

PAVESE E LE FONTI ANTICHE: UNA RICOGNIZIONE SUI POSTILLATI

Giovanni Barberi Squarotti

1. Presso il Centro Studi «Guido Gozzano – Cesare Pavese» dell'Università di Torino sono depositati in due fondi circa un migliaio di volumi posseduti da Cesare Pavese, provenienti per una parte minore dalla famiglia (Fondo Sini) e per il resto dall'ufficio dello scrittore presso la casa editrice Einaudi, dove erano rimasti dopo la morte fino al 1990 (Fondo Einaudi). Molti di questi volumi presentano sottolineature, segni di lettura, annotazioni e postille: non solo dunque ci è conservata la biblioteca dello scrittore, ma possiamo anche verificare direttamente nei documenti i criteri e i punti salienti delle sue letture. Si tratta di materiale fondamentalmente inedito e non ancora studiato in maniera sistematica, né ci possono essere dubbi sull'interesse e sul valore che riscuote. E tuttavia una premessa è indispensabile: che, comunque sia, questo materiale costituisce uno spettro limitato, per quanto significativo. Non è lecito, in sostanza, su simili basi, abbandonarsi all'entusiasmo di conclusioni categoriche, ed è impensabile che al suo interno si esauriscano le fonti utilizzate da Pavese, specialmente in un settore delicato e ampiamente dibattuto com'è quello del suo rapporto con gli antichi e con l'antico. È possibile invece ricavare considerazioni essenziali sulla qualità di questo rapporto, sul tipo e sulla profondità della conoscenza dei classici, su come essa si sviluppi e maturi nel tempo.

Del resto, per un simile lavoro di ricostruzione non è sufficiente fermarsi ai dati che emergono dalla biblioteca. Risultati metodologicamente fondati vengono fuori soltanto dal riscontro dei volumi del Fondo Sini e del Fondo Einaudi con altri materiali documentali disponibili, vale a dire, nella fattispecie, con *Il mestiere di vivere* e con le lettere. È un riscontro che permette di verificare tempi e connessioni fra le letture e fra le letture e la scrittura, di analizzare e classificare la tipologia delle fonti – essenzialmente di due generi per quel che riguarda il mondo greco: fonti dirette, ma per lo più in traduzione, e fonti indirette come studi etnologici e di storia delle religioni – e soprattutto di confermare le tesi avanzate a suo tempo da Eugenio Corsini contro l'orientamento della critica a riconoscere, specie per l'apparato mitologico dei *Dialoghi con Leucò*, una derivazione quasi esclusiva dal filtro dell'etnologia. Nel classicismo di Pavese, al contrario, si sommano due componenti: la prima, caratterizzata dalla fedeltà alla tradizione, «si traduce in una esigenza di ordine e di equilibrio»; l'altra ne è il rovescio, ed è la tensione, sviluppata a partire dall'eredità dannunziana e dalle letture etnologiche, verso l'irrazionalismo primordiale del mito e verso la «contemplazione conturbante dei miti del sangue e del sesso in chiave di violenza scatenata»¹.

Proprio a questo riguardo mi sembra illuminante una nota del *Mestiere di vivere* datata 6 novembre 1938. Si tratta di una delle prime riflessioni su mito, simbolo e racconto:

¹ Cfr. Corsini 1964 136 s..

Ma siamo chiari: questi tratti, nei quali senza smettere di narrare prendi campo e ricordi-approfondisci l'esperienza totale, oltre che descrizione fanno simbolo. Benché quindi siano immagini, nel senso che ricorrono a una parvenza naturale per chiarire una realtà interiore, sono nel tuo racconto quello che in un mito sono gli statici attributi di un dio o di un eroe (i corpi bianchi delle Oceanine, le mani omicide di Achille, il cinto di Afrodite), racconti dentro il racconto alludenti alla realtà segreta del personaggio².

Appare evidente tra le righe l'impulso a controbilanciare lo scarto verso la teoria del simbolo e del mito radicandola – e radicando di conserva l'esperienza della propria scrittura – nella tradizione dei classici: qui, in particolare, nell'epos omerico e nel suo apparato di emblemi caratterizzanti e rituali. Le «mani omicide» evocate nel passo dipendono infatti da *Il. XXIV* 478-79: Priamo bacia le χεῖρας / δεῖνὰς ἀνδροφόνους di Achille, supplicandolo di restituirgli il corpo di Ettore; il cinto di Afrodite da *Il. XIV* 214 ss.: è il κεστός che la dea presta a Era per consentirle di sedurre Zeus. Ma per Pavese è questione di trovare esempi del valore simbolico e totalizzante del mito, e in questa prospettiva le due immagini, se non ci inganniamo, sono interpretate come rappresentazioni degli archetipi primordiali del sangue e del sesso trasfigurati mitologicamente e associati a un principio divino.

Il punto significativo, per quel che riguarda il nostro discorso, è che il riferimento mitologico sia ricercato direttamente nella fonte letteraria, e poco importa da questo angolo visuale che la greccità praticata da Pavese risulti a questa altezza di raggio limitato e per così dire istituzionale – Omero, per l'appunto –, mentre si intensificano le suggestioni che provengono da letture di altro materiale. Ciò che importa è che negli anni seguenti la tendenza a verificare direttamente sulle fonti greche queste suggestioni sia un'istanza che guida costantemente l'atteggiamento di Pavese, come documentano proprio i dati che si ricavano dall'analisi della sua biblioteca, tenendo come termine estremo di questa analisi l'inverno del 1945, cioè l'inizio della stesura dei *Dialoghi con Leucò*, quando l'elaborazione di una poetica classicistica è compiuta e cede il passo alla realizzazione concreta dei presupposti teorici.

Quanto poi al profondo radicamento del classicismo pavesiano nella tradizione letteraria, bisogna aggiungere almeno un'altra considerazione. I *Dialoghi con Leucò* non si spiegano se si prescinde dai due fondamentali precedenti novecenteschi costituiti dai *Poemi conviviali* di Giovanni Pascoli e dalla *Laus vitae* di D'Annunzio. *Poemi conviviali* e *Laus vitae* segnano il culmine e la massima espressione di un classicismo nuovo che metteva già ampiamente a frutto da una parte gli studi sul mito in chiave comparatistica ed etno-antropologica (Pascoli), dall'altra le linee guida del pensiero nietzschiano e l'attenzione per l'irrazionalismo, per la dimensione della violenza e delle pulsioni elementari che dominano l'uomo e la natura (D'Annunzio). E se una scrittura improntata sul genere del poema d'ampio respiro non è più nemmeno pensabile, Pavese trasforma e attualizza la poesia nella prosa ricercata e speculativa dei *Dialoghi*, conservando al mito la funzione

² Pavese MV 141, 6 novembre 1938.

che aveva in Pascoli e D'Annunzio come forma di conoscenza e come paradigma e schermo su cui proiettare la coscienza moderna.

