323–46. Lecce: Pensa multimedia, 2007.
- . «Pavese di fronte agli americani: le cose, i simboli, gli abissi». *Quaderni del '900* 2, n. 2 (2002): 9–33.
- . «“Quello che cerco l'ho nel cuore, come te”. I 'Dialoghi con Leucò' di Pavese». *Levia Gravia* 5 (2003): 101–41.

- Caraher, Brian. «Tragedy, Euripides, Melodrama: Hamartia, Medea, Liminality». *Amaltea* 5 (2013): 143–71.
- Carp, Teresa. «“Venus Utraque”: A Typology of Seerhood». *The Classical World* 76, n. 5 (1983): 275–85.
- Carteri, Giovanni. *Al confino del mito (Cesare Pavese e la Calabria)*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 1991.
- . *Fiori d’agave: atmosfere e miti del Sud nell’opera di Cesare Pavese*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 1993.
- . «Nei mari del Sud, tra poesia e mito». In *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, a cura di Monica Lanzillotta, 53–64. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2011.
- Casadei, Alberto. *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*. Milano: Il Saggiatore, 2018.
- Casadio, Giovanni. «Mythos vs Mito». *Minerva* 22 (2009): 41–63.
- Catalfamo, Antonio. «Serralunga di Crea: fu vera conversione? Premesse e sviluppi». In *Cesare Pavese. Mito, ragione, realtà*, a cura di Antonio Catalfamo, 177–94. Chieti: Solfanelli, 2012.
- Cavallini, Eleonora. «Cesare Pavese e la ricerca di Omero perduto: dai Dialoghi con Leucò alla traduzione dell’Iliade». In *Omero Mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, a cura di Eleonora Cavallini, 97–132. Bologna: dupress, 2010.
- . «Da Brancaleone a Forte dei Marmi: Pavese e il ‘mare greco’». In *Cesare Pavese. Il mito classico e i miti moderni. Tredicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di Antonio Catalfamo, 5–14. Catania: C.U.E.C.M., 2013a.
- . «Da Leucade alle Langhe: il “nome della serpe” in Cesare Pavese». *Rivista di cultura classica e medioevale* 60, n. 2 (2018): 461–70.
- . «Dagli scritti giovanili ai Dialoghi con Leucò: traduzioni e citazioni da Saffo in Cesare Pavese». *Aion* 35 (2013b): 151–64.
- . «“E in primavera le mele”: due frammenti di lirica greca nella traduzione di Cesare Pavese». In *La «Musa nascosta»: mito e letteratura greca nell’opera di Cesare Pavese*, a cura di Eleonora Cavallini, 101–18. Bologna: dupress, 2014b.
- . «“Elena leukolenos”. Citazioni omeriche nelle lettere dal confino di Cesare Pavese». *Aion* 34 (2012a): 147–58.
- . «“Il desiderio schianta e brucia”. Versi di Saffo in Schiuma d’Onda di Cesare Pavese». In *Pavese, Fenoglio e la dialettica dei tre presenti: quattordicesima Rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di Antonio Catalfamo, 167–73. Catania: C.U.E.C.M., 2014a.

- . «La dea Ananke in Pind. Fr. 122 M.» In *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, a cura di Francesco Benedetti e Simonetta Grandolini, 229–32. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.
- . «La mêtis di Achille». In *Ὅμηρον ἐξ Ὀμήρου σαφηνίζειν: omaggio a Domenico Musti*, a cura di Umberto Bultrighini e Elisabetta Dimauro, 117–28. Lanciano: Carabba, 2013c.
- , a c. di. *La «Musa nascosta»: mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*. Bologna: dupress, 2014c.
- . *La «Nekyia» omerica (Odissea XI) nella traduzione di Cesare Pavese*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2015.
- . «L'Inno Omerico a Dioniso nella traduzione di Pavese». In *Cesare Pavese, un greco del nostro tempo. Dodicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di Antonio Catalfamo, 65–82. Catania: C.U.E.C.M., 2012b.
- . «Pavese tra gli dèi: Calvino primo commentatore dei Dialoghi con Leucò». In *Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*, a cura di Sotera Fornaro e Daniela Summa, 125–43. Bari: Edizioni di Pagina, 2013d.
- . «Poeti traduttori di Ibcio: Cesare Pavese e Pietro Tripodo». In *Scrittori che traducono scrittori. Traduzioni d'autore da classici latini e greci nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di Eleonora Cavallini, 123–49. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2017.
- . «Regarding Troy». *Quaderni di Scienza della Conservazione* 4 (2004): 301–33.
- Cavanagh, Sheila. «Tiresias and Psychoanalysis With/out Oedipus». *European Journal of Psychoanalysis*, 2016. <https://www.journal-psychoanalysis.eu/tiresias-and-psychoanalysis-without-oedipus/>.
- Cazzaniga, Ignazio. «La tradizione poetica ellenistica nella favola ovidiana di Giacinto (euforione, Bione, Nicandro, Schol. Nic. Th. 585)». *La Parola del Passato* 13, n. 2–3 (1958): 149–65.
- Cerri, Giovanni. «Che cosa fu il mito per i Greci: una messa a punto». *Enagramma* 128 (2015).
- . «La nozione di “mito” nella Grecia antica». *Aion* 39 (2017): 7–29.
- Ceserani, Remo. *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*. Torino: Bollati e Boringhieri, 2011.
- . *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 1997.
- . *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*. Genova: Marietti, 1993.
- Ceserani, Remo, Mario Domenichelli, e Pino Fasano, a c. di. *Dizionario dei temi letterari*. Torino: UTET, 2007.

- Cherubini, Laura. «Mostri vicini, mostri di casa. Di alcune creature straordinarie del mito antico». *I Quaderni del Ramo d' Oro Online*, 2012, 137–50.
- Chiarini, Gioacchino. «Ch. G. Heyne e gli inizi dello studio scientifico della mitologia». *Lares* 55, n. 3 (1989): 317–32.
- Chirumbolo, Paolo, e Luca Pocci, a c. di. *La rappresentazione del paesaggio nella letteratura e nel cinema dell'Italia contemporanea*. Lewiston: Mellen, 2013.
- Christesen, Paul, e Dominic Machado. «Video Games and Classical Antiquity». *Classical World* 104, n. 1 (2010): 107–10.
- Christopoulos, Menelaos. «The spell of Orpheus: Orpheus and the Orphic religious movement». *Metis* 6 (1991): 205–22.
- Ciani, Maria Grazia, a c. di. *Il volo di Ulisse: Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio, 2014.
- Ciani, Maria Grazia, e Andrea Rodighiero, a c. di. *Orfeo. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio, 2004.
- Ciliberto, Michele. «Contini, Croce e gli “scartafacci”». *Giornale critico della Filosofia Italiana* 7 (2013): 277–301.
- Cillo, Giovanni. *La distruzione dei miti. Saggio sulla poetica di Cesare Pavese*. Firenze: Vallecchi, 1972.
- Cingano, Ettore. «Oedipodea and Epigonoï». In *The Greek Epic Cycle and its Ancient Reception. A Companion*, a cura di Marco Fantuzzi e Christos Tsagalis, 244–60. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Citti, Vittorio. «Κράτος e βία contrapposti e congiunti nelle tragedie di Eschilo». *Vichiana* 1 (1964): 318–21.
- Clack, Brian. *Wittgenstein, Frazer and Religion*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- Clarke, Bruce. *Allegories of Writing. The Subject of Metamorphosis*. Albany: State University of New York, 1995.
- Clarke, Katherine. «Walking through History. Unlocking the Mythical Past». In *Myths on the Map. The Storied Landscape of Ancient Greece*, a cura di Greta Hawes, 14–31. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Clauss, James. «Conquest of the Mephistophelian Nausicaa». In *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, a cura di James Clauss e Sarah Iles Johnston, 149–77. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Clay, Diskin. «The Theory of the Literary Persona in Antiquity». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 40 (1998): 9–40.
- Clayton, Jay. «Narrative and Theories of Desire». *Critical Inquiry* 16, n. 1 (1989): 33–53.

- Clinton, Kevin. «Epiphany in the Eleusinian mysteries». *Illinois Classical Studies* 29 (2004): 85–109.
- Cocteau, Jean. *Poésie critique*. Vol. I. Paris: Gallimard, 1959.
- Codde, Philips. «Polysystem Theory Revisited: A New Comparative Introduction». *Poetics Today* 24, n. 1 (2003): 91–126.
- Cohen, Ada. «Art, Myth, and Travel in the Hellenistic World». In *Pausanias. Travel and Memory in Roman Greece*, a cura di Susan E. Alcock, John F. Cherry, e Jas Elsner, 93–126. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Collinge, Anna. «The Case of Satyrs». In *Images of Authority. Papers presented to Joyce Reynolds on the occasion of her seventieth birthday*, a cura di Mary Margaret Mackenzie e Charlotte Roueché, 82–103. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1989.
- Collot, Michel. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: Corti, 2005.
- Cometa, Michele. *La letteratura necessaria. Perché le storie ci aiutano a vivere*. Raffaello Cortina: Milano, 2017.
- . *Letteratura e darwinismo. Introduzione alla biopoetica*. Roma: Carocci, 2018.
- Compagnon, Antoine. *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998, trad. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.
- Comparini, Alberto. «Calvino, Ovid, and the ‘Metamorphoses.’ A Reading of ‘Le cosmicomiche’ (1965)». In *Ovid’s Metamorphoses in Twentieth Century Italian Literature*, a cura di Alberto Comparini, 257–76. Heidelberg: Winter, 2018a.
- . *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*. Milano- Udine: Mimesis, 2017.
- , a c. di. *Ovid’s Metamorphoses in Twentieth Century Italian Literature*. Heidelberg: Winter, 2018b.
- . «Problemi di ‘personae’. Sulla recente teoria del personaggio nel mondo anglofono (2003-2016)». *Comparatismi* I (2016): 267–74.
- Concolino, Christopher. «Cesare Pavese fra il noir e il romanzo giallo americano». In *Cesare Pavese a San Francisco. Incontro per la celebrazione del centenario della nascita. Atti del Congresso (24-25 ottobre 2008)*, a cura di Concolino, 91–102. Firenze: Cesati, 2011.
- Condello, Federico. «“Battezzare Eschilo”. Letture cristologiche del Prometeo». *Aevum Antiquum* 12–13 (2013): 429–69.
- . «Dato un ‘classico’, qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception». In *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, a cura di Nicola Grandi, 113–28. Bologna: Patron, 2013.
- . «Greci, barbari e selvaggi: esotismo e classicità alle origini dell’etnografia moderna».

- In *Rivoluzioni dell'antico*, a cura di Daniela Galligani, Claude Leroy, André Magnan, e Saint Girons Baldine, 41–63. Bologna: Bononia University Press, 2006.
- . «Ultime su Pavese classicista (Orazio, un po' di Esiodo e un po' di Omero)». *Studi e problemi di critica testuale* 92, n. 1 (2016): 171–207.
- Conte, Gian Biagio. *Dell'imitazione. Furto e originalità*. Pisa: Edizioni della Normale, 2014.
- . *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Torino: Einaudi, 1974.
- . *Virgilio. L'epica del sentimento*. Torino: Einaudi, 2002.
- Conte, Gian Biagio, e Alessandro Barchiesi. «Imitazione e arte allusiva». In *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli, e Andrea Giardina, I-La produzione del testo:81–114. Roma: Salerno, 1989.
- Contini, Gianfranco. *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*. Pisa: Edizioni della Normale, 2012.
- Cook, Arthur. *Zeus. A Study in Ancient Religion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1940.
- Coppin, Chiara. «Madri assassine: declinazioni del mito di Medea tra la scena e il romanzo». In *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI*, 1–11. Roma: ADI, 2016.
- Corbeau-Parsons, Caroline. *Prometheus in the Nineteenth Century. From Myth to Symbol*. London: Routledge, 2017.
- Corsano, Marinella. *Glaukos. Miti greci di personaggi omonimi*. Roma: Ateneo, 1992.
- Corsini, Eugenio. «Orfeo senza Euridice: I “Dialoghi con Leucò” e il classicismo di Pavese». *Sigma* 1, n. 3–4 (1964): 121–46.
- Corsini, Giuliana. «Presenze femminili nell'opera di Pavese». *Otto/Novecento* 18, n. 1 (1994): 199–205.
- Corti, Maria. «Il binomio intertestualità e fonti: funzioni della storia nel sistema letterario». In *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, a cura di Alberto Asor Rosa, 115–30. Firenze: La Nuova Italia, 1995.
- Cortinovis, Cristina. «L'architettura dei Dialoghi con Leucò». *Testo* 15, n. 27 (1994): 67–86.
- Costa, Simona. «Pavese e D'Annunzio». In *Cesare Pavese oggi. Atti del convegno internazionale di studi (San Salvatore Monferrato, 25, 26 e 27 settembre 1987)*, a cura di Giovanna Ioli, 147–58. San Salvatore Monferrato, 1989.
- Coupe, Laurence. *Myth*. London: Routledge, 1997, trad. it. *Il mito. Teoria e storia*, Roma, Donzelli, 1999.

- Cox, Fiona. *Ovid's Presence in Contemporary Women's Writing: Strange Monsters*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Crafa, Gabriella. «La presenza di Shelley nella formazione di Cesare Pavese». *Critica Letteraria* 113, n. 4 (2001): 675–89.
- Craig, J. D. «ΧΡΥΣΕΑ ΧΑΛΚΕΙΩΝ». *Classical Review* 17, n. 3 (1967): 243–45.
- Crane, Gregory. *Calypso. Backgrounds and Conventions of the Odyssey*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- Csapo, Eric. *Theories of Mythology*. Malden: Blackwell, 2005.
- Cunningham, Raymond. *Myth and politics in Thomas Mann's Joseph und seine Brüder*. Stuttgart: Heinz, 1985.
- D'Agostino, Bruno. «Oinops pontos. Il mare come alterità nella percezione arcaica». *Mélanges de l'école française de Rome* 111, n. 1 (1999): 107–17.
- D'Agostino, Francesco. *Bia. Violenza e giustizia nella filosofia e nella letteratura della Grecia antica*. Milano: Giuffrè, 1983.
- D'Alessio, Giovan Battista. «Poeta, personaggio e testo nell'epistola di Saffo a Faone». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 81, n. 2 (2018): 83–101.
- D'Alfonso, Francesca. «La Terra Desolata. Osservazioni sul destino di Bellerofonte (Il. 6,200-202)». *Museum Helveticum*, n. 65 (2008): 1–21.
- . «Sarpedone l'ostaggio». *Studi italiani di filologica classica* 10, n. 2 (2012): 241–50.
- D'Annunzio, Gabriele. *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi*. Milano: Mondadori, 1952.
- Davie, John. «Theseus the King in Fifth-Century Athens». *Greece & Rome* 29, n. 1 (1982): 25–34.
- De Balsi, Sara. «Pavese e l'Iliade: interpretazione e traduzione degli epiteti esornanti». In *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, a cura di Eleonora Cavallini, 119–28. Bologna: dupress, 2014.
- De Camilli, Davide. «Cesare Pavese e i nomi dei personaggi». *Italianistica* 22, n. 1–3 (1993): 211–36.
- De Fiore, Luciano. *Philip Roth. Fantasmii del desiderio*. Roma: Castelveccchi, 2018.
- De Jong, Irene J. F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- . *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*. Amsterdam: Grüner, 1987.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and*

- Proust*. New York-London: Yale University Press, 1979.
- De Sanctis, Dino. «Il duplice volto dell'umanità primitiva in Omero e in Esiodo». In *Immagini delle origini: la nascita della civiltà e della cultura nel pensiero antico*, a cura di Francesca Calabi e Silvia Gastaldi, 17–40. Sankt Augustin: Academia Verlag, 2012.
- De Simone, Antonio. *Oltre Hermes: il comprendere dell'umano. Una storia filosofica da Dilthey a Gadamer*. Milano- Udine: Mimesis, 2018.
- Dei, Fabio. *La discesa agli inferi. James G. Frazer e la cultura del Novecento*. Lecce: Argo, 1998.
- Deidier, Roberto, a c. di. *Kore, la ragazza ineffabile. Un mito tra passato e presente*. Roma: Donzelli, 2018.
- DeJean, Joan. *Fictions of Sappho, 1546-1937*. Chicago: Chicago University Press, 1989.
- Delattre, Charles. «Entre mortalité et immortalité: l'exemple de Sarpédon dans l'Iliade». *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes* 80, n. 2 (2006): 259–71.
- Des Bouvrie, Synnove. «Artemis Ortheia. A Goddess of Nature or a Goddess of Culture?» In *From Artemis to Diana. The Goddess of Man and Beast*, a cura di Tobias Fischer-Hansen e Birte Poulsen, 153–90. Copenhagen: Museum Tusculanum, 2009.
- Deschamps, Hélène. «Achille d'Homère à Eschyle. Transposition d'un héros épique sur la scène tragique». *Gaia* 13 (2010): 177–204.
- Detienne, Marcel. *Dionysos mis à mort*. Paris: Gallimard, 1977.
- . *L'invention de la mythologie*. Paris: Gallimard, 1981, trad. it. *L'invenzione della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.
- Detienne, Marcel, e Jean-Pierre Vernant. *Les ruses de l'intelligence: La mètis des Grecs*. Paris: Flammarion, 1978.
- Di Benedetto, Vincenzo. «Sulla biografia di Saffo». *Studi Classici e Orientali* 32 (1983): 217–30.
- Di Biase, Carmine. «L'inconsolabile Orfeo in Cesare Pavese». *Esperienze letterarie*, n. 3–4 (2000): 25–37.
- Di Cioccio, Maria Cristina. «Alcune riflessioni su La casa in collina e Dialoghi con Leucò». In *La «Musa nascosta»: mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, a cura di Eleonora Cavallini, 34–40. Bologna: dupress, 2014.
- . *La musa nascosta. Cesare Pavese e il personaggio di Leucò*. Ravenna: Pozzi, 2012.
- Di Donato, Riccardo. *Per una storia culturale dell'antico. Contributi a una antropologia storica*. Pisa: ETS, 2003.
- Di Rocco, Emilia. *Io Tiresia. Metamorfosi di un poeta*. Roma: Editori Riuniti, 2007.

