



FORMAS MUTATAS. OVIDIO E LA METAMORFOSI NEI *DIALOGHI* CON *LEUCÒ*

SALVATORE RENNA – *Università dell'Aquila*

Il saggio si sofferma sul rapporto tra Ovidio e Pavese nei *Dialoghi con Leucò*. Muovendo da alcune recenti suggestioni teoriche dei *Classical Reception Studies*, propone una lettura di due dialoghi, *Il fiore* e *Schiuma d'onda*. Di questi vengono evidenziati gli ipotesti antichi (legati alle *Metamorfosi* e non solo), mentre la riscrittura pavesiana viene comparata con le principali tendenze delle riscritture ovidiane novecentesche. In questo modo, l'analisi permette una nuova valutazione dell'influenza ovidiana sulla riscrittura mitica di Pavese, la cui caratterizzazione del fenomeno metamorfico – così ricostruita – permette inoltre di posizionare nuovamente, ma da una prospettiva inedita, l'operazione dei *Dialoghi* all'interno del recupero modernista del mito classico.

The essay delves on the relationship between Ovid and Pavese as emerging in *Dialoghi con Leucò*. Moving from the most recent theoretical tools outlined by classical reception studies, it focuses on two dialogues: *Il fiore* and *Schiuma d'onda*. Therefore, the study outlines their main classical hypotexts (linked to *Metamorphoses* as well as to other Ovid's texts) and it sets Pavese's rewriting against the backdrop of other Ovidian rewritings of the nineteenth century. In this way, the essay proposes a new evaluation of the Ovidian influence on Pavese's mythical work, which, as read through the perspective of metamorphosis, can be included in the interest for classical myth typical of the modernist movement. .

I I DIALOGHI CON LEUCÒ E IL MITO CLASSICO

Pubblicati nei «Saggi» einaudiani nell'autunno del 1947, i *Dialoghi con Leucò* rappresentano il frutto più maturo e importante dell'interesse di Cesare Pavese nei confronti del mito classico: maturo, perché si pongono al termine di un'intensa frequentazione intrapresa a partire dal periodo del liceo D'Azeglio con alcuni dei più importanti autori della classicità,¹ e importante, poiché, ibridando le letture classiche con le sollecitazioni provenienti dai testi d'ambito mitologico, antropologico, religioso e scientifico pubblicati nella Collana Viola,² lo scrittore ricorre al mito come «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 potreb-

¹ Cfr. ALBERTO COMPARINI, *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, pp. 85-124.

² Sulla collana e sul valore scientifico e politico delle opere in essa pubblicate cfr. CESARE PAVESE e ERNESTO DE MARTINO, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di PIETRO ANGELINI, Torino, Boringhieri, 1991.

be rendere»³, intendendo così quello mitico come un linguaggio particolarmente marcato tramite cui dar vita a una rappresentazione più profonda dell'esistenza e «per esprimere a fondo e indimenticabilmente quest'esperienza che è il mio posto nel mondo».⁴

I numerosi studi che negli ultimi anni sono stati dedicati ai *Dialoghi* hanno contribuito a riportarli al centro del dibattito critico. Gli effetti sono stati diversi: da un lato tale interesse ha riscattato la scarsa attenzione riservata all'opera nel periodo immediatamente successivo alla sua apparizione, un'accoglienza fredda (ed estremamente dolorosa per l'autore, che più volte se ne lamentò); causata dal contesto storico-politico del Dopoguerra;⁶ dall'altro è stata definitivamente archiviata l'immagine di un Pavese dalla cultura classica «soltanto illusoria»⁷ e unicamente interessato alla dimensione religioso-antropologica del mito, ragione della conseguente enfaticizzazione di tale componente nell'ermeneutica dei *Dialoghi*.⁸ La complessità del classicismo pavese è stata infatti ricostruita nella sua articolata stratificazione: a partire da un fondamentale studio sulla dimensione mitica all'interno di tutta la produzione di Pavese,⁹ sono stati approfonditi momenti importanti dell'attività traduttoria di Omero e Orazio,¹⁰ così come diversi componimenti sono stati

³ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, edizione condotta sull'autografo a cura di MARZIANO GUGLIEMINETTI e LAURA NAY, introduzione di CESARE SEGRE, Torino, Einaudi, 2014, p. 308. Sull'espressione (e la concezione mitica ad essa sottesa) cfr. Bart VAN DEN BOSSCHE, «Un vivaio di simboli»: dialogare con il mito Greco, in ELEONORA CAVALLINI, a cura di, *La «Musa nascosta». Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, Dupress, 2014, pp. 143-155.