Il paragone con i *Poemi conviviali* risale a uno dei primi lettori dei *Dialoghi con Leucò*, un lettore acuto e particolarmente vicino a Pavese come Augusto Monti, che lo suggerisce nella lettera con cui risponde all'invio di una copia dell'opera³. Ai *Conviviali* rimandano del resto la riduzione al quotidiano, il tono colloquiale, l'ironia, i processi di razionalizzazione del mito, persino il gusto per la grafia arcaizzante dei nomi greci (Bacca, Ariadne, Polideute, ecc.): tutti tratti che caratterizzano anche i *Dialoghi*. Ma comune è pure l'intenzione di organizzare i singoli elementi in una macrostruttura orientata secondo un preciso schema evolutivo, e comuni sono molti dei personaggi e degli interlocutori: Odisseo, Saffo, Eros e Tànatòs (si pensi al canto d'amore e al canto di morte in *Solon*), il mendicante incontrato da Edipo ne *La strada* (che corrisponde al servo incontrato da Esiodo lungo la via del ritorno in Beozia nel *Poeta degli Iloti*), Achille di fronte alla morte (la stessa situazione della *Cetra d'Achille* e delle *Memnonidi*), Esiodo (protagonista di una riflessione sulla poesia, Le Muse, come lo è l'Esiodo pascoliano nel *Poeta degli Iloti*).

A D'Annunzio rinvia Pavese stesso nel *Mestiere di vivere*, in tre pensieri del giugno-luglio 1943, dove egli fa il punto sulle radici del suo classicismo. Classicismo che appare qui come l'evoluzione e l'allargamento delle esperienze letterarie giovanili – D'Annunzio *in primis* – attraverso la progressiva sedimentazione di ulteriori esperienze culturali e intellettuali:

La tua classicità: le Georgiche, D'Annunzio, la collina di Pino. Qui si è innestata l'America come linguaggio rustico-universale (Anderson, *An Ohio Pagan*), e la barriera (il *Campo di grano*) che è riscontro di città e campagna. Il tuo sogno alla stazione di Alba (i giovani albesi che creano le forme moderne) è la fusione del classicismo con la città-in-campagna. Recentemente hai aggiunto la scoperta dell'infanzia (campagna=forma mentale), valorizzando gli studi di etnografia (il *Dio caprone*, la teoria dell'immagine racconto)⁴.

Alle radici componenti della tua classicità aggiungi la mania astronomica delle stelle, ch'era mania dei bei nomi. Essa si legò subito meravigliosamente alle prime letture classiche (*Georgiche*) [...] e anche a D'Annunzio⁵.

³ Cfr. Dughera 1992 92 s.: «Comunque codesta mitologia, dopo averla coscienziosamente disfatta, a rifarla ci sei pure riuscito: e ci sei riuscito in un manipolo di *poesie*, in cui il travaglio critico è vinto – (o sono anteriori, e, comunque, indipendenti da esso?) – e di cui ti do qui l'elenco che mi son fatto io: primo premio a pari merito, *La belva* (*tacita silentia lunae*, “trasumanar significar per verba”, una notte con la luna) e *Le Muse* (il fastidio della arrangolata vita che s'aderge a eterna poesia), poi *Il fiore*, *L'Ospite*, *Schiuma d'onda*, *I fuochi*, *In famiglia*, *Gli Argonauti*: poemetti che son molto più in su dei niente affatto spregevoli “poemi conviviali” pascoliani».

⁴ Pavese MV 260, 3 giugno 1943.

⁵ Pavese MV 261, 30 giugno 1943.

Insomma il tuo stupore dei 16-19 anni era che la realtà (la cavedagna di Reaglie sotto le stelle, i boschi di forti frassini a far lance ecc.) fosse la stessa che Omero e D'Annunzio sottacevano. Prima c'era stata la commozione ispirata dai segni delle cose (poesie, favole, miti); di qui hai conosciuto la bellezza e l'interesse del mondo delle cose⁶.

La biblioteca dello scrittore fornisce utili conferme. In margine a un passo della *Nascita della tragedia* di Nietzsche⁷, acquistata e letta – come attesta la nota di possesso («9 ott. '40 | Pavese») – nel 1940, Pavese scrive: «di qua | nascono i | miti | naturali | dannunziani». Non c'è dubbio insomma che negli anni di riflessione sul mito che precedono i *Dialoghi con Leucò* D'Annunzio rappresenti un termine di confronto preciso e ricorrente. E passando direttamente ai *Dialoghi* per venire a un caso specifico, non si può fare a meno di pensare che a monte del simbolo della rupe che dà il titolo al dialogo di Prometeo ed Eracle ci siano anche la *Laus vitae* e l'evocazione del Titano che si legge nell'episodio della *Pregghiera al Cronide* (VII 1798-1890). Anzi, l'impressione è che *La rupe* sia per molti aspetti la risposta, se non il controcanto, all'episodio dannunziano, come appare se si rileggono versi come questi:

O Zeus, padre del Giorno
sereno, quanto più bello
del vincolato ululante
Giapètide parveti il monte
silenzioso, di vaste
vertebre, fresco di polle
invisibili, aulente
d'inespugnabili fiori!
Numerava il piagato
con rauca voce i tuoi molti
delitti; e tu sorridevi,
nella tua superbia, più puro
dell'aerea rugiada
però che ciascun tuo desio
si mirasse perfetto
nell'atto e ciascuna tua stilla
di sangue fosse un'eterna
volontà protesa a un supremo
Ordine e sol d'armonia

⁶ Pavese MV 262, 10 luglio 1943.

⁷ Cfr. Nietzsche 1940 179: «Da questo infatti egli potrà misurare quanto sia in genere capace di intendere il *mito*, l'immagine riassunta del mondo, il quale mito, come abbreviazione del fenomeno, non può fare a meno del miracolo. Ma quello che è probabile è che quasi ciascuno, ad un esame rigoroso, si senta così smembrato dallo spirito critico-storico della nostra cultura, da indursi a credere all'esistenza a un tempo del mito solo per via erudita, per mezzo di astrazioni mediatrici».

si nudrisse la creatrice
tua gioia, d'aurora in aurora.

Zeus, se più bella ti parve
dell'Uom vincolato la rupe
alta silente nell'etra,
più bella dell'Uom crocifisso
è la croce, segno del Fuoco
primiero ch'ebbero gli Arii
dal ramo duplice attrito.
Deposto il cadavere molle
fu di sul segno infamato;
ma i cinerei servi
moltiplicarono il tristo
simulacro in tutte le vie
della Terra ove i carri
falciferi della Potenza
profondato aveano le rote
sonore e le falci corusche
nel carname dei vinti.