- . *Raccontare il ritorno. Temi e trame nella letteratura*. Bologna: Il Mulino, 2017.
- Dietler, Michael. «Feasts and Commensal Politics in the Political Economy: Food, Power and Status in Prehistoric Europe». In *Food and the Status Quest: An Interdisciplinary Perspective*, a cura di Polly Wiessner e Wulf Schiefenhövel, 87–125. Oxford: Berghahn, 1996.
- . «Theorizing the Feast: Rituals of Consumption, Commensal Politics, and Power In African Contexts». In *Feasts: Archaeological and Ethnographic Perspectives on Food, Politics, and Power*, a cura di Michael Dietler e Brian Hayden, 65–114. Washington: Smithsonian, 2001.
- Diez Platas, Fatima. «Sex and the City: Silens and Nymphs in Ancient Greek pottery». *Eikón* 4, n. 2 (2013): 123–46.
- Dimic, Milan. «Polysystem Theory». In *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, a cura di Irena Makaryk, 151–55. Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- Dodds, Eric. «On Misunderstanding the “Oedipus Rex”». *Greece & Rome* 13, n. 1 (1966): 37–49.
- . *The Greeks and the Irrational*. Berkeley: University of California press, 1951, trad. it *I greci e l'irrazionale*, Milano, Rizzoli, 2003.
- Domenichelli, Mario. «Cesare Pavese: Orfeo, lutto e poesia». In *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, e Caterina Verbano, 515–25. Pisa: ETS, 2014.
- Donadi, Francesco, a c. di. *Elena. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio, 2005.
- Doncu, Roxana Elena. «Postcolonial Myth in Salman Rushdie’s *The Ground Beneath Her Feet*». *American, British and Canadian Studies* 21, n. 1 (2014): 79–95.
- Donlan, Walter. «The Unequal Exchange between Glaucus and Diomedes in Light of the Homeric Gift-Economy». *Phoenix* 43, n. 1 (1989): 1–15.
- Dowden, Ken. *The Uses of Greek Mythology*. London: Routledge, 1992.
- . *Zeus*. London-New York: Routledge, 2006.
- Dowden, Ken, e Niall Livingstone. «Thinking through Myth, Thinking Myth Through». In *A Companion to Greek Mythology*, a cura di Ken Dowden e Niall Livingstone, 3–24. Malden: Blackwell, 2011.
- duBois, Page. *Centaur & Amazons. Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
- . «Sappho and Helen». In *Reading Sappho. Contemporary Approaches*, a cura di

- Greene, Ellen, 79–88. Berkeley: University of California Press, 1996.
- . *Sappho is Burning*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Duerkesen, Roland. «Shelley's Prometheus: Destroyer and Preserver». *Studies in English Literature, 1500-1900* 18, n. 4 (1978): 625–38.
- Dughera, Attilio, a c. di. *La Teogonia di Esiodo e tre Inni Omerici nella traduzione di Cesare Pavese*. Torino: Einaudi, 1981.
- . *Tra le carte di Pavese*. Roma: Bulzoni, 1992.
- Dundes, Alan. *The Flood Myth*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Malden: Blackwell, 2003.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa dei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- . *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi, 1984.
- . *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani, 1993.
- Edmunds, Lowell. *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- . *Oedipus*. London-New York: Routledge, 2006.
- . *Oedipus. The Ancient Legend and its Later Analogues*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1985.
- . *Stealing Helen. The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective*. Princeton: Princeton University Press, 2016.
- . «The Teiresias Scene in Sophocles' Oedipus Tyrannus». *Syllecta Classica* 11 (2000): 34–47.
- Edmunds, Lowell, e Alan Dundes, a c. di. *Oedipus. A Folklore Casebook*. New York: Garland, 1983.
- Eichelmann, Sabine. *Der Mythos Medea: sein Weg durch das kulturelle Gedächtnis zu uns*. Marburg: Tectum, 2010.
- Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Genève: Slatkine, 1987.
- Eliot, Thomas Stearn. *Opere (1904-1939)*. A cura di Roberto Sanesi. Milano: Bompiani, 1992.
- . «Tradition and the Individual Talent». In *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, 39–49. London: Faber and Faber, 1997.
- Elsner, Jas. «Reception and redemption: some questions in response to Charles Martindale's call for a new humanism». *Classical Receptions Journal* 5, n. 2 (2013): 212–17.
- Elsner, John. «Pausanias: A Greek Pilgrim in the Roman World». *Past & Present* 135 (1992): 3–29.

- Emmet Meagher, Robert. *The Meaning of Helen. In Search of an Ancient Icon*. Wauconda: Bolzachy-Carducci, 1995.
- Ettinger, Bracha. «Transgressing With-In-To the Feminine». In *Differential Aesthetics Art Practices, Philosophy and Feminist Understanding*, a cura di Penny Florence e Nicola Foster, 185–209. London-New York: Routledge, 2000.
- Even-Zohar, Itamar. «Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research». *Canadian Review of Comparative Literature* 24, n. 1 (1997): 15–33.
- . «Laws of Literary Interference». *Poetics Today* 11, n. 1 (1990): 53–72.
- . «Polysystem Theory». *Poetics Today* 11, n. 1 (1990): 9–26.
- . «Polysystem Theory (Revised)». In *Papers in Culture Research*, di Itamar Even-Zohar, 1–11. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics, 2005.
- . «The “Literary System”». *Poetics Today* 11, n. 1 (1990): 27–44.
- Evzonas, Nicolas. «Achilles: A Homeric Hero Enamoured with the Absolute». *The International Journal of Psychoanalysis*, 2017, 1–21.
- Fabre, Jacqueline. «Sources et references des Dialoghi con Leucò». *Italiques* 3 (1984): 63–85.
- Fabre-Serris, Jacqueline. «Le cycle thébain des Métamorphoses : un exemple de mythographie genrée?». *EuGeSta: Journal on Gender Studies in Antiquity* 1 (2011): 99–120.
- . «Natura selvatica e gender: l’intoccato, il sesso e il sangue. Le Metamorfosi di Ovidio e La Belva di Cesare Pavese». In *La scena inospitale. Genere, natura, polis*, a cura di Saveria Chemotti, 275–88. Padova: Il Poligrafo, 2014.
- Falco, Antonella. «“E il ritorno innumerevole dei giorni non gli parve mai destino...”. La figura di Odisseo nei Dialoghi con Leucò». In *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, a cura di Monica Lanzillotta, 215–32. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2011.
- Fantham, Elaine. «Mater dolorosa». *Hermathena* 177–178 (2005): 113–24.
- Fantuzzi, Marco. *Achilles in Love. Intertextual Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- . «Caducità dell’uomo ed eternità della natura: Variazioni di un motivo letterario». *Quaderni urbinati di cultura classica* 26, n. 2 (1987): 101–10.
- Faraone, Christopher. «The Many and the One: Imagining the Beginnings of Political Power in the Hesiodic Theogony». *Archiv für Religionsgeschichte* 13, n. 1 (2012): 37–49.
- Fariello, Angela. *Paesaggio e sentimento nella letteratura italiana. Dal preromanticismo al decadentismo*. Roma: Bulzoni, 2010.
- Fasano, Pino. «Il ritorno della critica tematica». *Neohelicon* XXVI, n. 2 (1999): 59–67.
- Faulkner, Andrews, Athanassios Vergados, e Andreas Schwab, a c. di. *The Reception of the*

- Homeric Hymns*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- Fedeli, Paolo, e Gianpiero Rosati, a c. di. *Ovidio 2017: prospettive per il terzo millennio. Atti del convegno internazionale (Sulmona, 3-6 aprile 2017)*. Teramo: Ricerche&Redazioni, 2018.
- Feeney, Denis. *Beyond Greek. The Beginnings of Latin Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
- Feldherr, Andrew. *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 2010.
- Fernandez, Dominique. *L'échec de Pavese*. Paris: Grasset, 1967.
- Ferrarese, Sergio. *Sulle tracce di Orfeo. Storia di un mito*. Pisa: ETS, 2010.
- Ferrari, Franco, e Silvia Poli, a c. di. *Inni omerici*. Torino: UTET, 2010.
- Ferraris, Denis. «Lo “sguardo alla finestra” e il “laborioso caos”: sulla modernità narrativa di Pavese». *Narrativa* 22 (2002): 119–34.
- Ferraris, Maurizio. *Storia dell'ermeneutica*. Milano: Bompiani, 1988.
- Ferretti, Gian Carlo. *L'editore Cesare Pavese*. Torino: Einaudi, 2017.
- Fimiani, Gaetano. «Prometeo e la rupe. Figurazioni mitologiche fra ‘Operette morali’ e ‘Dialoghi con Leucò»». *Misure Critiche*, n. 2 (2002): 57–64.
- Finkelberg, Margalit. «Canonising and Decanonising Homer: Reception of the Homeric Poems in Antiquity and Modernity». In *Homer and the Bible in the Eyes of Ancient Interpreters*, a cura di Maren Niehoff, 16–28. Leiden-Boston: Brill, 2012.
- . «Ino-Leukothea between East and West». *Journal of Ancient Near Eastern Religions* 6, n. 1 (2006): 105–21.
- Fiorentini, Marcella. «La maternità negata nella narrativa di Cesare Pavese». In *Maternità trasgressiva e letteratura*, a cura di Ada Neiger, 109–21. Napoli: Liguori, 1993.
- Fioretti, Daniele. «Pavese e l'engagement postbellico: dai Dialoghi col compagno a La casa in collina». In *Cesare Pavese a San Francisco. Incontro per la celebrazione del centenario della nascita. Atti del Congresso (24-25 ottobre 2008)*, a cura di Christopher Concolino, 53–60. Firenze: Cesati, 2011.
- Fischer-Hansen, Tobias, e Birte Poulsen, a c. di. *From Artemis to Diana. The Goddess of Man and Beast*. Copenhagen: Museum Tusulanum, 2009.
- Fiske, Shany. «From Ritual to the Archaic in Modernism. Frazer, Harrison, Freud, and the Persistence of Myth». In *A Handbook of Modernism Studies*, a cura di Jean-Michel Rabaté, 173–90. Chichester: Wiley- Blackwell, 2013.
- Fletcher, K. F. B. «Ovidian “Correction” of the Biblical Flood?» *Classical Philology* 105, n. 2

- (2010): 209–13.
- Foley, Helen. «Medea's Divided Self». *Classical Antiquity* 8, n. 1 (1989): 61–85.
- Foley, John. *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Fong Jim, Theodora Suk. *Sharing with the Gods. Aparchai and Dekatai in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Fontenrose, Joseph. «The Sorrows of Ino and of Procne». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 79 (1948): 125–67.
- . «White Goddess and Syrian Goddess». *University of California Publications in Semitic Philology* 11 (1951): 125–48.
- Forbes Irving, Paul. *Metamorphosis in Greek Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Fornari, Giuseppe. *Fra Dioniso e Cristo. La sapienza sacrificale greca e la civiltà occidentale*. Bologna: Pitagora, 2001.
- Fornaro, Paolo. «Medea di Euripide ed archetipo letterario». In *Atti delle Giornate di studio su Medea*, a cura di Renato Uglione, 167–200. Torino: Celid, 1997.
- . «Medea italiana». In *Atti delle Giornate di studio su Medea*, a cura di Renato Uglione, 117–41. Torino: Celid, 1997.
- Fornaro, Sotera. *Glauco e Diomede. Lettura di Iliade 6. 119-236*. A cura di Sotera Fornaro e Daniela Summa. Venosa: Osanna, 1992.
- . «I Greci barbari di Christian Gottlob Heyne». In *Greci barbari*, di Christian Gottlob Heyne, 9–44. Lecce: Argo, 2004.
- . «Le forme dell'amore nel frammento drammatico Prometeo di Goethe». In *Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*, 23–34. Bari: Edizioni di Pagina, 2013.
- Fowler, Don. *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Fowler, Michael. *The Seer in Ancient Greece*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Fox, Matthew. «The bisexuality of Orpheus». In *Sex in Antiquity. Exploring Gender and Sexuality in The Ancient World*, a cura di Mark Masterson, Nancy Sorkin Rabinowitz, e James Robson, 335–51. London-New York: Routledge, 2015.
- Fracalanza, Eleonora. «Il paradosso di Medea: una lettura modale della tragedia di Euripide». *Enthymema*, 112-133, 21 (2018).
- Franco, Cristiana, a c. di. *Circe. Variazioni sul mito*. Venezia: Marsilio, 2013.
- . «Il mito di Circe». In *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, di Cristiana Franco e Maurizio Bettini, 25–347. Torino: Einaudi, 2010.

- . «Il verro e il cinghiale. Immagini di caccia e virilità nel mondo greco». *Studi italiani di filologica classica* 4, n. 1 (2006): 5–31.
- Frank, Manfred. *Der kommende Gott*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, trad. it. *Il dio a venire. Lezioni sulla nuova mitologia*, Torino, Einaudi, 1994.
- Fränkel, Hermann. *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Literatur von Homer bis Pindar*. New York: American Philological Association, 1951.
- Fraser, Robert, a c. di. *Sir James Frazer and the Literary Imagination. Essays in Affinity and Influence*. London: Palgrave Macmillan, 1991.
- Frazer, James George. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*, London: Macmillan, 1890, trad. it. *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Fredricks, B. F. «Divine Wit vs. Divine Folly: Mercury and Apollo in “Metamorphoses” 1-2». *The Classical Journal* 72, n. 3 (1977): 244–49.
- Freer, Robert. *Modernist Mythopoeia. The Twilight of the Gods*. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- Freund, Elizabeth. *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*. London: Methuen, 1987.
- Friedrich, Paul. *The Meaning of Aphrodite*. Chicago: Chicago University Press, 1978.
- Frontaloni, Elena. «Dare un nome, rivelare un dio. Estase, formula e tempo nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese». *La Cultura*, n. 1 (2005): 95–130.
- Frow, John. *Character and Person*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Fulkerson, Laurel. «Apollo, Paenitentia, and Ovid’s “Metamorphoses”». *Mnemosyne* 59, n. 3 (2006): 388–402.
- . «Helen as Vixen, Helen as Victim: Remorse and the Opacity of Female Desire». In *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*, a cura di Dana LaCourse Munteanu, 113–33. London: Bristol Classical Press, 2011.
- Fusillo, Massimo. «Dal testo all’opera: le chiusure impossibili di Gérard Genette». In *La critique littéraire du XXe siècle en France et en Italie*, a cura di Mariella Colin e Stefano Lazzarin, 171–80. Caen: PUC, 2007.
- . *Estetica della letteratura*. Bologna: Il Mulino, 2009.
- . *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*. Bologna: Il Mulino, 2006.
- . *L’immaginario polimorfico. Fra letteratura, teatro e cinema*. Cosenza: Pellegrini, 2018.