E letti questi versi, si prendano a paragone le parole del dialogo in cui vengono rivalutati i valori della pietà e del sacrificio e si celebra paradossalmente come l'unica vittoria consentita all'uomo la sconfitta nella lotta contro un destino invincibile:

ERACLE: Era un mondo di rupi.

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

ERACLE: Sono loro che ti hanno inchiodato.

PROMETEO: Oh Eracle, il vittorioso è sempre un dio. Fin che l'uomo-titano combatte e tien duro, può ridere e piangere. E se t'inchiodano, se sali sul monte, quest'è la vittoria che il destino ti consente. Dobbiamo esserne grati. Che cos'è una vittoria se non pietà che si fa gesto, che salva gli altri a spese sue? Ciascuno lavora per gli altri, sotto la legge del destino. Io stesso, Eracle, se oggi vengo liberato, lo devo a qualcuno⁸.

Di fatto, ha prevalso la tendenza a concentrare l'attenzione sulle fonti indirette piuttosto che su quelle dirette e a individuare negli studi etnologici – o in altri vari interessi e apporti culturali (la psicanalisi junghiana, per esempio) – la matrice più originale e autentica della teoria del mito pavesiano⁹. Ma la realtà è che

⁸ Pavese *DL* 1968 72.

⁹ Il primo passo in questa direzione – è noto – fu fatto da Maria Luisa Premuda (cfr. Premuda 1957 in partic. 236 s.: «Ma per poter penetrare nel magico mondo dei *Dialoghi*

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. Gli studi etnologici, semmai, servirono a restituire un equilibrio e a sostituire quegli elementi che a Pavese mancavano rispetto ai recenti modelli del classicismo istituzionale: l'erudizione e la sensualità decadente dannunziana, la competenza filologico-letteraria e la totale immedesimazione personale del Pascoli.

2. Per quel che riguarda gli autori greci, l'interesse di Pavese tende ad assumere il carattere di uno studio programmatico e intensivo, che si sviluppa in cicli o fasi successive. Almeno due quelle che è possibile distinguere a monte dei *Dialoghi con Leucò*. La prima, come si ricava dalle lettere¹⁰, risale al 1935-36 e corrisponde sostanzialmente al periodo del confino. Ad essa sono da assegnare i quattro *Quaderni di traduzione dal greco* conservati nell'Archivio Pavese e studiati da Attilio Dughera¹¹, che contengono versioni da Omero (*Iliade* e *Odissea*), Saffo, Eschilo (*Coefore*), Erodoto, Simonide, Bacchilide, Sofocle (*Filottete*, *Edipo re*), Lisia (*Per l'invalido*), Platone (*Fedone*), Senofonte (*Anabasi*), Meleagro e Leonida. La seconda – e in questo caso fanno testo le note di possesso nei volumi della biblioteca pavesiana – parte nel 1942 con un piano di letture decisamente esteso e si esaurisce nel 1944-45. Tra il 4 marzo e il 7 ottobre 1942 Pavese si procura Eschilo, Sofocle ed Euripide nella traduzione di Ettore Romagnoli, Pindaro sempre tradotto da Romagnoli, nonché i volumi I, IV e VI dei *Dialoghi* di Platone nell'edizione Laterza (traduzioni di Francesco Zambaldi, Cesare Giarratano e

occorre anzitutto mettere in luce quella che ne è la principale fonte d'ispirazione, rifiutando ogni troppo facile accostamento con i miti ormai familiari per una lunga tradizione classica. Si può obiettare che Pavese stesso a questi disse d'aver attinto [...]. Pure, la sua cultura classica è soltanto illusoria, perché sempre in quegli autori, anche se letti con viva passione, Pavese cercò qualcosa che trascendeva la loro vera ispirazione; erano le venature di antichi simbolici sensi selvaggi, il gusto del sangue e la pietrificazione del destino ad attirarlo in quel mondo di eroi e di divinità. Così si risale ancora una volta a quegli interessi etnologici che avviarono Pavese a esprimere gli elementi più genuini della sua personalità». Fra gli altri contributi, è da segnalare almeno Secci 1970, che punta a dimostrare l'influenza sui *Dialoghi con Leucò* della *Fisiologia del mito* di Mario Untersteiner; ma la *Fisiologia del mito* è del 1946 e, nonostante la confessione di Pavese, invero niente affatto dirimente (cfr. *Lettere* 564, 20 novembre 1947: «Il mio libro [scil. *Dialoghi con Leucò*] è nato da un interesse per il problema del mito e delle cose etnologiche che mi ha indotto e mi induce a molte strane letture – ma poche mi hanno dato la soddisfazione e lo stimolo della sua *Fisiologia*»), difficilmente può avere interessato la concezione dell'opera e la riflessione teorica che sta a monte. La *Fisiologia* peraltro non è fra i libri conservati nei fondi pavesiani del Centro Studi «Guido Gozzano – Cesare Pavese»; presente, e fittamente sottolineato, è invece, dello stesso Untersteiner, l'*Origine della tragedia* (cfr. Untersteiner 1942), ma la nota di possesso («17 sett. | '48 | Milano»), ci porta molto oltre i *Dialoghi*. Per i contatti con Jung cfr. Bernabò 1974, 185-188.

¹⁰ Cfr. Pavese *Lettere* 294-295, 309, 319.

¹¹ Cfr. Dughera 1992 13-37.

Manara Valgimigli), e legge tutto, o quasi tutto, con un'attenzione sulla quale i segni e le annotazioni presenti nei vari volumi, non particolarmente numerosi ma estremamente diffusi, non lasciano dubbi. Di lì a poco, tra l'autunno del '43 e la primavera del '45, tocca a Erodoto (della cui lettura restano tracce nel *Mestiere di vivere*, in due appunti del 5 e del 7 settembre 1944)¹² e molto probabilmente a Tucidide, insieme con altri autori e con altri titoli di non poco conto dal nostro punto di vista (in particolare, la traduzione francese delle *Lectures on the origin and growth of religion* di Max Müller e *Così parlò Zarathustra* e *Al di là del bene e del male* di Nietzsche) che – secondo Manuela Brunetta – Pavese avrebbe letto nella biblioteca del collegio dei Padri Somaschi a Casale Monferrato¹³. A Casale, detto fra parentesi, egli rilegge la *Scienza nuova* di Vico, appuntando alcuni passi nel diario (2-5 novembre 1943)¹⁴, e studia con cura particolare il saggio di Hutton Webster *Società segrete primitive. Studio sulle forme elementari della politica e della religione*¹⁵, volume conservato nel Fondo Einaudi con una nota nella prima pagina che recita: «2 giugno '44 | Casale», e con sottolineature e postille particolarmente fitte nelle parti che riguardano il tema dell'unione estatica con la divinità e i riti di iniziazione come passaggio attraverso la morte o come assimilazione agli spiriti dei morti o della natura.

È di evidenza pressoché immediata lo scarto radicale del metodo e del criterio dell'accostamento ai testi in questa seconda fase rispetto alla prima. Nel 1935-36 Pavese si dedica a un massiccio lavoro di traduzione dall'originale, ora legge gli autori per lo più, se non sempre, nella versione italiana¹⁶. In sostanza, una cosa è l'esercizio sui testi volto all'apprendistato e alla familiarizzazione con uno stile, come del resto avveniva già negli anni giovanili, un'altra è lo studio improntato a ragioni di elaborazione teorica e di poetica. E certo è sintomatico che questo studio si orienti specificamente su due settori circoscritti, i tragici da una parte e Platone dall'altra. Lecito chiedersi quali siano le ragioni di una scelta così precisa,

¹² Cfr. Pavese MV 297 s., 5-6 settembre 1944.

¹³ Cfr. Brunetta 1995.

¹⁴ Cfr. Pavese MV 272 s., 2-5 novembre 1943.

¹⁵ Cfr. Webster 1922.

¹⁶ Pavese tornerà a tradurre dal greco (la *Teogonia* di Esiodo e tre inni omerici) più avanti, nel 1948-49, quando prende corpo il progetto della versione di *Iliade* e *Odissea* affidata a Rosa Calzecchi Onesti che Einaudi pubblicherà nel 1950. Per l'occasione egli cerca di procurarsi l'edizione oxoniense di Omero curata da Thomas W. Allen (e delle ricerche, peraltro infruttuose, rende conto alla traduttrice, cfr. Pavese *Lettere* 627, 7 gennaio 1949: «Comincio con una brutta notizia. Linder mi comunica che il Mazon da lui scovato non comprendeva il primo volume introduttivo (?) e che l'Allen è introvabile (*out of print*). Che fare? Continueremo le ricerche», e 637, 20 gennaio 1949: «Per l'Allen e il Mazon scriva pure alla Minghetti e ci trasmetta la nota. Ma badi che se l'Allen è esaurito, sono dolori»), ma riuscirà ad arrivare solo al tomo V (cfr. Homerus 1946); il volume è conservato nel Fondo Einaudi e presenta, in corrispondenza dei due inni ad Afrodite (nn. V e VI), parecchi appunti di traduzione, marginali e interlineari, nonché, nella prima pagina bianca, la nota: «4 gen. '49 | Pavese», che costituisce il termine *post quem* per la traduzione dei tre inni (cfr. anche Pavese 1981 99).

fatta salva la considerazione che rivolgersi alle forme mimetico-dialogiche della greicità classica poteva rappresentare effettivamente un banco di prova propedeutico a un esito come quello dei *Dialoghi con Leucò*. La risposta – credo – viene dalla biblioteca e dalle letture che questa documenta. Nell'autunno del 1940 Pavese affronta la *Nascita della tragedia* di Nietzsche (così la nota nella prima pagina bianca del volume conservato nel Fondo Einaudi: «9 ott. '40 | Pavese»)¹⁷, ed è una lettura intensa e impegnativa, come attestano le sottolineature, i segni a margine e le postille presenti quasi in ogni pagina, una lettura che, come ha già suggerito Lorenzo Mondo, incide sicuramente sugli sviluppi successivi del pensiero dello scrittore fino ai *Dialoghi*, dove se ne avvertono le tracce nello «schema più resistente» dell'opera, nella «più immediata e riconoscibile struttura che è appunto la lotta tra l'apollineo e il dionisiaco (che diventano in Pavese l'olimpico e il titanico, con un rapporto meno conciliato, più antagonistico)»¹⁸. Bene, l'impressione è che un effetto della *Nascita della tragedia*, forse il primo e il più diretto, sia stato proprio lo stimolo a esplorare sistematicamente la tragedia greca e il dialogo platonico. Ma oltre a ciò, una serie di indizi e di rilievi – innanzi tutto l'aspetto stesso del volume, così fittamente segnato da Pavese – portano a pensare che l'influenza di Nietzsche abbia avuto una portata ben maggiore di quanto finora si è ritenuto e rivesta una funzione determinante nell'evoluzione del classicismo pavese in rapporto alla teoria del mito e dell'arte che lo scrittore viene definendo in quegli anni.

A parte la dicotomia titanico-apollineo, per la quale l'ascendenza nietzschiana è dichiarata esplicitamente nel diario¹⁹, sembra derivare dalla *Nascita della tragedia* la visione della greicità, specie quella dell'epos e della tragedia, come il momento aurorale della civiltà letteraria, nel quale per la prima e ultima volta il selvag-

¹⁷ L'interesse per Nietzsche in questo periodo è comprovato dalla lettura, sul testo originale in tedesco, della *Volontà di potenza*, che Pavese condusse a circa un anno di distanza da quella della *Nascita della tragedia*: il volume (cfr. Nietzsche 1939) è conservato nel Fondo Einaudi, con la nota di possesso: «12 ott. 1941 | Pavese», ed è fittamente segnato da richiami e appunti di traduzione.

¹⁸ Cfr. Mondo 2005 18; ma già Bernabò 1974 197-200, spiega con Nietzsche la simpatia di Pavese per il titanico e riconduce la dicotomia titanico-apollineo a quella dionisiaco-apollineo.

¹⁹ Cfr. Pavese MV 340 s.: «Il selvaggio come tale non ha in fondo realtà. È ciò che le cose erano, in quanto inumane. Me le cose in quanto interessano sono umane. | Notato che *Paesi tuoi* e *Dialoghi con Leucò* nascono dal vagheggiamento del selvaggio – la campagna e il titanismo. In questo argomento, si può sperare di andar oltre al *Richiamo della foresta*? Che pure ti scoccia assai. | L'arte del Novecento batte tutta sul selvaggio. Prima come argomenti (Kipling, D'Annunzio ecc.), poi come forma (Joyce, Picasso ecc.). [...] Tutto ciò che ti ha colpito in modo creativo nelle letture, sapeva di questo. (Nietzsche col suo Dioniso...) | Con la scoperta dell'etnologia sei giunto a storicizzare questo selvaggio. La città-campagna dei primi libri è diventata il titanismo-olimpico dell'ultimo. Tu vagheggi la campagna, il titanismo – il selvaggio – ma apprezzi il buon senso, la misura, l'intelligenza chiara dei Berto, dei Pablo, dei marciapiedi. Il selvaggio t'interessa come mistero, non come brutalità storica».