- . «La barbarie di Medea: itinerari novecenteschi di un mito», 2009. <http://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2009/05/1-fusillo.pdf>.
- . *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*. Roma: Carocci, 2015.
- . *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*. Bologna: Mucchi, 2012.
- . «Ovidio sugli schermi del nuovo millennio». In *Ovidio 2017 : prospettive per il terzo millennio : atti del convegno internazionale (Sulmona, 3-6 aprile 2017)*, a cura di Paolo Fedeli e Gianpiero Rosati, 491–502. Teramo: Ricerche&Redazioni, 2018.
- . «Postmodern Ovid (Ransmayr, Shakar)». In *Fortgesetzte Metamorphosen. Ovid und die ästhetische Moderne*, a cura di Manfred Schmeling e Monika Schmitz-Emans, 113–22. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- Fusillo, Massimo, Guido Paduano, e Apollonio. «Tecniche e tendenze delle “Argonautiche”». In *Argonautiche*, a cura di Guido Paduano, 5–45. Milano: Rizzoli, 1986.
- Fusillo, Massimo, Ezio Puglia, Stefano Lazzarin, e Angelo Mangini, a c. di. *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*. Bologna: Il Mulino, 2018.
- Gachet, Delphine. «L'Enfer d'Eurydice: de quelques subversions du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans la littérature italienne contemporaine (XX-XXI siècles)». *Revue de littérature comparée*, n. 2 (2014): 209–21.
- Gagliardi, Paola. «I due volti dell'Orfeo di Virgilio». *Hermes* 140, n. 3 (2012): 284–309.
- Gainsford, Peter. «Formal analysis of recognition scenes in the “Odyssey”». *The Journal of Hellenic Studies* 123 (2003): 41–59.
- Gaisser, Julia Haig. «Adaptation of Traditional Material in the Glaucus-Diomedes Episode». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 100 (1969): 165–76.
- Galan, F. «Literary System and Systemic Change: The Prague School Theory of Literary History, 1928-1948». *PMLA* 94, n. 2 (1979): 275–85.
- Galinsky, Karl. *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*. Oxford: Blackwell, 1972.
- Gallagher, David. *Metamorphosis. Transformations of the Body and the Influence of Ovid's Metamorphoses on Germanic Literature of the Nineteenth and Twentieth Centuries*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2009.
- Gallagher, Shaun. «Philosophical conceptions of the self: implications for cognitive science». *Trends in Cognitive Science* 4, n. 1 (2000): 14–21.
- Gallini, Clara. «Katapontismos». *Studi e materiali di storia delle religioni* 34 (1963): 61–90.
- Gallo, Luigi. «La donna greca e la marginalità». *Quaderni urbinati di cultura classica* 18

- (1984): 7–51.
- Gallot, Muriel. «Pavese: paese e paesaggio». *Chroniques italiennes* 68 (2001): 62–76.
- Gantz, Timothy. *Early Greek Myth. A Guide to Literary and Artistic Sources*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- . «Pindar's second Pythian. The Myth of Ixion». *Hermes* 106, n. 1 (1978): 14–26.
- García Perez, David. *Prometeo. El mito del héroe y del progreso*. México: Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas, 2006.
- García Romero, Fernando. «Ironía trágica en Baquílides». *Estudios grecos e indoeuropeos* 22 (2012): 73–90.
- Gardini, Nicola. *L'antico, il nuovo, lo straniero nella lirica moderna. Esempi da una storia della poesia*. Milano: Edizioni dell'Arco, 2000.
- Gardner, Hunter. «Ariadne's Lament: The Semiotic Impulse of Catullus 64». *Transactions of the American Philological Association* 137, n. 1 (2007): 147–79.
- Gasperina Geroni, Riccardo. «Mito e origine: Vico nella letteratura italiana tra le due guerre». *Italian Studies* 74, n. 3 (2019): 278–87.
- Gellrich, Michelle. *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Gély, Véronique. «Mythes et littérature: perspectives actuelles». *Revue de littérature comparée*, n. 3 (2004): 329–47.
- . «Partages de l'antiquité: un paradigme pour le comparatisme». *Revue de littérature comparée* 4 (2012): 387–95.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982, trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Genova, Pamel. «Myth as Play: André Gide's *Le Prométhée mal enchaîné*». *French forum* 20, n. 2 (1995): 201–19.
- Gentili, Bruno. *Bacchilide. Studi*. Urbino: STEU, 1958.
- , a c. di. *Pindaro. Le Pitiche*. Milano: Mondadori, 1995.
- Gentili, Carlo, e Gianluca Garelli. *Il tragico*. Bologna: Il Mulino, 2010.
- Georgoudi, Stella. «Sacrificing to the Gods: Ancient Evidence and Modern Interpretations». In *The Gods of Ancient Greece: Identities and Transformations*, a cura di Jan Bremmer e Andrew Erskine, 92–105. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Gerace, Angela Francesca. «“Respirava la morte e la spargeva”: Variazioni di femminilità euripidea nei Dialoghi con Leucò». In *La «Musa nascosta»: mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, a cura di Eleonora Cavallini, 198–220. Bologna: Duke

- University Press, 2014.
- Ghedini, Francesca. «I gesti del dolore nelle Metamorfosi di Ovidio». *Eidola* 12 (2015): 97–110.
- , a c. di. *Ovidio: amori, miti e altre storie*. Napoli: Arte'm, 2018.
- . «Ovidio e il pantheon augusteo: Apollo nelle Metamorfosi». *Paideia* 67 (2012): 145–63.
- Giacobello, Federica. «Selvagge e crudeli. Femmine tracie nell'immaginario figurativo greco». In *I Traci tra geografia e storia*, a cura di Paola Schirripa, 187–96. Trento: Tangram, 2015.
- Giacomarro, Miriam. «Per un inedito Pavese 'nietzschiano'. Il caso della traduzione di Der Wille zur Macht». *Rivista di letteratura italiana* 33, n. 2 (2015): 87–100.
- Giacone, Franco. «La donna in Pavese». *Studi Piemontesi* 3, n. 1 (1973): 53–64.
- Gibellini, Pietro, a c. di. *Il mito nella letteratura italiana*. Brescia: Morcelliana, 2005.
- . «L'impaziente Odisseo. Ulisse nella poesia italiana del Novecento». In *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di Salvatore Nicosia, 489–515. Venezia: Marsilio, 2003.
- Gide, André. *Thésée*, Paris: Gallimard, 1947, trad. it. *Teseo*, Bari, Paloma, 1996.
- Gigli Piccardi, Daria. «Zagreo Semele Dioniso: morte e rinascita nelle "Dionisiache" di Nonno». In *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, a cura di Francesco Benedetti e Simonetta Grandolini, 359–80. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2003.
- Giglioli, Daniele. *Tema*. Scandicci: La Nuova Italia, 2001.
- Gigliucci, Roberto. *Cesare Pavese*. Milano: Mondadori, 2001.
- . «Pavese (e D'Annunzio) a Piazza di Spagna». *Sincronie* 13 (2003): 151–57.
- Gildenhard, Ingo, e Andrew Zissos. *Transformative Change in Western Thought. A History of Metamorphosis from Homer to Hollywood*. London: Legenda, 2013.
- Gill, Christopher. *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Gilmore, David. *Monsters. Evil beings, Mythical Beasts, and All Manner of Imaginary Terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.
- Ginzburg, Natalia. *Le piccole virtù*. Torino: Einaudi, 1962.
- Gioanola, Elio. *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*. Milano: Marzorati, 1972.
- . «Feria d'agosto: alle origini della "prima volta"». *Esperienze letterarie* 25, n. 3 (2000): 39–59.

- . «La strada del salto nel vuoto». *Cuadernos de filología italiana*, 2011, 197–207.
- Giobbi, Giuliana. «Pavese and Joyce: exile, myth and the past». *Journal of European Studies* 21, n. 1 (1991): 43–53.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. Paris: Grasset, 1972, trad. it. *La violenza e il sacro*, Milano, Adelphi, 1980.
- Giubilo, Barbara. «Callimaco Inno a Zeus, 60-65: Esiodo come tertium comparationis». *Giornale Italiano di Filologia* 1, n. 1–2 (2010): 21–32.
- Giusti, Antonio. «La distimia di Bellerofonte (Iliade, VI, 200-202)». *Revue des Études Homériques* 3 (1933): 39–49.
- Giusti, Francesco. «Le parole di Orfeo: Dante, Petrarca, Leopardi, e gli archetipi di un genere». *Italian Studies* 64, n. 1 (2009): 56–76.
- Goldhill, Simon. «Naked and O Botherer Where Art Thou? The Politics and Poetics of Epic Cinema». In *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and Western Canon*, a cura di Barbara Graziosi e Emily Greenwood, 245–67. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- . «The Touch of Sappho». In *Classics and the Uses of Reception*, a cura di Charles Martindale e Richard Thomas, 250–73. Malden: Blackwell, 2006.
- González González, Marta. *Achilles*. London: Routledge, 2018.
- Gordon, Arthur. «On the Origin of Diana». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 63 (1932): 177–92.
- . *The cults of Aricia*. Berkeley: University of California Press, 1934.
- Gottschall, Jonathan. *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012, trad. it. *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.
- Gould, Stephen Jay. «So Near and Yet So Far». *The New York Review of Books*, 20 ottobre 1994.
- Graf, Arturo. *Storia letteraria e comparazione*. A cura di Epifanio Ajello. Roma: Archivio Guido Izzi, 1993.
- Graf, Fritz. *Griechische Mythologie*. München-Zürich: Artemis, 1987, trad. it. *Il mito in Grecia*, Bari, Laterza, 1987.
- . «One generation after Burkert and Girard: where are the great theories?» In *Greek and Roman animal Sacrifice. Ancient Victims, Modern Observers*, a cura di Cristopher Faraone e Fred Naiden, 32–51. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- . «Orpheus. A Poet Among Men». In *Interpretations of Greek Mythology*, a cura di Jan

- Bremmer, 86–106. London: Croom Helm, 1987.
- Grafton, Anthony, Glenn Most, e Salvatore Settis, a c. di. *The Classical Tradition*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- Gragnotati, Manuele. «Lo scrittore, l'amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei Dialoghi con Leucò». *Testo* 52, n. 2 (2006): 59–75.
- Graziosi, Barbara. *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Graziosi, Barbara, e Emily Greenwood, a c. di. *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and Western Canon*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Green, André. «Thésée et Oedipe. Une interprétation psychanalytique de la Théséide». In *Psychanalyse et culture grecque*, a cura di Didier Anzieu, 109–58. Paris: Les Belles Lettres, 1980.
- Green, C. M. «The Slayer and the King: “Rex Nemorensis” and the Sanctuary of Diana». *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 7, n. 3 (2000): 24–63.
- Greene, Ellen. *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Grethlein, Jonas. «Individuelle Identität und conditio humana: die Bedeutung und Funktion von γένεσις im blättergleichnis in il. 6,146-149». *Philologus* 150, n. 1 (2006): 3–13.
- Griffin, Jasper. «The Epic Cycle and the Uniqueness of Homer». *Journal of Hellenistic Studies* 97 (1977): 39–53.
- Griffith, Mark, a c. di. *Aeschylus. Prometheus Bound*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- Grossardt, Peter. *Die Erzählung von Meleagros: zur literarischen Entwicklung der kalydonischen Kultlegende*. Leiden: Brill, 2001.
- Grottanelli, Cristiano. «Nietzsche and Myth». *History of Religions* 37, n. 1 (1997): 3–20.
- Guagnellini, Giovanni, e Valentina Re, a c. di. *Visioni di altre visioni. Intertestualità e cinema*. Bologna: Archetipo, 2007.
- Guidorizzi, Giulio, a c. di. *Igino. Miti*. Adelphi: Milano, 2000.
- . *Il compagno dell'anima. I greci e il sogno*. Milano: Raffaello Cortina, 2013.
- . «Il mito di Edipo». In *Il mito di Edipo. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, a cura di Maurizio Bettini e Giulio Guidorizzi, 31–212. Torino: Einaudi, 2004.
- . *Il mito greco. Gli dei*. Milano: Mondadori, 2009.
- . *Il mito greco. Gli eroi*. Milano: Mondadori, 2012.
- Guidorizzi, Giulio, e Marxiano Melotti, a c. di. *Orfeo e le sue metamorfosi*. Roma: Carocci,

- 2005.
- Guiducci, Armanda. *Il mito pavese*. Firenze: Vallecchi, 1967.
- Günter, Peters. *Prometheus. Modelle eines Mythos in der europäischen Literatur*. Weilerswist: Velbrück, 2016.
- Guthrie, W. C. *Orpheus and Greek Religion*. London: Methuen, 1952.
- Hall, Edith. *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- . *The Return of Ulysses. A Cultural History of Homer's Odyssey*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2008.
- Halliwell, Stephen. «Human limits and the religion of Greek tragedy». *Journal of Literature and Theology* 4 (1990): 169–80.
- . «Where three roads meet: a neglected detail in the Oedipus Tyrannus». *Journal of Hellenistic Studies* 104 (1986): 187–90.
- Halter, Thomas. *König Oedipus von Sophokles zu Cocteau*. Stuttgart: Steiner, 1998.
- Hammerbeck, David. «Jean Cocteau, Orphée, and the Shock of the Old». In *Brill's Companion to the Reception of Classics in International Modernism and the Avant-Garde*, a cura di Adam Goldwyn e James Nikopoulos, 160–81. Leiden-Boston: Brill, 2007.
- Hardie, Alex. «Etymologising the Muse». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 62 (2009): 9–57.
- Hardie, Philip. *Ovid's Poetic of Illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . «Redeeming the Text, Reception Studies, and the Renaissance». *Classical Receptions Journal* 5, n. 2 (2013): 190–98.
- , a c. di. *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . «The Speech of Pythagoras in Ovid Metamorphoses 15: Empedoclean Epos». *The Classical Quarterly* 45, n. 1 (1995): 204–14.
- Hardwick, Lorna. *Reception Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- . «Redeeming the Text-Twenty Years On». *Classical Receptions Journal* 5, n. 2 (2013): 167–68.
- . «“Shards and suckers”: contemporary receptions of Homer». In *The Cambridge Companion to Homer*, a cura di Robert Fowler, 344–62. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Hardwick, Lorna, e Stephen Harrison, a c. di. *Classics in the Modern World: A 'Democratic Turn'?* Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Hardwick, Lorna, e Cristopher Stray. «Introduction: Making Connections». In *A Companion to*

- Classical Receptions*, a cura di Lorna Hardwick e Christopher Stray, 1–9. New York: Wiley, 2008.
- Harkin, Patricia. «The Reception of Reader-Response Theory». *College Composition and Communication* 56, n. 3 (2005): 410–25.
- Harries, Byron. «“Strange Meeting”: Diomedes and Glaucus in Iliad 6». *Greece and Rome* 40, n. 2 (1993): 133–46.
- . «The Spinner and the Poet: Arachne in Ovid’s *Metamorphoses*». *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 36 (1990): 64–82.
- Harris, Oliver. *Lacan’s Return to Antiquity. Between Nature and the Gods*. New York-London: Routledge, 2017.
- Hartigan, Karelisa. *Muse on Madison Avenue. Classical Mythology in Contemporary Advertising*. Frankfurt am Main- New York: Peter Lang, 2002.
- Harvey, Elizabeth. «Ventriloquizing Sappho, or the Lesbian Muse». In *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, a cura di Greene, Ellen, 79–104. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Hawes, Greta. «Of Myth and Maps». In *Myths on the Map. The Storied Landscape of Ancient Greece*, a cura di Greta Hawes, 1–13. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- . *Rationalizing Myth in Antiquity*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Hedreen, Guy. «Silens, Nymphs, and Maenads». *The Journal of Hellenic Studies* 114 (1994): 47–69.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Ästhetik*. Berlin: Aufbau, 1955, trad. it. *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- Heidmann, Ute. «Différencier au lieu d’universaliser. Comparer les façons de (r)écrire des mythes». *Interférences littéraire* 17 (2015): 15–34.
- . «“La differenza non è ciò che ci separa”. Per un’analisi comparativa “differenziale” delle letterature e delle culture». *Strumenti Critici*, n. 3 (2013): 333–49.
- Helmbold, W. C. «The Paradox of the Oedipus». *American Journal of Philology* 72 (1951): 293–300.
- Henrichs, Albert. «Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard». *Harvard Studies in Classical Philology* 88 (1984): 205–40.
- Heubeck, Alfred, Stephanie West, e John Brian Hainsworth. *A Commentary on Homer’s Odyssey*. Vol. I. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Hight, Gilbert. *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences On Western Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1949.

- Hinds, Stephen. *Allusion and Intertext. Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- . «Landscape and the aesthetics of place». In *The Cambridge Companion to Ovid*, a cura di Philip Hardie, 122–49. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- . *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Hoemeyer, Helene. *Die Spartanische Helene und der Trojanische Krieg: Wandlungen und Wanderungen eines Sagen-Kreisels vom Altertum bis zur Gegenwart*. Weisbaden: Steiner, 1977.
- Hogan, James. «The Temptation of Odysseus». *Transactions of the American Philological Association* 106 (1976): 187–210.
- Hohendal, Peter, e Marc Silberman. «Introduction to Reception Aesthetics». *New German Critique*, n. 10 (1977): 29–63.
- Hölderlin, Friedrich. *Tutte le poesie*. A cura di Luigi Reitani. Milano: Mondadori, 2001.
- Holt, Philip. «The End of the Trachiniai and the Fate of Herakles». *The Journal of Hellenic Studies* 109 (1989): 69–80.
- Holub, Robert. *Reception Theory. A Critical Introduction*. London-New York: Methuen, 1984.
- Horsfall, Nicholas. *Virgil, Aeneid 7. A Commentary*. Leiden-Boston: Brill, 2000.
- Hösle, Johannes. «I miti dell'infanzia». *Sigma* 3–4 (1964): 202–16.
- Howell, Reet, e Maxwell Howell. «The Atalanta Legend in Art and Literature». *Journal of Sport History* 16, n. 2 (1989): 127–39.
- Hubbard, Thomas. «Pegasus' Bridle and the Poetics of Pindar's Thirteenth Olympian». *Harvard Studies in Classical Philology* 90 (1986): 27–48.
- Hughes, Dennis D. *Human Sacrifice in Ancient Greece*. London-New York: Routledge, 1991.
- Hühn, Lore, e Philipp Schwab, a c. di. *Die Philosophie des Tragischen: Schopenhauer-Schelling- Nietzsche*. Berlin-Boston: de Gruyter, 2011.
- Hunter, Robert. «“Short on Heroics”: Jason in the Argonautica». *The Classical Quarterly* 38, n. 2 (1988): 436–53.
- Hurst, Isobel. «‘Love and blackmail’: Demeter and Persephone». *Classical Receptions Journal* 4, n. 2 (2012): 176–89.
- Hustis, Harriet. «Responsible Creativity and the “Modernity” of Mary Shelley's Prometheus». *Studies in English Literature, 1500-1900* 43, n. 4 (2003): 845–58.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006, trad. it. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Napoli,

- Armando, 2011.
- Hutcheon, Linda, e Michael Hutcheon. «Death Drive: Eros and Thanatos in Wagner's "Tristan und Isolde"». *Cambridge Opera Journal* 11, n. 3 (1999): 267–93.
- Hutton, William. *Describing Greece. Landscape and Literature in the Periegesis of Pausanias*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Hyman, Stanley Edgar. *The Tangled Bank. Darwin, Marx, Frazer and Freud as Imaginative Writers*. New York: Atheneum, 1962.
- Iacoli, Giulio. *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*. Firenze: Cesati, 2016.
- . «Il verde d'Italia. Orientamenti critici recenti intorno al paesaggio letterario». In *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di Nicola Turi. Firenze: Firenze University Press, 37-53.
- . *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*. Roma: Carocci, 2008.
- . «Paesaggio passeggio passages». In *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, a cura di Giulio Iacoli, 59–80. Milano-Udine: Mimesis, 2012.
- Ieranò, Giorgio. *Il mito di Arianna. Da Omero a Borges*. Roma: Carocci, 2007.
- Ieva, Saverio. «Le donne di Pavese in Pavese». *Italies* 3 (1999): 146–63.
- Iles Johnston, Sarah. «Corinthian Medea and the Cult of Hera Akraia». In *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, a cura di Sarah Iles Johnston e James Clauss, 44–70. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Irvine, Alexander. «"Betray Them Both, or Give Back What They Give?": Derek Walcott's Deterritorialization of Western Myth». *Journal of Caribbean Literatures* 4, n. 1 (2005): 123–32.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.
- . *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink, 1972.
- . *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Isotti Rosowsky, Giuditta. *Pavese lettore di Freud. Interpretazione di un tragitto*. Palermo: Sellerio, 1989.
- Jackson, Steven. «Apollonius' Jason: Human Being in an Epic Scenario». *Greece & Rome* 39, n. 2 (1992): 155–62.
- . «Argo: the first ship?» *Rheinisches Museum für Philologie* 140, n. 3–4 (1997): 249–57.