gio, l'istinto violento e dissolutore, è stato oggettivato, assorbito e rappresentato nell'arte, e segnatamente in quella forma d'arte mitico-simbolica e religiosa che fu lo spettacolo tragico. Nietzsche – è noto – concepisce il dionisiaco come infrazione al *principium individuationis*, come scatenamento del selvaggio e ricerca di una fusione con la natura e l'essere universale, mentre l'apollineo è il genio del *principium individuationis* che «ci strappa all'universalità del dionisiaco e ci entusiasma per gli individui» e «solleva l'uomo dall'orgiastico annientamento di sé»²⁰. Nella tragedia e nel mito tragico il connubio dell'apollineo col dionisiaco offre l'arte come risanatrice dell'orrore e dell'assurdità dell'esistenza, perché volge il disgusto in rappresentazioni che, spiegandola, rendono tollerabile la vita. È un principio che colpisce Pavese, come dimostrano una serie di passi che egli, leggendo, mette in evidenza con sottolineature o richiami a margine; per esempio:

come dall'età "bronzea" con le sue lotte di titani e con la sua rude filosofia popolare si sia sviluppato sotto la guida dell'istinto apollineo della bellezza il mondo omerico, come questo splendore "ingenuo" sia stato inghiottito dalla fiumana irrompente del dionisiaco, e come di fronte a questa nuova potenza l'apollineo si sia levato alla rigida maestà dell'arte e della concezione del mondo dorica. [...] e qui si offre ai nostri sguardi la sublime e altamente celebrata opera d'arte della tragedia attica e del ditirambo drammatico, quale mèta comune dei due istinti, il cui misterioso connubio, dopo una lunga lotta precedente, si è magnificato in una tal creatura²¹.

Ed ecco in questo supremo pericolo della volontà avvicinarsi come maga risanatrice e salvatrice l'arte: essa sola sa voltare quei pensieri di disgusto per l'orrore o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni che rendono tollerabile la vita: queste sono il sublime come ammassamento artistico dell'orribile e il comico come sfogo artistico della nausea dell'assurdo²².

Ma ancora più eloquentemente lo dimostra l'eco tardiva che di queste pagine si conserva nel *Mestiere di vivere* (2 settembre 1944):

Poesia è, ora, lo sforzo di afferrare la superstizione – il selvaggio – il nefando – e dargli un nome, cioè conoscerlo, farlo innocuo. Ecco perché l'arte vera è tragica – è uno sforzo. | La poesia partecipa di ogni cosa proibita dalla coscienza – ebbrezza, amore-passione, peccato – ma tutto riscatta con la sua esigenza contemplativa cioè conoscitiva²³.

A una simile concezione dell'arte Pavese, del resto, non poteva non essere sensibile, anche perché in Nietzsche si collega a una definizione del mito come «l'esempio più significativo» che per molti aspetti anticipa l'idea pavesiana del

²⁰ Nietzsche 1940 171 (il passo è sottolineato da Pavese).

²¹ Nietzsche 1940 84.

²² Nietzsche 1940 98.

²³ Pavese MV 296, 2 settembre 1944.

mito-archetipo e del simbolo. Il mito, per Nietzsche come poi per Pavese, è forma di conoscenza simbolica, a-razionale o a-logica, trasmessa mediante l'arte tragica, dove si realizza come rappresentazione con mezzi apollinei della sapienza dionisiaca e come trasfigurazione metafisica del reale. Anche in questo caso le sottolineature nel volume del Fondo Einaudi sono più che eloquenti:

[scopo della scienza è] far apparire l'esistenza intelligibile e quindi giustificata: al quale scopo certamente, se non giungono i ragionamenti, deve alla fine servire il mito, che io ho poc'anzi designato addirittura come conseguenza necessaria, anzi come scopo della scienza²⁴.

allora [quando la conoscenza logica arriva al suo limite e si arena] prorompe la nuova forma di conoscenza, la conoscenza tragica, la quale per poter essere solo tollerata ha bisogno dell'arte come protezione e come rimedio²⁵.

capacità della musica di generare il mito, cioè l'esempio più significativo, e precisamente il mito tragico. [...] solo prendendola dallo spirito della musica, noi possiamo comprendere la gioia per l'annientamento dell'individuo²⁶.

L'arte non è soltanto imitazione della realtà naturale, ma proprio un supplemento metafisico della realtà naturale, posto accanto ad essa per superarla. Il mito tragico, in quanto appartiene in genere all'arte, partecipa anche interamente a questo fine metafisico di trasfigurazione dell'arte in genere; ma che cosa trasfigura esso, quando presenta il mondo fenomenico sotto l'immagine dell'eroe che soffre? La "realtà" di questo mondo fenomenico no certo, poiché esso ci dice proprio: «Guardate! Guardate bene! Questa è la vostra vita! Questa è la lancetta dell'orologio della vostra esistenza!»²⁷

²⁴ Nietzsche 1940 137.

²⁵ Nietzsche 1940 139; a margine del passo sottolineato Pavese annota: «filosofo | poeta. | Nietzsche | Dostojev.».

²⁶ Nietzsche 1940 144.

²⁷ Nietzsche 1940 184. Oltre che sulla natura dello spettacolo tragico antico, l'attenzione di Pavese si appunta anche sulle osservazioni di Nietzsche a proposito dei vari tentativi, spesso fuorvianti, di resuscitare la tragedia nell'arte moderna; là dove nella *Nascita della tragedia* si discute del recitativo, e in generale del rapporto musica-parola nel melodramma moderno, in corrispondenza di questo passo: «Il nuovo stile era tenuto come la rievocazione della musica più ricca d'effetto, dell'antica musica greca: anzi, data la concezione generale e popolarissima del mondo omerico *come il mondo primitivo*, ci si poteva abbandonare al sogno di essere ora ridiscesi agli inizi paradisiaci dell'umanità, quando anche la musica doveva necessariamente aver avuto quell'insuperata purezza, potenza e innocenza, di cui sapevano raccontare in modo tanto commovente i poeti nelle loro commedie pastorali. Qui noi guardiamo nel divenire intimo di questo genere artistico propriamente moderno, l'opera: una potente esigenza crea qui di viva forza un'arte, ma è un'esigenza di natura antiestetica: la nostalgia dell'idillio, la fede in un'esistenza pri-

Non meno rilevante è un ultimo gruppo di sottolineature, che ci conduce direttamente a uno dei nodi tematici dei *Dialoghi con Leucò*. Si tratta di alcuni passi nella *Nascita della tragedia* che hanno per oggetto il rapporto fra l'umano e il divino e spiegano come nella mentalità tragica l'impulso umano verso l'identificazione con la natura selvaggia e verso l'universale fosse avvertito come una trasgressione o un sacrilegio che implicano una punizione dall'alto²⁸ – un punto che pare riflettersi in particolare nei dialoghi della serie iniziale, come *La nube*, *La Chimera*, *Il fiore*, *La belva* e *La rupe*.²⁹ È un indizio ulteriore, che, com'è ovvio, nulla toglie all'originalità e all'efficacia dei risultati che Pavese raggiungerà in autonomia, ma semplicemente conferma l'ipotesi che la *Nascita della tragedia* abbia fornito una sollecitazione essenziale a rivolgere la riflessione

mordiale dell'uomo artistico e buono» (Nietzsche 1940 157), Pavese annota: «Arcadia!», e poco più avanti (cfr. Nietzsche 1940 158), sempre a margine: «i pastori che cantano sempre (arcades ambo...) [Verg. *Ecl.* VII 4] | sono l'ambiente che fa schiudere | la musica».