- Jakob, Michael. *Il paesaggio*. Bologna: Il Mulino, 2009.
- . *Paesaggio e letteratura*. Firenze: Olschki, 2005.
- James, Sharon. *Learned Girls and Male Persuasion. Gender and Reading in Roman Love Elegy*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Jauss, Hans Robert. «The identity of the poetic text in the changing horizon of understanding». In *Reception Study. From Literary Theory to Cultural Studies*, a cura di James Machord e Philip Goldstein, 7–28. New York: Routledge, 2001.
- Jeanmaire, Henri. *Couroi et courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*. Lille: Bibliothèque Universitaire, 1939.
- . *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1951, trad. it. *Dioniso. Religione e cultura in Grecia*, Torino, Einaudi, 1972.
- Jenkyns, Richard. *Virgil's Experience. Nature and History: Times, Names, and Places*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Jesi, Furio. «Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito». *Sigma* 1, n. 3–4 (1964): 95–120.
- . *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*. Milano: Silva, 1967.
- . «Introduzione». In *La bella estate*, di Cesare Pavese, VII–XXI. Torino: Einaudi, 1966.
- . «Lettere di Cesare Pavese: una confessione dei peccati». *Uomini e idee* 8, n. 5–6 (1966): 131–38.
- . *Materiali mitologici*. Torino: Einaudi, 1979.
- Jewell, Keala. *Monsters in the Italian Literary Imagination*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- Johnson, Marguerite. *Sappho*. London: Bristol Classical Press, 2007.
- Jølle, Jonas. «“Prince poli & savant”: Goethe's Prometheus and the Enlightenment». *The Modern Language Review* 99, n. 2 (2004): 394–415.
- Jørgensen, Conni-Kay. *L'eredità vichiana nel novecento letterario. Pavese, Savinio, Levi, Gadda*. Napoli: Guida, 2008.
- Jouan, François. «Le mythe de Bellérophon chez Pindare». *Revue des Études Grecques* 108 (1995): 271–87.
- Jung, Carl Gustav, e Károly Kerényi. *Einführung in das Wesen der Mythologie*. Amsterdam-Leipzig: Pantheon, 1941, trad. it. *Prolegomeni scientifici allo studio della mitologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 1972.
- Kaes, Anton. «New Historicism and the Study of German Literature». *The German Quarterly* 62, n. 2 (1989): 210–19.
- Kafka, Franz. *Racconti*. A cura di Ervino Pocar. Milano: Mondadori, 1970.

- Kakridis, Johannes. «Apollo the Lover». In *Apolline Politics and Poetics*, a cura di Lucia Athanassaki, Richard Martin, e John Miller, 633–40. Athens: European Cultural Centre of Delphi, 2009.
- . *Homeric Researches*. Lund: Gleerup, 1949.
- Kallendorf, Craig, a c. di. *A Companion to the Classical Tradition*. New York: Wiley, 2010.
- . «Philology, the Reader, and the “Nachleben” of Classical Texts». *Modern Philology* 92, n. 2 (1994): 137–56.
- Kardulias, Dianna. «Odysseus in Ino’s Veil: Feminine Headdress and the Hero in Odyssey 5». *Transactions of the American Philological Association* 131 (2001): 23–51.
- Katz, Marilyn. «Homecoming and Hospitality: Recognition and the Construction of Identity in the Odyssey». In *Epic and Epoch: Essays on The Interpretation and History of a Genre*, a cura di Steven Oberhelman, Kelly Van, e Richard Golsan, 49–75. Lubbock: Texas Tech University Press, 1994.
- Kauffman, Linda. *Discourses of Desires. Gender, Genre, and Epistolary Fictions*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1986.
- Kay, Tristan. «“Una modesta Divina Commedia”. Dante as anti-model in Cesare Pavese’s “La luna e i falò”». In *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations and Rewritings in Twentieth and Twenty-First Centuries*, a cura di Fabio Camilletti, Manuele Gagnolati, e Fabian Lampart, 101–22. Berlin-Wien: Turia & Kant, 2011.
- Keith, A. M. *The Play of Fictions. Studies in Ovid’s Metamorphoses Book 2*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1992.
- Kerényi, Károly. *Dionysos. Das Urbild des unzerstorbaren Lebens*. München: Langen Müller, 1971, trad. it. *Dioniso. Archetipo della vita indistruttibile*, Milano, Adelphi, 1992.
- . *Gli dei e gli eroi della Grecia*. Milano: Il Saggiatore, 1958.
- . *Hermes der Seelenfuhrer. Das Mythologem vom mannlichen Lebensursprung*. Zürich: Rhein, 1944.
- . *Miti e misteri*. Torino: Einaudi, 1951.
- . *Prometheus. Das griechische Mythologem von der menschlichen Existenz*. Zürich: Rhein, 1944.
- . *Töchter der Sonne. Betrachtungen über griechische Gottheite*. Zürich: Rascher, 1944, trad. it. *Figlie del sole*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.
- Kerényi, Károly, e Thomas Mann. *Dialogo*. Milano: Il Saggiatore, 1973.
- King, Helen. «Bound to Bleed: Artemis and Greek Women». In *Images of Women in Antiquity*, a cura di Averil Cameron e Amélie Kuhrt, 109–27. Detroit: Wayne State University

- Press, 1983.
- King, Katherine Callen. *Achilles. Paradigms of War Hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley: University of California press, 1987.
- Kirby, John. *Secret of the Muses Retold. Classical Influences on Italian Authors of the Twentieth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.
- Kirichenko, Alexander. «Nothing to do with Zeus?: The Old and the New in Callimachus' First Hymn». In *Gods and Religion in Hellenistic Poetry*, a cura di G. C. Wakker, R. F. Retguit, e M. A. Harder, 181–201. Groningen: Forsten, 2012.
- Kirk, Geoffrey Stephen, a c. di. *The Iliad: A Commentary. Volume II: books 5-8*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . *The Nature of Greek Myths*. Harmondsworth: Penguin, 1974, trad. it. *La natura dei miti greci*, Bari, Laterza, 1984.
- . *The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- Klein, Martin. *Der zerstückelte Gott. Dionysos Zagreus*. München: Reinhardt, 1967.
- Kloepfer, Rolf, e Philip Shaw. «Escape into Reception: The Scientific and Hermeneutic Schools of German Literary Theory». *Poetics Today* 3, n. 2 (1982): 47–75.
- Knox, Peter. «Ariadne on the Rocks: Influences on Ovid, Her, 10». In *Style and Tradition. Studies in Honor of Wendell Clausen*, a cura di Peter Knox e Clive Foss, 72–83. Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1998.
- Konstan, David. «Sappho 16 and the Sense of Beauty». *EuGeSta: Journal on Gender Studies in Antiquity* 5 (2015): 14–26.
- Kovacs, David. «The role of Apollo in Oedipus Tyrannus». In *The Play of Texts and Fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, a cura di J. R. C. Cousland e James Hume, 357–68, 2009.
- Kovacs, George, e C. W. Marshall, a c. di. *Classics and Comics*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Kowalzig, Barbara. *Singing for the Gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Kramer, Jürgen. «T. S. Eliot's Concept of Tradition: A Revaluation». *New German Critique* 6 (1975): 20–30.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969, trad. it. *Semeiotikè. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Kristeva, Julia, e Julia Kristeva. «Le mot, le dialogue et le roman». In *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, 82–112. Paris: Seuil, 1969.

- Kurke, Leslie. «Pindar and the Prostitutes, or Reading Ancient “Pornography”». *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 4, n. 2 (1996): 49–75.
- Lacan, Jacques. *Libro 10. L’angoscia: 1962-1963*. Torino: Einaudi, 2007.
- Laird, Andrew. «Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64». *The Journal of Roman Studies* 83 (1993): 18–30.
- Lajolo, Davide. *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Milano: Il Saggiatore, 1960.
- Lambert, José. «Itamar Even-Zohar’s Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research». *Canadian Review of Comparative Literature* XXIV, n. 1 (1997): 7–14.
- Lambin, Gérard. «L’ épisode d’Inô-Leucothéa (Odyssée, chant V, vers 333-353)». *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* 2 (2004): 97–110.
- Lambropoulos, Vassilis. «Afterword: The Future of Past Received». *Cultural Critique*, n. 74 (2010): 214–17.
- Landi, Michela. «Un “récit d’apprentissage”: il “Thésée” di André Gide». *Rivista di letteratura moderna e comparate* 60, n. 3 (2007): 361–82.
- Landow, George. *Hypertext 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006.
- Lang, Martin. «Floating from Babylon to Rome. Ancient Near Eastern Flood Stories in the Mediterranean World». *Kaskal* 5 (2008): 211–31.
- Lanza, Diego. *Interrogare il passato. Lo studio dell’antico tra Otto e Novecento*. Roma: Carocci, 2013.
- . «La tragedia e il tragico». In *I Greci. Storia, arte, cultura, società*, a cura di Salvatore Settis, I:469–505. Torino: Einaudi, 1996.
- . *Tempo senza tempo. La riflessione sul mito dal Settecento a oggi*. Roma: Carocci, 2017.
- Lanzillotta, Monica. «“Andare per le strade giorno e notte a modo nostro senza mèta”. Il mendicante nell’opera di Pavese». In *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, a cura di Monica Lanzillotta, 151–214. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2011.
- . *La parabola del disimpegno. Cesare Pavese e un mondo editoriale. In appendice carteggi e documenti inediti*. Rende: Centro Editoriale e Librario dell’Università degli Studi della Calabria, 2001.
- . «“Molte cose sono mutate sui monti”. La hybris di Issione nella Nube pavesiana». In *La “musa nascosta”: mito e letteratura greca nell’opera di Cesare Pavese*, a cura di Eleonora Cavallini, 156–83. Bologna: dupress, 2014.

- Larson, Jennifer. *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Lattimore, Steven. «Oedipus and Teiresias». *California Studies in Classical Antiquity* 7 (1975): 105–11.
- Lauriola, Rosanna. «Medea». In *Brill's Companion to the Reception of Euripides*, a cura di Kyriakos Demetriou e Rosanna Lauriola, 377–442. Leiden-Boston: Brill, 2015.
- Lavagetto, Mario. *Freud la letteratura e altro*. Torino: Einaudi, 2001.
- . *La cicatrice di Montaigne*. Torino: Einaudi, 1992.
- Lawrence, Stuart. «Apollo and his purpose in Sophocles' Oedipus Tyrannus». *Studia Humaniora Tartuensia* 9 (2008). <https://www.ut.ee/klassik/sht/2008/lawrence1.pdf>.
- Leach, Elizabeth. «Ekphrasis and the Theme of Artistic Failure in Ovid's Metamorphoses». *Ramus* 3, n. 2 (1974): 102–42.
- Lecznar, Adam. «Aryan, German, or Greek? Nietzsche's Prometheus between Antiquity and Modernity». *Classical Receptions Journal* 5, n. 1 (2013): 38–62.
- Lefèvre, Matteo. «Per un profilo storico della critica tematica». In *Temi e letture*, a cura di Cristiano Spila, 11–29. Roma: Bulzoni, 2006.
- . «Tema e motivo nella critica letteraria». *Allegoria* 45 (2003): 5–22.
- Leonard, Miriam. «The Uses of Reception. Derrida and the Historical Imperative». In *Classics and Uses of Reception*, a cura di Charles Martindale e Richard Thomas, 116–26. New York: Wiley, 2007.
- . *Tragic Modernities*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- Ligotti, Thomas. *Conspiracy Against the Human Race. A Contrivance of Horror*. London: Penguin, 2010, trad. it. *La cospirazione contro la razza umana*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- Lijoi, Lucilla. «Xenos e Barbaros. Lettura dell'Ospite di Cesare Pavese». *Studi novecenteschi* 84, n. 2 (2012): 371–98.
- Lincoln, Bruce. «From Bergaigne to Meuli. How Animal Sacrifice Became a Hot Topic». In *Greek and Roman animal Sacrifice. Ancient Victims, Modern Observers*, a cura di Christopher Faraone e Fred Naiden, 13–31. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- . *Theorizing Myth. Narrative, Ideology and Scholarship*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Lindelauf, Astrid. «The sea as a place of no return in ancient Greece». *World Archeology* 35, n. 3 (2003): 416–33.
- Lindheim, Sara. *Mail and Female. Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides*.

- Madison: University of Wisconsin Press, 2003.
- Lindsay, Jack. *Helen of Troy. Women and Goddess*. London: Constable, 1974.
- Lissarague, François. «The Sexual Life of Satyrs». In *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient World*, a cura di John Winkler, Froma Zeitlin, e David Halperin, 53–81. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- . «Why Satyrs Are Good to Represent». In *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, a cura di John Winkler e Froma Zeitlin, 228–36. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- Liveley, Genevieve. «Tiresias/Teresa: A ‘man-made-woman’ in Ovid’s *Metamorphoses* 3.318–38». *Helios* 30, n. 2 (2003): 147–62.
- Lloyd-Jones, Hugh. *The Justice of Zeus*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- Lombardi, Chiara. «Il dialogo intertestuale». In *Letterature comparate*, a cura di Francesco De Cristofaro, 81–107. Roma: Carocci, 2014.
- Loney, Alexander. «Hesiod’s Incorporative Poetics in the *Theogony* and the Contradictions of Prometheus». *American Journal of Philology* 135, n. 4 (2014): 503–31.
- Loraux, Nicole. *The Experiences of Tiresias. The Feminine and the Greek Man*. Princeton: Princeton University Press, 1995.
- Lord, Albert. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Losada Goya, José Manuel. *Mito y mundo contemporáneo. La recepción de los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura contemporánea*. Bari: Levanti, 2010.
- Losada Goya, José Manuel, e Antonella Lipscomb, a c. di. *Myths in Crisis: The Crisis of Myth*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Luke, Joanna. «The krater, kratos, and the polis». *Greece and Rome* 41 (1994): 23–32.
- Luperini, Romano. «Immaginario e critica tematica: un dibattito». *Allegoria* 58 (2008): 7–8.
- Lynn Budin, Stephanie. *Artemis*. London-New York: Routledge, 2018.
- . *The Myth of Sacred Prostitution in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- MacCormack, Sabine. «Pausanias and his commentator Sir James George Frazer». *Classical Receptions Journal* 2, n. 2 (2010): 287–313.
- Machor, James, e Philip Goldstein, a c. di. *Reception Study. From Literary Theory to Cultural Studies*. New York: Routledge, 2001.
- Mackie, C. J. «Achilles’ Teachers: Chiron and Phoenix in the “Iliad”». *Greece and Rome* 44, n. 1 (1997): 1–10.
- Madden, Ed. «The Anus of Tiresias: Sodomy, Alchemy, Metamorphosis». *FLS* 34 (2007): 113–

27.

- . *Tiresian Poetics. Modernism, Sexuality, Voice 1888-2001*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2008.
- Maftai, Marta. *Antike Diskussionen über die Episode von Glaukos und Diomedes im 6. Buch der Ilias*. Meisenheim am Glan: Hain, 1976.
- Maggi, Luca. «L'allievo prediletto». *Sincronie* 12 (2002): 57–67.
- Magris, Aldo. *Carlo Kerényi e la ricerca fenomenologica della religione*. Milano: Mursia, 1975.
- Maguire, Laurie. *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.
- Makowski, John. «Bisexual Orpheus: pederasty and parody in Ovid». *The Classical Bulletin* 92, n. 1 (1997): 25–38.
- Malaspina, Ermanno. «Quando il paesaggio non era stato ancora inventato. Descriptiones locorum e teorie del paesaggio da Roma a oggi». In *Lo sguardo offeso. Il paesaggio in Italia: storia, geografia, arte, letteratura*, a cura di Giovanni Tesio e Giulia Pennaroli, 60–85. Torino: Centro Studi Piemontesi, 2011.
- Mali, Joseph. *The Rehabilitation of Myth. Vico's «New Science»*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Mancini, Loredana. «Ibridi e mostri». In *Zoomania. Animali, ibridi e mostri nelle culture umane*, a cura di Cristina Franco, 145–66. Siena: Protagon, 2007.
- Mangoni, Luisa. *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*. Torino: Bollati Boringhieri, 1999.
- Manieri, Alessandra. «Le donne del mito nei Dialoghi con Leucò: Pavese e le fonti greche». *Quaderni urbinati di cultura classica* 116, n. 2 (2017): 193–213.
- Mann, Thomas. *Giuseppe e i suoi fratelli*. Milano: Mondadori, 2006.
- Marcaccini, Carlo. «Considerazioni sulla morte di Orfeo in Tracia». *Prometheus* 21, n. 3 (1995): 241–52.
- March, Jennifer. *The Creative Poet. Studies on the Treatment of Myths in Greek Poetry*. London: Institute of Classical Studies, 1987.
- Marchese, Dora. «Polisemia del paesaggio: dal Romanticismo all'età moderna». *Critica Letteraria* 38 (2010): 226–37.
- Marchese, Lorenzo. «I Ciechi di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario». *Studi novecenteschi* 87, n. 1 (2014): 195–215.
- Marciniak, Katarzyna, a c. di. *Our Mythical Childhood...The Classics and Literature for Children and Young Adults*. Leiden-Boston: Brill, 2016.

- Mariani, Umberto. «The Sources of Dialogues with Leucò and the Loneliness of the Poet's Calling». *Rivista di studi italiani* 6 (1988): 46–68.
- . *Uomo tra gli uomini. Saggi pavesiani*. Firenze: Cesati, 2005.
- Marie-Claire, Beaulieu. *The Sea in Greek Imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- Marks, Jim. «Herding cats: Zeus, the Other Gods, and the Plot of the “Iliad”». In *The Gods of Greek Hexameter Poetry. From the Archaic Age to Late Antiquity and Beyond*, a cura di Martin Cuypers, Ahuvia Kahane, e James Clauss, 60–75. Stuttgart: Franz Steiner, 2016.
- Marrucci, Lucia. *Kratos e arche. Funzioni drammatiche del potere*. Hakkert: Amsterdam, 2010.
- Martellini, Luigi. «Ungaretti e l'immagine di Ulisse». In *Ungaretti e i classici*, a cura di Marta Bruscia, 103–18. Roma: Studium, 1993.
- Martindale, Charles, a c. di. *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- . «Reception». In *A Companion to Classical Tradition*, a cura di Craig Kallendorf, 297–311. Malden-Oxford-Carlton: Blackwell, 2007.
- . «Reception- a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical». *Classical Receptions Journal* 5, n. 2 (2013): 169–83.
- . *Redeeming the Text. Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- . «Thinking through reception». In *Classics and the Uses of Reception*, a cura di Charles Martindale e Richard Thomas, 1–13. Malden: Blackwell, 2006.
- Martinec, Thomas. «The Sonnets to Orpheus». In *The Cambridge Companion to Rilke*, a cura di Karen Leeder e Robert Vilain, 95–110. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Masoero, Mariarosa, a c. di. *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2011.
- Massey, Irving. *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Masucci, Manlio. «Temi modernisti tra Pavese e Lawrence: uno studio comparato». La Sapienza, 2004. <http://hdl.handle.net/10805/673>.
- Matheson, Susan. «The mission of Triptolemus and the politics of Athens». *Greek, Roman and Byzantine Studies* 35 (1994): 345–72.
- Matzig, Richard Blasius. *Odyseus. Studie zu antiken Stoffen in der modernen Literatur*,

- besonders im Drama*. St. Gallen: Pfulverlag, 1949.
- Mayer, Roland. «Persona Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 50 (2003): 55–80.
- Mazza, Teresa. *Il nuovo Orfeo di Virgilio. Un mito riscritto (Georg. 4, 453-527)*. Roma: Palombi, 2009.
- Mazzarella, Arturo. «Tragic and Tragedy: Ancient Conflicts and New Survivals». *Between* 14 (2017): 1–14.
- McAuley, Mairéad. «Matermorphoses: Motherhood and the Ovidian Epic Subject». *EuGeSta: Journal on Gender Studies in Antiquity* 2 (2012): 12–168.
- McCarthy, John. «Chaos: Motif, Theme, or Theory?» In *Thematics Reconsidered. Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*, a cura di Frank Trommler, 133–44. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- Méautis, Georges. «La tristesse d'Achille». *Revue des Études Grecques* 43, n. 199 (1930): 9–20.
- Melotti, Marxiano. «Lo sguardo di Orfeo: l'amore, il viaggio, la morte». In *Orfeo e le sue metamorfosi*, a cura di Giulio Guidorizzi e Marxiano Melotti, 86–99. Roma: Carocci, 2005.
- Melotto, Raoul. *Rainer Maria Rilke. L'altro Orfeo*. Bologna: CLUEB, 2006.
- Mencarini, Beatrice. «La belva nello specchio. L'Anima, la belva e Constance Dowling». *Studi novecenteschi* 88, n. 2 (2014): 477–98.
- . «L'inconsolabile». *Pavese, il mito, la memoria*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2013.
- Menicocci, Marco. «Diana latina. Analisi delle tradizioni di Diana Nemorensis». *Documenta Albana* 2, n. 11 (1989): 11–19.
- Mesiano, Luisella. *Cesare Pavese di carta e di parole. Bibliografia ragionata e analitica*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2007.
- Michalopoulos, Charilaos. «Tiresias between texts and sex». *EuGeSta: Journal on Gender Studies in Antiquity*, 221-239, 2 (2012).
- Michelakis, Pantelis. *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Mikalson, Jon. *Honor thy Gods. Popular Religion in Greek Tragedy*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.
- Miller, John. «Ovid and Augustan Apollo». *Hermathena* 177–178 (2005): 165–80.
- . «The Lamentations of Apollo in Ovid's Metamorphoses». In *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*, a cura di Werner Schubert,

- I:413–21. Frankfurt am Main- New York: Peter Lang, 1998.
- Miller, John, e Carole Newlands, a c. di. *A Handbook to the Reception of Ovid*. Chichester: Wiley- Blackwell, 2014.
- Mills, Sophie. «Achilles, Patroclus and Parental Care in Some Homeric Similes». *Greece and Rome* 47, n. 1 (2000): 3–18.
- . *Theseus, Tragedy and The Athenian Empire*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Milo, Daniela. «Il terzo stasimo delle “Trachinie” di Sofocle». *Atti della Accademia Pontaniana* 57 (2008): 107–20.
- Minchin, Elizabeth. «Speaker ad Listener, Text and Context: Some Notes on The Encounter of Nestor and Patroklos in Iliad 11». *Classical World* 84, n. 4 (1991): 273–85.
- Miralles, Carles. «Le spose di Zeus e l’ordine del mondo nella Teogonia di Esiodo». In *Maschile/Femminile. Generi e ruoli nelle culture antiche*, a cura di Maurizio Bettini e Bruno D’Agostino, 17–44. Roma-Bari: Laterza, 1993.
- Mirto, Maria Serena. «Tradizione mitica e lavoro onirico nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese». *Maia* 68, n. 3 (2016): 785–808.
- Möbius, Hans. «Paula Philipson (1874-1949)». *Gnomon* 21, n. 5/6 (1949): 279.
- Molinari, Giuseppe. «O Tu, abbi pietà». *La ricerca religiosa di Cesare Pavese*. Milano: Ancora, 2006.
- Mondo, Lorenzo. «Pavese lettore di Nietzsche». In *Cesare Pavese. Atti del convegno internazionale di studi (Torino- Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001)*, a cura di Margherita Campanello, 13–18. Firenze: Olschki, 2005.
- . *Quell’antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*. Milano: Bur, 2008.
- Monsacré, Hélène. *The Tears of Achilles*. Cambridge: Harvard University Press, 2017.
- Montiglio, Silvia. *From Villain to Hero. Odysseus in Ancient Thought*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.
- . *Wandering in Ancient Greek Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Morace, Aldo Maria, e Antonio Zappia, a c. di. *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito. Atti del convegno di Marina di Gioiosa, San Luca, Brancaleone: 26-28 aprile 2002*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2007.
- Moretti, Franco. «Conjectures on World Literature». *New Left Review*, n. 1 (2000): 54–68.
- . *Distant Reading*. New York: Verso, 2013.
- . «More Conjectures». *New Left Review*, n. 2 (2003): 73–81.
- Morgan, Kathryn. *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

- Most, Glenn. «Eros in Hesiod». In *Erôs in Ancient Greece*, a cura di Ed Sanders, Chiara Thumiger, e Carey Christopher, 163–74. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- . «Hesiod and the Textualization of Personal Temporality». In *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario*, a cura di Gianfranco Arrighetti e Franco Montanari, 73–91. Pisa: Giardini, 1993.
- . «Introduction». In *Hesiod: Theogony, Works and Days, Testimoni*, a cura di Glenn Most, XI–XLII. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- . «Of Motifemes and Megatexts: Comment on Rubin/Sale and Segal». *Arethusa* 16, n. 1–2 (1983): 199–218.
- . «Reflecting Sappho». In *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, a cura di Ellen Greene, 11–35. Berkeley: University of California Press, 1996.
- . «The Rise and Fall of Quellenforschung». In *For the sake of learning. Essays in honor of Anthony Grafton*, a cura di Ann Blair e Anja-Silvia Goeing, II:933–54. Leiden-Boston: Brill, 2016.
- Mueller, Melissa. «The Disease of Mortality in Hesiod's Theogony: Prometheus, Herakles, and the Invention of Kleos». *Ramus* 45, n. 1 (2016): 1–17.
- Muellner, Leonard. *The Anger of Achilles. Menis in Greek Epic*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1996.
- Muñiz Muñiz, María De Las Nieves. *Introduzione a Cesare Pavese*. Roma-Bari: Laterza, 1992.
- . *Le poetiche della temporalità*. Palermo: Palumbo, 1990.
- Mureddu, Patrizia. «Prometeo (e Pandora) in Esiodo». *Aevum Antiquum* 12–13 (2013): 55–69.
- . «Radiografia di un poema arcaico». *Seminari Romani di Cultura greca* 7, n. 1 (2014): 7–21.
- Murgatroyd, Paul. *Mythical Monsters in Classical Literature*. London-New York: Routledge, 2007.
- Murnaghan, Sheila. *Disguise and Recognition in the Odissey*. Princeton: Princeton University Press, 1987.
- Murray, Gilbert. *The Classical Tradition in Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1927.
- Musolino, Walter. «The Story of O, or the Wandering Egos of Ulysses in the Novels of Cesare Pavese». In *Literature and Travel*, a cura di Michael Hanne, 137–47. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- Musumeci, Antonino. *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*. Ravenna: Longo, 1980.
- Mutterle, Anco Marzio. *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*. Alessandria:

- Edizioni dell'Orso, 2003.
- . «Preliminari sul classicismo rustico». In *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, a cura di Monica Lanzillotta, 99–110. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2011.
- . «Un dialogo-monologo pavesiano: la nube». *Rivista di letteratura italiana* 33, n. 3 (2015): 129–33.
- Myers, Sara. *Ovid's Causes. Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- Nagle, Betty Rose. «“Amor, Ira”, and Sexual Identity in Ovid's “Metamorphoses”». *Classical Antiquity* 3, n. 2 (1984): 236–55.
- Nagler, Michael. «Dread Goddess Revisited». In *Reading the Odyssey. Selected Interpretive Essays*, a cura di Seth Schein, 141–62. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- Nagy, Gregory. «On the Death of Sarpedon». In *Approaches to Homer*, a cura di Carl Rubino e Cynthia Shelmerdine, 189–217. Austin: University of Texas Press, 1983.
- . «Phaeton, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas». *Harvard Studies in Classical Philology* 77 (1973): 137–77.
- . *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Naiden, Fred. «Blessèd are the Parasites». In *Greek and Roman Animal Sacrifice. Ancient Victims, Modern Observers*, a cura di Christopher Faraone e Fred Naiden, 55–83. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- . *Smoke Signals for the Gods*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Neils, Jennifer. *The Youthful Deeds of Theseus*. Roma: Bretschneider, 1987.
- Nelli, René. «Tirésias ou les Métamorphoses de la Passion». *Nouvelle Revue de Psychanalyse* 21 (1980): 175–80.
- Nelson, Erika. *Reading Rilke's Orphic Identity*. Oxford-New York: Peter Lang, 2005.
- Nelson, Stephanie. *God and the Land. The Metaphysics of Farming in Hesiod and Virgil*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Neri, Annalisa. «L'Iliade einaudiana: echi pavesiani nella traduzione di Rosa Calzecchi Onesti?» In «*Un compito infinito*» *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di Federico Condello e Andrea Rodighiero, 199–213. Bologna: Bononia University Press, 2015.
- . «Tra Omero e Pavese: lettere inedite di Rosa Calzecchi Onesti». *Eikasmós* 18 (2007): 429–47.
- Neri, Giuseppe. *Cesare Pavese in Calabria*. Marina di Belvedere: Grisolia, 1989.

- Newberg, Andrew, Eugene D'Aquill, e Vince Rause. *Why God Won't Go Away. Brain Science and the Biology of Belief*. New York: Ballantine Books, 2002.
- Newlands, Carole. «The Metamorphosis of Ovid's Medea». In *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, a cura di Sarah Iles Johnston e James Clauss, 178–208. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: Fritsch, 1872, trad. it. *La nascita della tragedia*, Bari, Laterza, 1992.
- . *Gotzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*. Leipzig: Naumann, 1889, trad. it. *Crepuscolo degli idoli ovvero come si filosofa col martello*, Milano, Adelphi, 1983.
- Nobili, Cecilia. «Elementi intervisuali nei ditirambi 17 e 18 di Bacchilide». *ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* 71, n. 2 (2018): 21–40.
- Noè Girardi, Enzo. *Il mito di Pavese e altri saggi*. Milano: Vita e pensiero, 1960.
- Nuzzo, Giancarlo, a c. di. *Gaio Valerio Catullo. Epithalamium Thetidis et Pelei (c. LXIV)*. Palermo: Palumbo, 2003.
- O'Bryhim, Shawn. «Ovid's version of Callisto's punishment». *Hermes* 118 (1990): 75–80.
- Odagiri, Mitsutaka. *Écritures palimpsestes, ou les théâtralisations françaises du mythe d'Oedipe*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- Olivero, Claudia. «Cesare Pavese e Thomas Mann tra empatia e mito-incidenze». *Rassegna Europea di Letteratura Italiana* 15 (2005a): 89–94.
- . «Del mito, d'amore e d'altro: riflessioni pavesiane sulla prosa di Thomas Mann». *Levia Gravia* 7 (2005b): 125–40.
- Olivieri, Ugo. *Lo specchio e il manufatto. La teoria letteraria in M. Bachtin, «Tel Quel» e H. R. Jauss*. Firenze: Franco Angeli, 2011.
- Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi, 1993.
- . *Per una teoria freudiana della letteratura*. Torino: Einaudi, 1973.
- Orr, Mary. *Intertextuality. Debates and Contexts*. Cambridge: Polity, 2003.
- Otis, Brook. *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- Otto, Walter Friedrich. *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes*. Bonn: Cohen, 1934, trad. it. *Gli dèi della Grecia. L'immagine del Divino riflessa dallo spirito greco*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- . *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Düsseldorf: Diedrichs, 1954, trad. it. *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, Roma, Fazi, 2005.