²⁸ Cfr. Nietzsche 1940 110: «la contraddizione nel cuore del mondo gli si rivela come una confusione di diversi mondi, per esempio di uno divino e uno umano, dei quali ciascuno come individuo è nel suo diritto, ma come singolo accanto ad un altro deve soffrire per la sua individuazione. Il singolo nell'eroico impulso verso il generale, nel tentativo di abbattere il giogo dell'individuazione e di voler divenire esso stesso l'essere universale *uno*, soffre in sé la contraddizione originaria nascosta nelle cose, vale a dire commette un sacrilegio e patisce»; 229: «L'uomo nelle sue forze più alte e più nobili è tutto natura e porta in sé l'inquietante carattere ambiguo di questa. Le sue capacità terribili e che passano per disumane sono forse proprio il terreno fecondo, da cui soltanto può nascere e crescere ogni umanità in moti, azioni e opere. | Così i greci, gli uomini più umani del tempo antico, hanno in sé un tratto di crudeltà, di tigresca brama di distruzione»; 237: «E questa invidia divina s'accende, quando scorge l'uomo sopra una solitaria altezza di gloria, senza più competitori e avversari. Solo gli dei ha egli ora accanto a sé – e perciò li ha contro di sé. Ma questi lo istigano ad una azione di Ubris e sotto di essa egli stramazza».

²⁹ Emblematica una delle battute iniziali de *La nube*: «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, Issione» (Pavese DL 1968 9); e così ne *La belva*: «ENDIMIONE: Non diciamo il suo nome. [...] Quando ripensi nottetempo alla radura che hai veduto e traversato di giorno, e là c'è un fiore, una bacca che sai, che oscilla al vento, e questa bacca, questo fiore è una cosa selvaggia, intoccabile, mortale, fra tutte le cose selvagge? Capisci questo? Un fiore che è come una belva? Compagno, hai mai guardato con spavento e con voglia la natura di una lupa, di una daina, di una serpe? STRANIERO: Intendi, il sesso della belva viva? ENDIMIONE: Sì, ma non basta. Hai mai conosciuto una 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? STRANIERO: Ho sentito parlare di questo. ENDIMIONE: O straniero, e se questa persona è la belva, la cosa selvaggia, la natura intoccabile, che non ha nome?» (Pavese DL 1968 40).

e la scrittura in una certa direzione e verso certi esiti strettamente collegati con questa idea e con questo senso del tragico derivati dall'interpretazione nietzschiana della greicità.

3. L'analisi dei segni di lettura che si incontrano nei volumi dei tragici greci tradotti da Romagnoli produce altri risultati significativi. Anzi, per questo settore è ancora più facile constatare le corrispondenze precise fra gli elementi sui quali Pavese ha diretto lo sguardo prendendo i testi in esame e l'evoluzione della sua poetica e del classicismo che mette capo ai *Dialoghi*. Il primo dato che viene alla luce è che la grande maggioranza di questi segni evidenziano con sistematicità passi al cui centro è il tema del destino tragico o del fato. Riporto qui un catalogo sintetico (s'intende, dei passi in questione sottolineati da Pavese):

- Eschilo 1927¹ 271 = *Pr.* 511-519: «PROMETEO: Fato non è che tutto ciò si compia. / Ben io da mille triboli, da mille / pene prostrato, ai lacci sfuggirò. / Più debole del Fato è l'arte. CORIFEA: E del Fato chi mai regge la sbarra? PROMETEO: Le fiere Parche e le vindici Erinni. CORIFEA: Men di queste possente è dunque Giove? PROMETEO: Al destino sfuggire ei non potrebbe. CORIFEA: E qual destino è il suo, se non regnare?».
- Eschilo 1927² 94 = *Ag.* 1327-30: «Ahimè, sorte degli uomini! Fortuna / a un'ombra pinta assomigliar potresti; e se giunge sventura, umida spugna / con pochi tratti la cancella. E questo, / più d'ogni cosa, mi sforza a pietà!»; a margine, a matita, la postilla: «Sh.[akespeare]».
- Eschilo 1927² 134 = *Ch.* 103-104: «domina il fato / ugualmente su tutti, e servi e liberi».
- Eschilo 1927² 194 = *Ch.* 1040-41: «E un dì, tutti gli Argivi fede facciano / che a questo scempio mi sospinse il Fato».
- Euripide 1930¹ 202 = *Hec.* 798-801: «E schiave ora siamo, senza potere; / ma potere i Celesti hanno, e la Legge / che fin su loro domina, e nella vita / poniam confine tra l'ingiusto e il giusto».
- Euripide 1930¹ 241 = *Hec.* 864: «Fra i mortali nessun c'è che sia libero».
- Euripide 1930² 48 = *El.* 379: «Tutti gli eventi regge il caso, e al caso / conviene abbandonarli»; a margine la postilla: «non il fato».
- Euripide 1931 91 = *Andr.* 1268-69: «quello che il destino segna / per te, devi compir: Giove lo vuole»; a margine la postilla: «destino | da ridere».

La lettura, condotta con questo orientamento tematico, si riflette immediatamente in alcuni pensieri del *Mestiere di vivere* stesi pressoché contestualmente nel settembre-ottobre 1942, che riguardano proprio il motivo del destino o del fato come situazione tipica della tragedia greca:

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 di dover essere. [...] Il poetico dei Greci è che questo desti-

no, questi tabù, queste norme, appaiono arbitrari, inventati, magici. Forse simbolici³⁰.

L'*ubris* è 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)³¹.

Il destino rappresenta una norma superiore – in genere un interdetto – sancita dagli dei, che Pavese identifica con il dover essere, cioè con l'accettazione da parte dell'uomo della propria condizione lacerante, contraddittoria e irrazionale, specie se commisurata con un superiore piano divino apparentemente arbitrario e invidioso. Questo senso del fato e della volontà divina come spiegazione della violenza delle cose subentra quando è maturata la consapevolezza del distacco di spirito e natura, quando la natura non è più in grado di giustificarsi in sé e per sé attraverso i suoi riti (di sangue o sesso) ed è necessario il ricorso alla ragione per tentare di decifrarne il mistero: quando cioè il cosmo olimpico razionalizza l'ormai intollerabile caos titanico. Non è difficile riconoscere l'impronta di Nietzsche dietro questi temi, che poi confluiscono nei *Dialoghi con Leucò* e li costituiscono l'ossatura di un discorso che ha risvolti esistenziali e psicologici piuttosto che etici. Ma ancora a ridosso o durante la stesura dei *Dialoghi* il confronto con la fonte diretta, cioè con la tragedia greca, è fondamentale e detta nel diario una serie di riflessioni che, riprendendo quelle del 1942, sulla tragedia fanno leva e hanno in essa il principale punto di riferimento³².