- Owen Wallace, Nathaniel. *Scanning the Hypnoglyp. Sleep in Modernist and Postmodern Representation*. Leiden-Boston: Brill, 2016.
- Padovani, Francesco. «“Qualcosa che tutti ricordano”. Il nome e la nascita della religione nei Dialoghi con Leucò». *Il nome nel testo* 15 (2013): 303–13.
- Paduano, Guido. *Edipo. Storia di un mito*. Roma: Carocci, 2008.
- . *La formazione del mondo ideologico e poetico di Euripide: Alcesti, Medea*. Pisa: Nisi-Listri, 1968.
- . «Le scelte di Achille». In *Omero. Iliade*, a cura di Guido Paduano, I–XLIX. Milano: Mondadori, 2007.
- . «Représentation et interdiction de l’amour chez Euripide». *Pallas* 38 (1992): 259–65.
- . «Sull’ironia tragica». *Dioniso* LIV (1983): 91–81.
- Pagán, Victoria Emma. «Speaking before superiors: Orpheus in Vergil and Ovid». In *Free Speech in Classical Antiquity*, a cura di Ineke Sluiter e Ralph Rosen, 369–89. Leiden: Brill, 2004.
- Pagano, Tullio. «Reclaiming Landscape». *Annali d’italianistica* 29 (2011): 401–16.
- Page, Denys, a c. di. *Further Greek Epigrams*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- Palumbo, Mariagrazia. «Del mito, del simbolo e d’altro: Fortini, Pavese e il mestiere di scrivere». In *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, a cura di Monica Lanzillotta. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2011.
- Pàmias, Jordi. «The Reception of Greek Myth». In *Approaches to Greek Myth*, a cura di Lowell Edmunds, 42–83. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- Pantone, Domenico. «Morte e resurrezione: una lettura dei ‘Dialoghi con Leucò’». *Levia Gravia* 10 (2008): 89–103.
- Pappalardo La Rosa, Franco. «Tracce e spunti del pensiero vichiano nella produzione letteraria di Cesare Pavese». In *Il mestiere di scrivere: Cesare Pavese trent’anni dopo. Atti del convegno: 13 dicembre 1980*, 127–34. Santo Stefano Belbo: Centro studi Cesare Pavese, 1982.
- Parisi, Luciano. «I miti e la poetica di Pavese». *Critica letteraria*, n. 1 (2012): 132–48.
- Parker, Holt. «Sappho’s Public World». In *Women Poets in Ancient Greece and Rome*, a cura di Greene, Ellen, 3–24. Norman: University of Oklahoma Press, 2005.
- Parker, Robert. *On Greek Religion*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.
- Pasquali, Giorgio. «Arte allusiva». In *Pagine stravaganti*, II:275–82. Firenze: Sansoni, 1968.
- Pastore, Anna. «Appunti sul mito: “Dialoghi con Leucò” e “La luna e i falò”». In *Sotto il gelo dell’acqua c’è l’erba: omaggio a Cesare Pavese*, 305–14. Alessandria: Edizioni

- dell'Orso, 2001.
- Pavese, Cesare. «Introduzione». In *Iliade. Omero*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti. Torino: Einaudi, 1950.
- Pavese, Cesare, e Ernesto De Martino. *La collana viola. Lettere 1945-1950*. A cura di Pietro Angelini. Torino: Bollati e Boringhieri, 1991.
- Pellini, Pierluigi. «Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie». *Allegoria* 58 (2008): 61–83.
- Peppermüller, Rudolf. «Die Glaukos-Diomedes-Szene der Ilias. Spuren vorhomerischer Dichtung». *Wiener Studien* 75 (1962): 5–21.
- Péron, Jacques. «Les mythes de Crésus et de Méléagre dans les odes III et V de Bacchylide». *Revue des Études Grecques* 91 (1978): 307–39.
- Perris, Simon. «Proems, codas, and formalism in Homeric reception». *Classical Receptions Journal* 3, n. 2 (2011): 189–212.
- Pertile, Lino. «Pavese lettore di Baudelaire». *Revue de littérature comparée* 44, n. 3 (1970): 333–55.
- Peters, Gunter. «Prometheus oder Epimetheus? Der Titanen-Mythos in Goethes Dichtung». *Der Deutschunterricht* 51, n. 1 (1999): 6–19.
- Petridou, Georgia. *Divine Epiphany in Greek Literature and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Pfeijffer, Ilja Leonard. «Shifting Helen: An Interpretation of Sappho, Fragment 16 (Voigt)». *The Classical Quarterly* 50, n. 1 (2000): 1–6.
- Pfister, Manfred. «How Postmodern is Intertextuality?» In *Intertextuality*, a cura di Heinrich Plett, 207–36. Berlin- New York: de Gruyter, 1991.
- Philippson, Paula. *Untersuchungen über den Griechischen Mythos*, Zürich: Rhein, 1944, trad. it. *Origini e forme del mito greco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- Pianezzola, Emilio. «Ovidio, dalla cosmogonia alla metamorfosi: per la ricomposizione di un ordine universale». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 65, n. 2 (2010): 59–68.
- Piccaluga, Giulia. «Il dialogo tra Diomedes e Glaukos (Hom. Il. VI 119-236)». *Studi Storico Religiosi* 4 (1980): 237–58.
- . *Lykaon. Un tema mitico*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- Pietralunga, Mark. «Il mito di una scoperta: Pavese traduce 'Passage to India' di Walt Whitman». In *Cesare Pavese. Atti del convegno internazionale di studi (Torino- Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001)*, a cura di Margherita Campanello, 111–29. Firenze:

- Olschki, 2005.
- , a c. di. *Percy B. Shelley. Prometeo Slegato. Traduzione di Cesare Pavese*. Torino: Einaudi, 1997.
- Pirenne-Delforge, Vinciane. *L' Aphrodite grecque. Contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique*. Athènes-Liège: Centre international d'étude de la religion grecque antique, 1994.
- . «Under which conditions did the Greeks “believe” in their myths? The religious criteria of adherence». In *Antike Mythen. Medien, Transformationen und Konstruktionen*, a cura di Dill von Ueli e Christine Walde, 38–54. Berlin- New York: de Gruyter, 2009.
- Pironti, Gabrielle. *Entre ciel et guerre. Figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*. Liege: Centre d'étude de la religion grecque antique, 2007.
- . «L'Afrodite di Corinto e il “mito” della prostituzione sacra». In *Corinto. Luogo di azione e luogo di racconto : atti del Convegno internazionale, Urbino, 23-25 settembre 2009*, a cura di Paola Angeli Bernardini, 13–26. Pisa-Roma: Serra, 2013.
- Plett, Heinrich, a c. di. *Intertextuality*. Berlin- New York: de Gruyter, 1991.
- Polacco, Marina. *L'intertestualità*. Bari: Laterza, 1998.
- Policastro, Gilda. «“...e quei di Saffo obblia”: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese». *Studi (e testi) italiani* 17 (2006): 223–40.
- Pollard, Patrick. «The Sources of André Gide's “Thésée”». *The Modern Language Review* 65, n. 2 (1970): 290–97.
- Pontiggia, Giancarlo. «La rupe». *Leukè* 1 (2017): 12–20.
- Porciani, Elena. «Pavese e le “prose del sogno romanzo” nel Mestiere di vivere». In *Attraverso il sogno. Dal tema alla narrazione*, a cura di Elena Porciani, 221–42. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2003.
- Porter, James. «Reception Studies: Future Prospects». In *A Companion to Classical Receptions*, a cura di Lorna Hardwick e Christopher Stray, 469–81. New York: Wiley, 2008.
- Porter, James, e Mark Buchan, a c. di. *Before Subjectivity? Lacan and the Classics*. Lubbock: Texas Tech University Press, 2004.
- Powell, Iohannes. *Collectanea alexandrina. Reliquiae minores poetarum graecorum aetatis ptolemaicae, 323-146 a. C.: epicorum, elegiacorum, lyricorum, ethicorum*. Oxford: Clarendon Press, 1970.
- Premuda, Maria Luisa. «I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 26 (1957): 221–49.

- Preston, Carrie. *Modernism's Mythic Pose. Gender, Genre, Solo Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- Pretzler, Maria. *Pausanias. Travel Writing in Ancient Greece*. London: Duckworth, 2007.
- Prevignano, Fabio. «Cesare Pavese: la collina e l'infinito». *Critica Letteraria* 158, n. 1 (2013): 176–91.
- Priou, Alex. «Hesiod: Man, Law and Cosmos». *Polis* 31 (2014): 232–60.
- Privitera, Tiziana. «Orfeo nel Novecento: la non esaurita duttilità di un mito». *Intersezioni*, n. 3 (2013): 443–55.
- Pucci, Giuseppe. «Il mito di Medea». In *Il mito di Medea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, a cura di Maurizio Bettini e Giuseppe Pucci, 25–321. Torino: Einaudi, 2017.
- . «Orfeo e la decima musa». In *Orfeo e le sue metamorfosi*, a cura di Giulio Guidorizzi e Marxiano Melotti, 168–78. Roma: Carocci, 2005.
- Pucci, Pietro. «The Poetry of the Theogony». In *Brill's Companion to Hesiod*, a cura di Franco Montanari, Antonios Renegakos, e Christos Tsagalis, 37–70. Leiden-Boston: Brill, 2009.
- Pugliese, Stanislao. «Il mito del ritorno: simbolo e memoria ne 'La luna e i falò' di Cesare Pavese». *American Journal of Italian Studies* 21, n. 58 (1998): 128–38.
- Quigley, Declan. «Scapegoats: The Killing of Kings and Ordinary People». *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 6, n. 2 (2000): 237–54.
- Rader, Richard. «The Radical Theology of Prometheus Bound; or, on Prometheus' God Problem». *Ramus* 42, n. 1–2 (2013): 162–82.
- Rahner, Hugo. *Griechische Mythen in Christlicher Deutung. Gesammelte Aufsätze*. Zürich: Rhein, 1957, trad. it. *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Bologna, Il Mulino, 1957.
- Rajevsky, Irina. «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermédialités* 6 (2005): 43–64.
- Ranieri, Caterina. «Apollineo (olimpico) e dionisiaco (titanico) in Cesare Pavese». In *Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba: omaggio a Cesare Pavese*, 281–303. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001.
- Redfield, James. «The Politics of Theogony». *Archiv für Religionsgeschichte* 13, n. 1 (2012): 31–36.
- Reitani, Luigi. «L' "errore" di Dio». In *Tutte le poesie*, di Friedrich Hölderlin, XXVII–LXVII. a cura di Luigi Reitani. Milano: Mondadori, 2001.
- Remigi, Gabriella. *Cesare Pavese e la letteratura americana. Una splendida monotonia*. Firenze: Olschki, 2012.

- . «Pavese e Lawrence: una comune sete di mito». In *Cesare Pavese a San Francisco. Incontro per la celebrazione del centenario della nascita. Atti del Congresso (24-25 ottobre 2008)*, a cura di Christopher Concolino, 79–88. Firenze: Cesati, 2011.
- Renger, Almut-Barbara. *Oedipus and the Sphinx*. Chicago-London: University of Chicago Press, 2013.
- Renna, Salvatore. *Tra mito e Dio. Cesare Pavese lettore a Casale Monferrato*. Torino: Consiglio Regionale del Piemonte, 2017.
- Restivo, Giuseppina. «Intelletto d'amore e assurdo nella soggettivazione romantica: Prometeo in Byron e Shelley». *Textus* 7 (1994): 163–86.
- Reynolds, Margaret. *The Sappho Companion*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- . *The Sappho History*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Rialland, Ivanne. «Mythe et hypertextualité». *Fabula*, 2005, 1–6.
- Ricciardelli, Gabriella. «Gli “Inni orfici” tra Orfeo e Dioniso». *Annali dell'Università degli Studi di Napoli «L'Orientale». Dipartimento di Studi del Mondo Classico e del Mediterraneo Antico. Sezione Filologico-Letteraria* 22 (2000): 313–26.
- Rigato, Daniela. *Gli Dei che guariscono. Asclepio e gli altri*. Bologna: Patron, 2013.
- Rilke, Rainer Maria. *Poesie e prose*. A cura di Laura Terreni. Firenze: Le Lettere, 1992.
- . *Sonetti a Orfeo*. Milano: Feltrinelli, 1991.
- Rimell, Victoria. «After Ovid, after Theory». *International Journal of the Classical Tradition*, 2019, 1–24.
- . «Epistolary Fictions: Authorial Identity in “Heroides” 15». *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 45 (1999): 109–35.
- . *Ovid's Lovers. Desire, Difference and the Poetic Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Rivolta, Chiara Maria. «Zeus τύραννος nel “Prometeo” di Eschilo». *Hormos* 4 (2012): 20–35.
- Robertson, D. S. «Prometheus and Chiron». *The Journal of Hellenic Studies* 71 (1951): 150–55.
- Rodighiero, Andrea. *La tragedia greca*. Bologna: Il Mulino, 2013.
- Rogers, Brett, e Benjamin Stevens, a c. di. *Classical Traditions in Science Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Rohr Schaff, Susan von. «The Dialectic of Myth and History: Revision of Archetype in Thomas Mann's Joseph Novels». *Monatshefte* 82, n. 2 (1990): 177–93.
- Roller, Lynn. *In search of God the Mother*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Romanelli, Giovanna. *I Dialoghi con Leucò e il labirinto della vita*. Soveria Mannelli:

- Rubbettino, 2013.
- Romani, Silvia. «Arianna: tradita da Dioniso?» *Quaderni del Dipartimento di Filologia, Linguistica e Tradizione Classica* 6 (2007): 7–21.
- . «Il mito di Arianna». In *Il mito di Arianna. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, a cura di Silvia Romani e Maurizio Bettini, 27–278. Torino: Einaudi, 2015.
- . «Vittoriane à rebours». *Dionysus ex machina* VII (2016): 208–23.
- Romeo, Alessandra. *Orfeo in Ovidio. La creazione di un nuovo epos*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012.
- Romeo, Enzo. *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone, 1935-1936*. Cosenza: Progetto 2000, 1986.
- Romilly, Jacqueline de. *La tragedie grecque*. Paris: Presses Universitaires de France, 1970, trad. it. *La tragedia greca*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Rosati, Gianpiero. «Epistola elegiaca e lamento femminile». In *Ovidio. Lettere di eroine*, a cura di Gianpiero Rosati, 5–46. Milano: Rizzoli, 1989.
- . *Narciso e Pigamione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*. Firenze: Sansoni, 1983.
- . «Sabinus, the Heroides and the poet-nightingale: Some observations on the authenticity of the Epistula Sapphus». *Classical Quarterly* 46 (1996): 207–16.
- Rösler, Wolfgang. «Der Pandora-Mythos bei Hesiod». In *Pandora. Zur mythischen Genealogie der Frau*, a cura di Preusser Heinz-Peter, 47–54. Heidelberg: Winter, 2012.
- . «Persona reale o persona poetica? L'interpretazione dell'io nella lirica greca arcaica». *Quaderni urbinati di cultura classica*, n. 19 (1985): 131–44.
- Ross, Werner. *Der wilde Nietzsche oder die Rückkehr des Dionysos*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1994, trad. it. *Nietzsche selvaggio, ovvero il ritorno di Dioniso*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Rossi, Elena. «Percorsi dell'intertestualità fra classico e moderno: dieci categorie di trasformazione testuale». *Strumenti Critici*, n. 3 (2000): 307–29.
- Rossi Linguanti, Elena. «Qui n'a pas son Minotaure di Marguerite Yourcenar». In *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, a cura di Paolo Arduini, Sergio Audano, Guido Paduano, e Alberto Borghini, 455–63. Roma: Aracne, 2008.
- Rossi, Paolo. «La nuova scienza e il simbolo di Prometeo». In *I filosofi e le macchine. 1400-1700*, di Paolo Rossi. Milano: Feltrinelli, 1971.
- Roth, Philip. *The Professor of Desire*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1977, trad. it. *Il professore di desiderio*, Torino, Einaudi, 2009.

- Roux, Olivier. *Monstres. Une histoire générale de la tératologie des origines à nos jours*. Paris: CNRS Éditions, 2016.
- Roynon, Tessa, e Daniel Orrells. «Preface: Ovid and Identity in the Twenty-First Century». *International Journal of the Classical Tradition*, 2019, 1–8.
- Rubin, Nancy, e William Sale. «Meleager and Odysseus: A Structural and Cultural Study of the Greek Hunting-Maturation Myth». *Arethusa* 16, n. 1–2 (1983): 137–71.
- Rudhardt, J. «Les mythes grecs relatifs à l’instauration du sacrifice: les rôles corrélatifs de Prométhée et de son fils Deucalion». *Museum Helveticum* 27, n. 1 (1970): 1–15.
- Rüdiger, Horst. *Sappho, Ihr Ruf und Ruhm bei der Nachwelt*. Leipzig: Dietrich, 1933.
- Ryan, Judith. *The Vanishing Subject. Early Psychology and Literary Modernism*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Saake, Helmut. *Sapphostudien. Forschungsgeschichtliche, biographische un literarästhetische Untersuchungen*. Munchen: Ferdinand Schöningh, 1972.
- Saccà, Annalisa. «Pavese al femminile. Alcune considerazioni sulla donna nella vita e nelle opere di Cesare Pavese». In *Un viaggio mitico. Pavese «intertestuale». Alla ricerca di se stesso e dell’eticità della storia. Sesta rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, a cura di Antonio Catalfamo, 157–75. Santo Stefano Belbo: CE.PA.M., 2006.
- Saïd, Suzanne. *Approches de la mythologie grecque. Lectures anciennes et modernes*. Paris: Le Belles Lettres, 2008, trad. it. *Introduzione alla mitologia greca. Letterature antiche e moderne*, Editori Riuniti, 2012.
- . *Sophiste et tyran ou le problème du Prométhée enchainé*. Paris: Klincksieck, 1985.
- Salah, Trish. «‘Time isn’t after us’: Some Tiresian Durations». *Somatechnics* 7, n. 1 (2017): 16–33.
- . «What Does Tiresias Want?» *Transgender Studies Quarterly* 4, n. 3–4 (2017): 632–38.
- Salmon, Edward. «‘Light-Darkness Imagery in Oedipus Tyrannus». *The Classical Bulletin* 36 (1959): 8.
- Salpietro, Agostino. «“Paesi tuoi”: il mito, la morte e lo scambio simbolico». *Narrativa XXII* (2002): 57–71.
- Samoyault, Tiphaine. *L’intertextualité. Mèmoire de la littérature*. Paris: Nathan, 2001.
- Santini, Carlotta. «La seduzione del mito. Furio Jesi, Thomas Mann e Karoly Kerényi». In *Eidolon. Saggi sulla tradizione classica*, a cura di Sotera Fornaro e Daniela Summa, 107–24. Bari: Edizioni di Pagina, 2013.