C'è poi un secondo aspetto che attira l'attenzione di Pavese lettore dei tragici, ed è un aspetto che interessa questa volta un versante più propriamente tecnico ed estetico. Le tracce lasciate nei volumi della biblioteca offrono di nuovo spunti sostanziali (con l'invito implicito a ricostruire e valutare a fondo, nella sua dimensione reale, l'influsso esercitato anche in questa prospettiva dal contatto con le fonti greche). Un numero significativo di sottolineature – anche in percentuale, rispetto alla somma totale – è presente nelle pagine delle note introduttive di Ettore Romagnoli ai quattro drammi raccolti nel primo volume delle *Tragedie*

³⁰ Pavese MV 252, 26 settembre 1942.

³¹ Pavese MV 253, 18 ottobre 1942.

³² Sono annotazioni del 1944 (20 aprile, 10 agosto e 2 settembre) e del 1946 (12 gennaio): cfr. Pavese MV 285: «Nell'*Elena* di Euripide 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 solitamente una nequizia divina, che chiarendosi produce la morte-purificazione o il lieto fine. Questa nequizia è il *ciò che dev'essere, sia da te scoperto nel '42*»; 293: «Nella tragedia greca tutto è sacro – cioè predetto dal Dio»; 296: «Superstiziosa è ogni spiegazione dell'universo che crede di conciliare verità e giustizia e non ci riesce più. Fuori della religione non c'è che la sospensione del giudizio – per quanto è possibile. | Il selvaggio non è pittoresco ma tragico»; 312: «Nella tragedia greca non ci sono i *malvagi*. Non vi si chiarisce una responsabilità. Si constata un fatto – un destino».

di Eschilo, e tutte riguardano, esclusivamente, la struttura statica dell'azione e il rilievo del coro nella tragedia eschilea, interpretati come un residuo arcaico ereditato dalle forme primitive del dramma attico:

- Eschilo 1927¹ 9 (Introd. a *Le supplici*), sottolineato: «Questa prevalenza assoluta del coro ci fa risalire addirittura ai primordi del dramma» e «Più che tragedia nel senso moderno, sono un grande oratorio».
- Eschilo 1927¹ 82-83 (Introd. a *I Persiani*), sottolineato: «Manca nei *Persiani* una vera connessione drammatica. Non ci sono infatti situazioni che comportino contrasto d'azione o, almeno, urto di volontà».
- Eschilo 1927¹ 153 (Introd. a *I sette a Tebe*), sottolineato: «Nei *Sette a Tebe*, non esiste vera azione».
- Eschilo 1927¹ 231 (Introd. a *Prometeo*), sottolineato: «nel *Prometeo*, non solo non esiste azione, ma anche mancano caratteri drammatici».

Anche questa linea di lettura ha riflessi nel *Mestiere di vivere*, immediati e a lungo termine, comunque sempre a monte dell'elaborazione e della stesura dei *Dialoghi con Leucò*. Già nell'autunno del '42 (27 settembre e 18 ottobre) – dunque appena terminata la lettura, se non addirittura contemporaneamente³³ – Pavese scrive:

Tendenzialmente. Nella tragedia greca le *persone* non si parlano mai, parlano a confidenti, al coro, a estranei. È *rappresentazione* in quanto ognuno espone il suo caso al pubblico. La persona non scende mai a dialoghi con altre, ma è come è, statuaria, immobile. | Le uccisioni avvengono fuori scena, e se ne sentono gli urli, le esortazioni, le parole. Giunge il messaggero e racconta i *fatti*. L'avvenimento si risolve in parola, in esposizione. Non dialogo: la tragedia non è dialogo ma esposizione a un pubblico ideale, il coro. Con esso si attua il vero dialogo³⁴.

In Eschilo il protagonista è immobile, statuaria, 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 (*Edipo a Colono*) e in Euripide (*Troiane*, *Ecuba*)³⁵.

A partire dal 1944 questo principio intuito nel teatro classico greco viene associato da Pavese allo stile, alle forme e alle strutture della propria scrittura ed è identificato in una sorta di rifiuto della narrazione e della descrizione, o meglio: in una personale tendenza ad affidare narrazione e descrizione alla parola e al

³³ Il volume eschileo, conservato nel Fondo Sini, reca nella prima pagina bianca la nota: «25 sett. 42 | Pavese».

³⁴ Pavese MV 252, 27 settembre 1942.

³⁵ Pavese MV 253, 18 ottobre 1942. *Troiane* ed *Ecuba* si trovano nel vol. V delle *Tragedie* tradotte da Romagnoli (cfr. Euripide 1930), la nota di possesso recita: «21 sett. '42 | Pavese»; nel volume di Sofocle (cfr. Sofocle 1926) si legge invece: «7 ott. 42 | Pavese».

dialogo dei personaggi. In questo pare evidente il desiderio – verrebbe da dire, una volta di più, in un’ottica nietzschiana³⁶ – di un ritorno alle origini della letteratura, alle manifestazioni perfette dell’arte che si ebbero nella civiltà letteraria greca. L’attestazione più esplicita, in particolare del retaggio classico attribuito a questo carattere della propria identità di scrittore, si trova in due passi del diario³⁷. Il primo è del 14 gennaio 1944:

Noi tendiamo al dialogo, alla *conversazione*. Amiamo evitare le lunghe note informative (la *narrazione*), anzi anche queste le trasformiamo in discorso facendole in prima persona e colorite secondo il personaggio che le pronuncia. Cerchiamo insomma, nella narrativa, il *teatro*, ma non la *scenica*³⁸.

Il secondo cade alla vigilia della pubblicazione dei *Dialoghi con Leucò*, il 22 marzo 1947:

Il personaggio è concezione teatrale, non specificamente narrativa. Il raccontare non richiede necessariamente i personaggi. Massimo narratore greco è Erodoto, non Omero – che anzi è teatro *antelitteram*. L’800 aspirava al teatro e non ce la fece – creò invece un grande romanzo, ch’era teatro, cioè personaggi. Ora si tende a interessarsi nuovamente al puro narrare. Non si riesce nemmeno a mettere in piedi personaggi, è un lavoro banale, lo fa chiunque. La scoperta sta nel senso della realtà mossa, di Erodoto. Siamo contemporaneamente più simbolizzanti e più intellettualistici – non *Iliade*, ma Erodoto (spieghiamo che racconteremo il cozzo di Greci e Barbari, ne diamo le ragioni, almanacchiamo – non siamo più puri contemplatori, ci muoviamo nel nostro mondo più riccamente – passioni, figure, motivi, scherzi ecc. – ma insieme più isolati). | L’epica è un teatro che ancora ignora il mezzo tecnico, l’istituzione, la scena³⁹.