- . «“Zeus è andato in rovina a causa di suo figlio” Prometeo, il Cristo e Dioniso in un abbozzo nietzscheano del 1874». *Intersezioni* XXIX, n. 1 (2009): 117–30.
- Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1922, trad. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 2007.
- Sbardella, Livio. «Le Muse, Esiodo e i rapsodi: Theog. 22-35 e la struttura del proemio». *Seminari Romani di Cultura greca* 5 (2016): 63–82.
- . *Oralità. Da Omero ai mass media*. Roma: Carocci, 2006.
- Sbardella, Livio, e Andrea Ercolani. «Il corpus Hesiodicum: genesi e ricezione nella Grecia antica». *Seminari Romani di Cultura greca* 5 (2016): 3–13.
- Scappaticci, Tommaso. «“Paesi tuoi” e l’immersione nel “selvaggio”». In *Cesare Pavese: il mito, la donna, le due Americhe. Terza rassegna di saggi internazionali di studi pavesiani*, a cura di Antonio Catalfamo, 45–64. Santo Stefano Belbo: CE.P.A.M., 2003.
- Scarpelli, Giacomo. *Il razionalista pagano. Frazer e la filosofia del mito*. Milano: Meltemi, 2018.
- Schadewaldt, Wolfgang. *Von Homers Welt und Werk. Aufsätze und Auslegungen zur homerischen Frage*. Stuttgart: Koehler, 1965.
- Scheer, Tanja. «Tempelprostitution in Korinth?» In *Tempelprostitution in Altertum. Fakten und Fiktionen*, a cura di Tanja Scheer e Martin Lindner, 221–66. Berlin: Antike, 2009.
- Scheer, Tanja, e Martin Lindner, a c. di. *Tempelprostitution in Altertum. Fakten und Fiktionen*. Berlin: Antike, 2009.
- Schlegel, August W. *Corso di letteratura drammatica*. A cura di M. Puppo. Genova: il melangolo, 1977.
- Schmeling, Manfred. «Prometheus in Paris - Komparatistische Überlegungen zum Ertrag der Intertextualitätsdebatte am Beispiel André Gides». *Arcadia* 23, n. 2 (1988): 149–65.
- Schmidt, Siegfried. «A Systems-Oriented Approach to Literary Studies». *Canadian Review of Comparative Literature* 24, n. 1 (1997): 119–36.
- Schmitt, Marilyn Low. «Bellerophon and the Chimaera in Archaic Greek Art». *American Journal of Archaeology* 70, n. 4 (1966): 341–47.
- Schmitz-Emans, Monika, e Uwe Lindemann. *Komparatistik als Arbeit am Mythos*. Heidelberg: Synchron, 2004.
- Schmitz-Emans, Monika, Monika. «Metamorphosen der Metamorphosen: Italo Calvino und sein Vorfahr Ovid. Calvinos Poetik und Ovids “Metamorphosen”». *Poetica* 27, n. 3–4 (1995): 433–69.
- Schulze, Joachim. «La poetica pavesiana dei “rapporti fantastici” e la mentalità primitiva». In

- Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba: omaggio a Cesare Pavese*, 85–109. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001.
- Scianatico, Giovanna, a c. di. *Il paesaggio nella letteratura italiana*. Modugno: Progedit, 2013.
- Scodel, Ruth. «Homeric Signs and Flashbulb Memory». In *Epea and Grammata: Oral and Written Communication in Ancient Greece*, a cura di Ian Worthington e John Foley, 99–116. Leiden: Brill, 2002.
- . «The Removal of the Arms, the Recognition with Laertes, and Narrative Tension in the Odyssey». *Classical Philology* 93, n. 1 (1998): 1–17.
- . «The Wits of Glaucus». *Transactions of the American Philological Association*, n. 122 (1992): 73–84.
- Scott Smith, Robert. «Bundling Myth, Bungling Myth: The Flood Myth in Ancient and Modern Handbooks of Myth». *Archiv für Religionsgeschichte* 16, n. 1 (2015): 243–62.
- Scully, Stephen. *Hesiod's Theogony. From Near Eastern Creation Myths to Paradise Lost*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Secchieri, Filippo. «Il monologismo essenziale del dialogo letterario. Sui “Dialoghi con Leucò” di Cesare Pavese». *Lingua e stile* 26, n. 3 (1991): 429–46.
- Secci, Lia. «L'entelechia mitica di Thomas Mann nel carteggio con Károly Kerényi». *Poesia e Critica*, 1965.
- . «Mitologia “mediterranea” nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese». In *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, a cura di Adriana Dalla Casa, 241–54. Genova: Istituto Italiano di Filologia Classica e Medioevale, 1970.
- Segal, Charles. «Bacchylides Reconsidered: Epithets and the Dynamics of Lyric Narrative». *Quaderni urbinati di cultura classica*, n. 22 (1976): 99–130.
- . «Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 99 (1968): 419–42.
- . «Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy». *Arethusa* 16, n. 1 (1983): 173–98.
- . «Intertextuality and Immortality: Ovid, Pythagoras and Lucretius in *Metamorphoses* 15». *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 46 (2001): 63–101.
- . *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol*. Wiesbaden: Steiner, 1969.
- . *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*. New York: Macmillan, 1993.
- . *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University

- Press, 1989, trad. it. *Orfeo. Il mito del poeta*, Torino, Einaudi, 1995.
- . *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle metamorfosi*. Venezia: Marsilio, 1991.
- . «Ovid's Meleager and the Greeks: Trials of Gender and Genre». *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 99 (1999): 419–42.
- Segal, Robert. *Myth*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- , a c. di. *Theories of Myth. From Ancient Israel and Greece to Freud, Jung, Campbell and Levi-Strauss*. New York: Garland, 1996.
- Segre, Cesare. «Du motif à la fonction, et vice versa». *Communications* 47 (1988): 9–22.
- . «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti». In *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di Costanzo Di Girolamo e Ivano Paccagnella, 15–28. Palermo: Sellerio, 1982.
- . «Tema/motivo». In *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.
- Selden, Daniel. «Classics and Contemporary Criticism». *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 1, n. 1 (1990): 155–78.
- Sellier, Philippe. «Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?» *Littérature* 55 (1984): 112–26.
- Sensi, Clausio. «Gli orizzonti sognati». In «*Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba*». *Omaggio a Cesare Pavese*, 171–215. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2001.
- Seppilli, Anita. *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti*. Palermo: Sellerio, 1977.
- Sergent, Bernard. *Homosexuality in Greek Myth*. Boston: Beacon, 1986.
- Serpa, Franco, a c. di. *La polemica sull'arte tragica*. Firenze: Sansoni, 1972.
- Sewell-Rutter, N. J. *Guilt by Descent. Moral Inheritance and Decision Making in Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Shapiro, Alan. «“Hērōs Theos”: The Death and Apotheosis of Herakles». *The Classical World* 77, n. 1 (1983): 7–18.
- . «The Marriage of Theseus and Helen». In *Kotinos: Festschrift für Erika Simon*, a cura di Tonio Hölscher e Harald Mielsch, 232–36. Manz: Von Zabern, 1992.
- . «Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece». *Studies in the History of Art* 32 (1991): 122–39.
- Sharrock, Alison, e Helen Morales, a c. di. *Intratextuality. Greek and Roman Textual Relations*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Sheffy, Rakefet. «Models and Habitudes: Problems in the Idea of Cultural Repertoires». *Canadian Review of Comparative Literature* 24, n. 1 (1997): 35–46.
- Shuttleworth, Mark. «Polysystem Theory». In *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, a cura di Mona Baker, 176–79. London-New York: Routledge, 1997.

- Sichera, Antonio. «Il ritorno del mito, il tempo dell'altro: l'Ulisse di Pavese». *Rivista di letteratura italiana* 35, n. 2 (2017): 83–96.
- . *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*. Firenze: Olschki, 2015.
- Silk, Michael. *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Simonetti, Paolo. «Postmoderno/ Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti». *Status Quaestionis* 1 (2011): 127–82.
- Sinos, Dale. *Achilles, Patroklos and the Meaning of Philos*. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft, 1980.
- Siskin, Clifford. *System. The Shaping of Modern Knowledge*. Cambridge: The Mit Press, 2016.
- Skempis, Mario. «Theseus in the making: social psychology and the poetics of fatherlessness in Callimachus». *Trends in Classics* 2, n. 1 (2010): 115–49.
- Skulsky, Harold. *Metamorphosis. The Mind in Exile*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- Slatkin, Laura. *The Power of Thetis. Allusion and Interpretation in the Iliad*. Berkeley: University of California, 1991.
- Smith, Lawrence G. *Cesare Pavese and America. Life, Love and Literature*. Amherst-Boston: University of Massachusetts Press, 2008.
- Snell, Bruno. *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg: Claassen, 1948, trad. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Torino, Einaudi, 1963.
- Sokel, Walter. «From Marx to Myth: The Structure and Function of Self-Alienation in Kafka's Metamorphosis». *Literary Review* 26, n. 4 (1983): 485–97.
- Soletti, Elisabetta. «Memoria e paesaggio in Pavese». In *Lo sguardo offeso. Il paesaggio in Italia: storia, geografia, arte, letteratura*, a cura di Giovanni Tesio e Giulia Pennaroli, 219–34. Torino: Centro Studi Piemontesi, 2011.
- Sollors, Werner, a c. di. *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Solodow, Joseph. *The World of Ovid's Metamorphoses*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1988.
- Sorrentino, Flavio, a c. di. *Il senso dello spazio. Lo «spatial turn» nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando, 2012.
- Sourvinou-Inwood, Christiane. *Theseus as Son and Stepson. A tentative Illustration of the Greek Mythological Mentality*. London: Institute of Classical Studies, 1979.

- . *Tragedy and Athenian Religion*. Lanham: Lexington, 2003.
- . «Tragedy and religion: constructs and readings». In *Greek Tragedy and the Historian*, a cura di Christopher Pelling, 161–86. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Spears Brooker, Jewel. «Eliot's Philosophical Studies: Bergson, Frazer, Bradley». In *The New Cambridge Companion to T. S. Eliot*, a cura di Jason Harding, 175–86. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- . «The Case of the Missing Abstraction: Eliot, Frazer, and Modernism». *The Massachusetts Review* 25, n. 4 (1984): 539–52.
- Spentzou, Efrossini. *Readers and Writers in Ovid's Heroides. Transgressions of Genre and Gender*. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- . «Theorizing Ovid». In *A Companion to Ovid*, 455–68. Malden: Wiley- Blackwell, 2009.
- Spilka, Mark. «Kafka's Sources for The Metamorphosis». *Comparative Literature* 11 (1959): 289–307.
- Spina, Luigi. «Il futuro della ricezione dell'antico». *Status Questionis* 8 (2015): 53–66.
- Stafford, Emma. *Herakles*. London-New York: Routledge, 2012.
- Stanford, William Bedell. *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*. Oxford: Blackwell, 1954.
- Starobinski, Jean. *L'Encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, 2012, trad. it *L'inchiostro della malinconia*, Torino, Einaudi, 2014.
- Steiner, George. *The Death of Tragedy*. London: Faber and Faber, 1961, trad. it. *La morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965.
- Steiner, Peter. «Russian formalism». In *The Cambridge History of Literary Criticism*, a cura di Raman Selden, VIII. From Formalism to Poststructuralism:11–29. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Stella, Maria. *Cesare Pavese. Traduttore*. Roma: Bulzoni, 1977.
- Stephan, Inge. *Medea: Multimediale Karriere einer mythologischen Figur*. Köln: Bohlau, 2006.
- Stocking, Charles Heiko. «Sacrifice, Succession, and Paternity in Hesiod's Theogony». *Mètis* 11 (2013): 183–210.
- . *The Politics of Sacrifice in Early Greek Myth and Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Stockwell, Peter. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London-New York: Routledge, 2002.
- Strauss Clay, Jenny. *Hesiod's Cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- . «Sarpédon: Aristos Heroon». *Gaia* 12 (2009): 15–27.

- . «The Generation of Monsters in Hesiod». *Classical Philology* 88, n. 2 (1993): 105–16.
- . «The Justice of Zeus in the Theogony?» In *The Gods of Greek Hexameter Poetry. From the Archaic Age to Late Antiquity and Beyond*, a cura di Martin Cuypers, Ahuvia Kahane, e James Clauss, 35–46. Stuttgart: Franz Steiner, 2016.
- Strauss, Walter. *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- Strawson, Galen. «Against narrativity». *Ratio*, 428-452, 17, n. 4 (2004).
- Stucchi, Silvia. «Pitagora e l'ultima metamorfosi di Ovidio». *Sileno* 31, n. 1–2 (2005): 159–84.
- Sumeli Weinberg, Maria Grazia. «Pavese e la donna e il discorso sulla voluttuosità». *Italica* 87, n. 3 (2000): 386–99.
- Susanetti, Davide. «Collera, crisi politica e soggetti queer. Da Antigone a Dioniso». *EuGeSta: Journal on Gender Studies in Antiquity* 4 (2014): 1–30.
- . *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*. Roma: Carocci, 2007.
- . «Folie, écriture et usages des mythes dans l'Hyppolite d'Euripide». *Chora* 14 (2016): 269–82.
- Suzuki, Mihoko. *Metamorphoses of Helen. Authority, Difference, and the Epic*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1989.
- Swain, S. C. R. «A Note on Iliad 9.524-99: The Story of Meleager». *The Classical Quarterly* 38, n. 2 (1988): 271–76.
- Swanson, Judith. «The Political Philosophy of Aeschylus's Prometheus Bound: Justice as Seen by Prometheus, Zeus, and Io». *Interpretation* 22, n. 2 (1995): 215–45.
- Szondi, Peter. *Versuch über das Tragische*. Frankfurt am Main: Insel, 1961, trad. it. *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, 1996.
- Tagliabue, Aldo. «L'epos di Corinto e Omero». *ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano* 62, n. 2 (2009): 87–115.
- Tally, Robert T. *Spatiality*. London-New York: Routledge, 2013.
- Tarrant, Richard. «The authenticity of the letter of Sappho to Phaon (Heroides XV)». *Harvard Studies in Classical Philology* 85 (1981): 133–53.
- Tatum, James. «A Real Short Introduction to Classical Reception Theory». *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 22, n. 2 (2014): 75–96.
- Tennyson, Alfred. *A selected edition*. A cura di Christopher Ricks. Edinburgh: Pearson, 2007.
- Tenuta, Carlo. «Modernità tra arcaico e mito: note jesiane sui moderni Carlo Levi e Cesare Pavese». In *Moderno e modernità. La letteratura italiana. XII Congresso Nazionale*

- dell'ADI (Roma, 17-20 settembre 2008), a cura di Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, e Amedeo Quondam. Roma: Sapienza Università di Roma, 2009. <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Tenuta%20Carlo.pdf>.
- Tesio, Giovanni. «Augusto Monti e Cesare Pavese: un'affinità “dissimilare”». In *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, a cura di Monica Lanzillotta. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2011.
- Teti, Vito. *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*. Roma: Donzelli, 2004.
- . «La Calabria di Pavese: mito, realtà, “altrove”». In *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, a cura di Monica Lanzillotta, 39–52. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2011.
- Thacker, Eugene. *Cosmic Pessimism*. Minneapolis: Univocal, 2015.
- Thorsen, Thea, e Stephen Harrison. *Roman Receptions of Sappho*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Tischer, Ute, Alexandra Forst, e Ursula Gärtner, a c. di. *Text, Kontext, Kontextualisierung. Moderne Kontextkonzepte und antike Literatur*. Zurich-New York: Olms, 2018.
- Todorov, Tzvetan. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Torino: Einaudi, 1968.
- Tompkins, Jane, a c. di. *Reader-response Criticism. From Formalism to Post-structuralism*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Tortora, Massimiliano, a c. di. *Il modernismo italiano*. Roma: Carocci, 2018.
- Totaro, Piero. «Prometeo, incatenato e liberato». *Aevum Antiquum* 12–13 (2013): 71–81.
- Traina, Giusto. «“Allora la semplice frase «c’era una fonte» commuoverà”. Paesaggio e memoria dell’antico in Pavese». In *La «Musa nascosta»: mito e letteratura greca nell’opera di Cesare Pavese*, a cura di Eleonora Cavallini, 25–33. Bologna: dupress, 2014.
- Trousson, Raymond. *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Genève: Droz, 1964.
- . *Thèmes et mythes. Questions de méthode*. Bruxelles: Éditions de l’Université de Bruxelles, 1981.
- . *Un problème de littérature comparée. Les études de thèmes: essai de méthodologie*. Paris: Minard, 1965.
- Tsagalidis, Christos. «The Power of Puns: Traditionality and Innovation in the Meleager Tale in Ovid’s “Metamorphoses” (8.260-546)». *Platon* 50 (1998): 172–89.
- Tsur, Reuven. *Poetic Conventions as Cognitive Fossils*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- Turi, Gabriele. *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*. Bologna: Il Mulino, 1990.

- . «Logos e mito: Pavese e la casa editrice Einaudi». In *Cesare Pavese oggi: atti del convegno internazionale di studi, San Salvatore Monferrato, 25-26-27 settembre 1987*, a cura di Giovanna Ioli, 171–95. San Salvatore Monferrato, 1987.
- Turner, Susanne. «Who’s the Daddy? Contesting and Constructing Theseus’ Paternity in Fifth-Century Athens». In *Foundation Myths in Ancient Societies. Dialogues and Discourses*, a cura di Naoíse Mac Sweeney, 71–102. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.
- Ugolini, Gherardo. *Guida alla lettura della Nascita della Tragedia di Nietzsche*. Roma-Bari: Laterza, 2007.
- . «Il Prometeo dionisiaco di Friedrich Nietzsche». *Aevum Antiquum* 12/13 (2013): 399–427.
- . «Le metamorfosi di Tiresia tra cultura classica e moderna». In *Die Kraft der Vergangenheit. Mythos und Realität der klassischen Kultur*, a cura di Gherardo Ugolini, 169–79. Hildesheim: Olms, 2005.
- . «Nel segno di Nietzsche. D’Annunzio “dionisiaco”». In *Io ho quel che ho donato*, a cura di Cecilia Gibellini, 145–68. Bologna: CLUEB, 2015.
- . *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*. Tübingen: Narr, 1995.
- Uhlig, Claus. «Tradition in Curtius and Eliot». *Comparative Literature* 42, n. 3 (1990): 193–207.
- Ursini, Francesco. «Le Metamorfosi di Ovidio come poema dell’“indistinzione”, dell’“illusione” e dell’“incertezza”». *Montesquieu* 10 (2018): 1–11.
- . *Ovidio e la cultura europea. Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017)*. Roma: Apes, 2017.
- Valgiglio, Ernesto. «La leggenda di Meleagro nei suoi interessi tradizionali, letterari, morali». *Rivista di Filologia e Istruzione Classica* 84 (1956): 113–43.
- Valverde Sánchez, Mariano. «El mito de la nave Argo y la primera navegación». *Revue des Etudes Anciennes* 117, n. 1 (2015): 27–54.
- Van Den Bossche, Bart. «“Dialoghi con Leucò” di Cesare Pavese. Un caso di riscrittura del mito classico». In *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, 1153–67. Firenze: Cadmo, 2000.
- . *Il mito nella letteratura italiana del Novecento. Trasformazioni e elaborazioni*. Firenze: Cesati, 2007.
- . «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell’opera di Cesare Pavese*. Firenze: Cesati, 2001.

- . «Pavese e il macrotesto: Lavorare Stanca, Feria d'Agosto, Dialoghi con Leucò». In *Cesare Pavese a San Francisco. Incontro per la celebrazione del centenario della nascita. Atti del Congresso (24-25 ottobre 2008)*, a cura di Christopher Concolino, 115–25. Firenze: Cesati, 2011.
- . «Pavese legge Mann: quale poetica della prosa?» *Rassegna Europea di Letteratura Italiana* 4 (1994): 94–117.
- . «Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in 'Dialoghi con Leucò' (1947)». In *Ovid's Metamorphoses in Twentieth Century Italian Literature*, a cura di Alberto Comparini, 199–215. Heidelberg: Winter, 2018.
- . «“Un vivaio di simboli”: dialogare con il mito greco». In *La “musa nascosta”: mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, a cura di Eleonora Cavallini, 143–55. Bologna: dupress, 2014.
- Van Gorp, Hendrik. «The Study of Literature and Culture-Systems and Fields». *Canadian Review of Comparative Literature* 24, n. 1 (1997): 1–5.
- Van Nortwick, Thomas. *Imagining Men. Ideals of Masculinity in Ancient Greek Culture*. Westport: Praeger, 2008.
- Van Zyl Smit, Betin. «Medea and Apartheid». *Akroterion* 37 (1992): 73–81.
- . «Medea the Feminist». *Acta Classica* 45 (2002): 101–22.
- Vanhelleputte, Michel. «The Concept of Motif in Literature: A Terminological Study». In *The Return of Thematic Criticism*, a cura di Werner Sollors, 92–105. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Vatin, Claude. *Ariane et Dionysos. Un mythe de l'amour conjugal*. Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2004.
- Velasco Lòpez, M. H. «Lecturas del Mito de Meleagro». *Minerva* 17 (2004): 31–83.
- Venturi, Gianni. «Cesare Pavese, Furio Jesi e il mito: una interpretazione». In *Cesare Pavese. Atti del convegno internazionale di studi (Torino-Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001)*, a cura di Margherita Campanello, 77–110. Firenze: Olschki, 2005.
- . «Pavese e Thomas Mann». In *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana. Storia e antologia della critica*, a cura di Marziano Guglielminetti e Giuseppe Zaccaria, 164–66. Firenze: Le Monnier, 1976.
- Verene, Donald Philip. *Vico's Science of Imagination*. Ithaca-London: Cornell University Press, 1981.
- Vernant, Jean-Pierre. «Alla tavola degli uomini: mito di fondazione del sacrificio in Esiodo». In *La cucina del sacrificio in terra greca*, a cura di Jean-Pierre Vernant e Marcel

- Detienne, 32–105. Torino: Bollati Boringhieri, 2014.
- Vernant, Jean-Pierre, e Pierre Vidal-Naquet. *Mythe et tragédie deux*. Paris: La Découverte, 1986, trad. it. *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Torino, Einaudi, 1991.
- . *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Maspero, 1972, trad. it. *Mito e tragedia nell'antica Grecia. La tragedia come fenomeno sociale, estetico e psicologico*, Torino, Einaudi, 1976.
- Véronique, Gély. «Partages de l'antiquité: un paradigme pour le comparatisme». *Revue de littérature comparée*, n. 4 (2012): 387–95.
- Veyne, Paul. *Les Grecs ont-ils cru a leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*. Paris: Seuil, 1983, trad. it. *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- Vickery, John. *The Literary Impact of The Golden Bough*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- Vico, Giambattista. *Opere*. A cura di Andrea Battistini. Milano: Mondadori, 1990.
- Vidal-Naquet, Pierre. *Le chasseur noir. Formes de pensees et formes de societe dans le monde grec*. Paris: Maspero, 1988, trad. it. *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme d'articolazione sociale nel mondo greco antico*, Roma, Editori Riuniti, 1988.
- Vincent, Michael. «Between Ovid and Barthes: “Ekphrasis”, Orality, Textuality in Ovid's “Arachne”». *Arethusa* 27, n. 3 (1994): 361–86.
- Vitagliano, Daniela. «The Becoming-writing in La belva : the Dialoghi con Leucò by Cesare Pavese among bestiality, humanity and divinity». *Studii de știință și cultură* 10, n. 3 (2014): 101–10.
- Viti, Alessandro. «Per una tematologia emeneutica. Sul Dizionario dei temi letterari». *Allegoria* 58 (2008): 98–109.
- . *Tema*. Napoli: Guida, 2011.
- Viti, Fabio. «Il primitivo secondo Kurtz. L'apocalisse dell'uomo civile nelle “culture della crisi”». *La Ricerca Folklorica* 10 (1984): 91–100.
- Von Hendy, Andrew. *The Modern Construction of Myth*. Bloomington: Indiana University Press, 2002.
- Von Scheliha, Renata. *Patroklos. Gedanken über Homers Dichtung und Gestalten*. Basel: Benno Schwabe, 1943.
- Vox, Onofrio. «Prima del trionfo: i ditirambi 17 e 18 di Bacchilide». *L'Antiquité Classique* 53 (1984): 200–209.
- . «Teseo odissiaco». *Quaderni urbinati di cultura classica* 15, n. 3 (1983): 91–97.
- Wagner, Richard. *Oper und Drama*. Leipzig: Weber, 1852, trad. it. *Opera e dramma*, Milano,

- Bocca, 1939.
- . *Tristano e Isotta*. Torino: Fondazione Teatro Regio, 2017.
- Wagner, Richard, e Franz Liszt. *Epistolario Wagner-Liszt*. Vol. II. Firenze: Passigli, 1983.
- Walker, Henry. «The Early Development of the Theseus Myth». *Rheinisches Museum für Philologie* 138, n. 1 (1995): 1–33.
- . *Theseus and Athens*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Warden, John, a c. di. *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- Warner, Marina. *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds. Ways of Telling the Self*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Webb, Richard, David Bushnell, e Jane Widseth. «Tiresias and the breast: thinking of Lacan, interpretation, and caring.» *The International Journal of Psychoanalysis* 74 (1993): 597–612.
- Węcowski, Marek. «Can Zeus be Deceived? The Mekone Episode (Hes. Theog. 535-561) Between Theodicy and Power-Politics». *Klio* 94, n. 1 (2012).
- Weiner, Jesse, Brett Rogers, e Benjamin Stevens, a c. di. *Frankenstein and Its Classics. The Modern Prometheus from Antiquity to Science Fiction*. London: Bloomsbury, 2018.
- Wellek, René, e Austin Warren. *Theory of Literature*. Harcourt: Brace & Company, 1949.
- West, David, e Tony Woodman, a c. di. *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- West, Martin, a c. di. *Hesiod. Theogony*. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- . «The Flood Myth in Ovid, Lucian, and Nonnus». In *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, a cura di Juan Antonio Lopez, 245–60. Madrid: Ediciones Clasicas, 2003.
- . «The Prometheus Trilogy». In *Aeschylus*, a cura di Michael Lloyd, 359–96. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- Wheeler, Stephen. «Imago mundi: Another View of the Creation in Ovid's Metamorphoses». *American Journal of Philology* 116 (1995): 95–121.
- . *Repetition, Continuity and Closure in Ovid's Metamorphoses*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- White, Jeffrey. «Bellerophon in the "Land of Nod": Some Notes on Iliad 6.153-211». *The American Journal of Philology* 103, n. 2 (1982): 119–27.
- Whitman, Cedric. *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

- Whitmarsh, Tim. *Greek Literature and the Roman Empire. The Politics of Imitation*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- . «Lucian, Bakhtin, and the Pragmatics of Reception». In *Classics and the Uses of Reception*, a cura di Lorna Hardwick e Christopher Stray, 104–15. New York: Wiley, 2007.
- Wilamowitz-Moellendorf von, Ulrich. «Exkurse zum Oedipus des Sophokles». *Hermes* 34 (1899): 55–80.
- . *Homerische Untersuchungen*. Berlin: Weidmann, 1884.
- Willcock, M. M. «Mythological Paradeigma in the Iliad». *The Classical Quarterly* 14, n. 2 (1964): 141–54.
- Williamson, Margareth. «Sappho and Pindar in the Nineteenth and Twentieth Centuries». In *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, a cura di Felix Budelmann, 352–70. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Willis, Ika. *Reception*. London: Routledge, 2018.
- Winkler, John. *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York and London: Routledge, 1990.
- Wittgenstein, Ludwig. *Note sul «Ramo d'oro» di Frazer*. Milano: Adelphi, 1975.
- Wohl, Victoria. «Standing by the Stathmos: The Creation of Sexual Ideology in the “Odyssey”». *Arethusa* 26, n. 1 (1993): 19–50.
- Wolfe, Charles. *Monsters and Philosophy*. London: College, 2005.
- Wolpers, Theodor. «Motif and Theme as Structural Content Units and “Concrete Universals”». In *The Return of Thematic Criticism*, a cura di Werner Sollors, 80–91. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- . «Recognizing and Classifying Literary Motifs». In *Thematics Reconsidered. Essays in Honor of Horst S. Daemmrich*, a cura di Frank Trommler, 33–70. Amsterdam: Rodopi, 1995.
- Wood, Christopher. «Reception and the Classics». In *An Interdisciplinary Approach to the Classical Tradition*, a cura di William Brockliss, Pramit Chaudhuri, e Ayelet Haimson Lushkov, 163–73. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Hogarth Press, 1931, trad. it. *Una stanza tutta per se*, Rimini, Guaraldi, 1995.
- Wyke, Maria. «Herculean Muscle!: The Classicizing Rhetoric of Bodybuilding». *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 4, n. 3 (1997): 51–79.
- Yamagata, Naoko. «Phoenix's Speech - Is Achilles Punished?» *The Classical Quarterly* 41, n.

- 1 (1991): 1–15.
- Yarnall, Judith. *Transformations of Circe. The History of an Enchantress*. Chicago: University of Illinois Press, 1994.
- Yasumura, Noriko. *Challenges to the Power of Zeus in Early Greek Poetry*. London: Bristol Classical Press, 2011.
- Yatromanolakis, Dimitrios. *Sappho in The Making. The Early Reception*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- Yourcenar, Marguerite. *Les yeux ouverts. Entretiens avec M. Galey*. Paris: Le Centurion, 1980, trad. it. *Ad occhi aperti. Conversazioni con Matthieu Galey*, Milano, Bompiani, 1996.
- . *Théâtre I-II*. Paris: Gallimard, 1971, trad. it. *Tutto il teatro*, Milano, Bompiani, 1988.
- Zaccagnino, Cristiana. «Acqua di mare e sale nei riti purificatori greci». *OTIUM. Archeologia e cultura del mondo antico* 2 (2017): 1–26.
- Zaccarini, Matteo. «The Return of Theseus to Athens: A Case Study in Layered Tradition and Reception». *Histos* 9 (2015): 174–98.
- Zajko, Vanda, e Helena Hoyle, a c. di. *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*. Malden: Wiley, 2017.
- Zangrilli, Franco. *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*. Palermo: Flaccovio, 2017.
- Zanker, Grahem. *The Heart of Achilles. Characterization and Personal Ethics in the Iliad*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- Zatti, Sergio. «Intertestualità». In *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, a cura di Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, e Emanuele Zinato, 283–307. Roma: Carocci, 2017.
- Zeitlin, Froma. «Figuring Fidelity in Homer's Odyssey». In *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*, a cura di Beth Cohen, 117–52. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Ziogas, Ioannis. *Ovid and Hesiod. The Metamorphosis of the Catalogue of Women*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Ziolkowski, Theodore. *Minos and the Moderns. Cretan Myth in Twentieth-Century Literature and Art*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- . *Ovid and the Moderns*. Ithaca-London: Cornell University Press, 2005.
- Ziskowski, Angela. «The Bellerophon Myth in Early Corinthian History and Art». *Hesperia* 83, n. 1 (2014): 81–102.
- Zolotnikova, Olga. *Zeus in Early Greek Mythology and Religion. From Prehistoric Times to*

the Early Archaic Period. Oxford: Archeopress, 2013.

Zoppi, Matteo. «“Raccontare è monotono”: il ritmo della prosa in Feria d’agosto di Cesare Pavese». *ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano* 65 (2012): 201–20.

Zunshine, Lisa, a c. di. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Zupančič, Alenka. *What IS Sex?* Cambridge-London: The Mit Press, 2017, trad. it. *Che cosa È il sesso?*, Milano, Ponte alle Grazie, 2018.

RINGRAZIAMENTI

Il più sentito e doveroso ringraziamento va a Massimo Fusillo. La sua guida nel corso dei tre anni è stata un imprescindibile punto di riferimento, nonché stimolo ad approfondire, osare, contaminare. Se il lavoro ha preso la forma che a malapena sapevo di desiderare, è grazie a lui e ai suoi insegnamenti.

Il dottorato non sarebbe stato neppure immaginabile senza l'incrollabile fiducia di Silvia Romani. Alla sua incessante e affettuosa presenza, alla sua disponibilità e al suo esempio queste pagine e questi anni devono molto più di quanto si possa esprimere.

Se è stato possibile trascorrere alcuni mesi nello splendido ambiente dell'Italienzentrum della Freie Universität di Berlino lo devo all'accoglienza del Prof. Bernhard Huß, a cui va tutta la mia riconoscenza per l'ospitalità, i suggerimenti e tutto ciò che ho imparato durante il suo *colloquium*.

L'attenzione dimostrata dalla Prof.ssa Silvia Albertazzi è sempre stata di grandissimo aiuto. Grazie per questo e per essere stata vicina ai dottorandi, specialmente quando il tempo per redigere questa tesi sembrava improvvisamente svanito.

La condivisione con Selene Vatteroni di molte parti della ricerca è stata parte importante del lavoro. Alla sua vicinanza, ai suoi incoraggiamenti e alla sua lettura vigile ed entusiasta sono quanto mai riconoscente.

Senza il continuo confronto con Alberto Comparini molte idee e intuizioni avrebbero probabilmente perso di efficacia. Il dialogo costante, l'attenzione e gli innumerevoli consigli mi hanno motivato lungo tutto il percorso, e di ciò gli sono profondamente grato.

Molte riflessioni di questa tesi sono state discusse con Simone Carati, che ringrazio per la lettura e per aver voluto condividere mesi belli e intensi, dubbi e illuminazioni, gioie e tormenti, oltre a pagine e storie che vanno ben al di là della critica letteraria.

Un ringraziamento particolare va a Siria De Francesco, per l'ottimismo, il sostegno e per avermi accolto nel suo corso, e a Marco Mongelli, per avermi fatto scoprire Zotero in un grigio pomeriggio aquilano e per aver voluto leggere la storia dell'Ennosigeo.

Grazie agli amici di sempre, presenti anche questa volta, per la vicinanza, l'affetto e il supporto.

Un grazie colmo di riconoscenza e gratitudine a tutta la mia famiglia, per avermi sostenuto come sempre, per essermi stati vicini in ogni momento e, ancora una volta, per avermi cresciuto tra i libri e le colline di Pavese. Grazie in particolare a mio padre Domenico, per aver letto, discusso e corretto ogni singola pagina che io abbia scritto.

E grazie dal più profondo del cuore a Valentina, per come e quanto ha creduto in me, per avermi sempre riportato nel mondo reale e per essermi stata a fianco con pazienza e dolcezza dal primo all'ultimo giorno di dottorato, con tutto quello che questo significa.