Il classicismo dei *Dialoghi con Leucò* consiste anche in questa sospensione della narrativa e nell’impulso al recupero della forma dialogico-drammatica. Qui, come già faceva Nietzsche, Pavese ritrova l’espressione perfetta dell’arte e della letteratura, tale per il suo equilibrio fra dionisiaco e apollineo, per la manifestazione diretta e senza mediazioni filosofiche e razionalizzanti dei caratteri e dei conflitti, per l’intrinseca funzione simbolica e insieme realistica: le parole di

³⁶ Si tengano presenti, fra le altre cose, le sottolineature nella *Nascita della tragedia* che abbiamo riportato sopra: cfr. n. 27.

³⁷ Ma altre annotazioni possono essere utilmente portate a riscontro: per es. un paio scritte nell’aprile 1944, cfr. Pavese MV 284, 16 aprile 1944: «I poeti classici non han bisogno di descrizioni naturali, perché dèi e luoghi sacri portano nel discorso molteplici visioni di natura. (Leggendo l’*Ippolito*)» e MV 286, 20 aprile 1944: «Nell’*Elena* di Euripide 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».

³⁸ Pavese MV 277, 14 gennaio 1944.

³⁹ Pavese MV 335 s., 22 marzo 1947.

persone che agiscono rappresentano la problematicità del reale tanto nella sua evidenza dinamica e concreta quanto nella retrostante dimensione metafisica e spirituale delle sue forme archetipiche. Il diario, d'altra parte, ci dice che, nel '42, anche la lettura di Platone fu condotta con lo sguardo rivolto in questa direzione:

La *composizione unitaria* che cerco potrebbe essere il procedimento platonico del "discorso dentro il discorso". Nel *Fedro*, nel *Convito* ecc. succede che ogni parlata, ogni situazione, ogni gesto quasi, ha un suo senso realistico che combina col resto e fa struttura, ma anche un posto e un valore in una costruzione di senso spirituale che la trascende. Ogni situazione è là per *più di un* motivo; per fare quadro realistico, per sviluppare un ragionamento, per simboleggiare una posizione mentale, per allineare blocchi di realtà spirituali che fanno quadro a loro volta. Il modo tecnico come questa sovrastuttura si salda alla realtà, *l'atmosfera del miracolo significativo* insomma, è la continua allusione alla mania $\theta\epsilon\iota\alpha$ e all'ignoranza socratica, l'appello sornione ai *miti* che sono, nell'universo mentale di Platone, ciò che per te potrebbero essere i *ricordi*, le radici di passato che danno succhio e vita alle astratte sensazioni del presente rappresentato⁴⁰.

E a questo punto, dopo gli anni di studio e di immersione negli *auctores*, sembra proprio che il percorso iniziato con le riflessioni e le intuizioni del 1938 da cui siamo partiti – «questi tratti, nei quali senza smettere di narrare prendi campo e ricordi approfondisci l'esperienza totale, oltre che descrizione fanno simbolo» –, si chiuda producendo il suo frutto più maturo.

Bibliografia

Bernabò 1974: G. Bernabò, *I Dialoghi con Leucò di Pavese tra il mito e il «logos»*, «Acme» XXVII, 1974, 179-206.

Brunetta 1995: M. Brunetta, *Pavese lettore nella biblioteca del Collegio Trevisio di Casale Monferrato*, «Studi novecenteschi» 49, 1995, 47-84.

Corsini 1964: E. Corsini, *Orfeo senza Euridice: I Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, «Sigma» 3-4, 1964, 121-146.

Dughera 1992: A. Dughera, *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni, 1992.

Eschilo 1927¹: Eschilo, *Le tragedie, I, Le supplici - I Persiani - I sette a Tebe - Prometeo*, trad. di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1927.

Eschilo 1927²: Eschilo, *Le tragedie, II, Agamennone - Le Coefore - Le Eumenidi*, trad. di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1927.

Euripide 1930¹: Euripide, *Le tragedie, V, Reso - Le Troadi - Ecuba*, trad. di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1930.

Euripide 1930²: Euripide, *Le tragedie, VI, Elettra - Oreste*, trad. di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1930.

⁴⁰ Pavese MV 239, 4 giugno 1942.

Euripide 1931: Euripide, *Le tragedie, VII, Andromaca - Elena - Il Ciclope*, trad. di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1931.

Homerus 1946: Homerus, *Opera, recognovit brevique adnotatione critica instruxit T. W. Allen, tomus V, Hymnos, Cyclum, Fragmenta, Margiten, Batracomyomachiam continens*, Oxford, Clarendon Press, 1946.

Mondo 2005: L. Mondo, *Pavese lettore di Nietzsche*, in *Cesare Pavese, Atti del Congresso internazionale di studi*, Torino-S.Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001, a cura di M. Campanello, Firenze, Olschki, 2005, 13-18.

Nietzsche 1939: F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Welte*, Stuttgart, Kröner, 1939.

Nietzsche 1940: F. Nietzsche, *La nascita della tragedia, ovvero ellenismo e pessimismo*, Introduzione e Appendice di E. Foerster-Nietzsche, Prima edizione italiana autorizzata, trad. di C. Baseggio, Milano, Sonzogno, 1940.

Pavese 1981: *La Teogonia di Esiodo e tre inni omerici nella traduzione di Cesare Pavese*, a cura di A. Dughera, Torino, Einaudi, 1981.

Pavese DL 1968: C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1968.

Pavese MV: C. Pavese, *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1952.

Pavese Lettere: C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Torino, Einaudi, 1968, 2 tomi.

Premuda 1957: M. L. Premuda, *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia», s. II, XXVI, 1957, 222-249.

Secci 1970: L. Secci, *Mitologia "mediterranea" nei Dialoghi con Leucò di Pavese*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova, Istituto di Filologia Classica e Medioevale, 1970, 241-254.

Sofocle 1926: *Sofocle, Tragedie*, trad. di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1926, 2 voll.

Untersteiner 1942: M. Untersteiner, *Le origini della tragedia*, Milano, Fratelli Bocca, 1942.

Webster 1922: H. Webster, *Società segrete primitive. Studio sulle forme elementari della politica e della religione*, con una prefazione di R. Pettazzoni, Bologna, Zanichelli, 1922.