⁴ CESARE PAVESE, *Lettere (1924-1944)*, a cura di LORENZO MONDO, Torino, Einaudi, 1966, p. 639.

⁵ Cfr. CESARE PAVESE, *Lettere (1945-1950)*, a cura di ITALO CALVINO, Torino, Einaudi, 1966, pp. 189; 199; 203.

⁶ Sulla ricezione cfr. Bart VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto». Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese, Firenze, Cesati, 2001, p. 333; ARNALDO BRUNI, Pavese controcorrente. I *Dialoghi con Leucò*, in «Cuadernos de filología italiana», XVIII (2011), pp. 73-82.

⁷ EUGENIO CORSINI, *Orfeo senza Euridice: I «Dialoghi con Leucò» e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», I (1964), pp. 121-146, p. 136.

⁸ Cfr. LIA SECCI, *Mitologia «mediterranea» nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, a cura di ANDREA DALLA CASA, Genova, Istituto Italiano di Filologia Classica e Medioevale, 1970, pp. 241-254; Graziella Bernabò, I «Dialoghi con Leucò» di Pavese tra il mito e il «logos», in «ACME» XXVII (1974), pp. 179-206; GRAZIELLA BERNABÒ, «L'inquieta angosciosa che ride da sola». La donna e l'amore nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese, in «Studi novecenteschi», IV (1975), pp. 313-331.

⁹ Cfr. B. VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto», cit.

¹⁰ Cfr. GIOVANNI BARBERI SQUAROTTI, a cura di, *Le odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, Firenze, Olschki, 2013; ELEONORA CAVALLINI, a cura di, *La «Nekyia» omerica (Odissea XI) nella traduzione di Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

analizzati singolarmente da vari italianisti.¹¹ Accanto a questi e ad altri saggi di carattere più generale,¹² alcuni classicisti hanno altresì gettato le basi per una dettagliata (e necessaria) analisi del rapporto con gli ipotesti antichi e delle strategie alla base della loro rielaborazione, producendo un indubbio avanzamento nell'intelligenza di un'opera sfaccettata come i *Dialoghi*.¹³

In questo contesto, a dispetto della posizione centrale ricoperta da Ovidio in moltissime opere e poetiche del modernismo e del postmodernismo, sono stati solamente due i tentativi di valutazione della presenza ovidiana nella dimensione mitica di Pavese. Umberto Mariani ha ricostruito gli episodi dei *Dialoghi* maggiormente dipendenti dalle *Metamorfosi*, senza che tale riscontro si accompagnasse a una tensione interpretativa,¹⁴ mentre più di recente Van den Bossche ha affrontato la questione con maggior attenzione. Il critico ha in primis sottolineato la natura paradossale dell'influenza ovidiana: se non è infatti difficile adocchiare motivi e temi ovidiani sotto la superficie testuale dei *Dialoghi*, Ovidio non è quasi mai menzionato da Pavese e la sua poetica non sembra condizionare particolarmente la riscrittura.¹⁵ Perciò, secondo lo studioso, di fronte a questa presenza evanescente la relazione andrebbe affrontata non tanto ricercando singole connessioni intertestuali, quanto concentrandosi sulle più generali coordinate alla base del riutilizzo dei miti antichi, tanto da poter ipotizzare una vera e propria funzione-Ovidio esplicita

¹¹ Cfr. MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese*, in «Cuadernos de filología italiana», XVIII (2011), pp. 49-60; MONICA LANZILLOTTA, «Andare per le strade giorno e notte a modo nostro senza mèta». *Il mendicante nell'opera di Pavese*, in EAD., a cura di, *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 151-214; LORENZO MARCHESE, *I Ciechi di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario*, in «Studi novecenteschi», LXXXVII (2014), pp. 195-215; ANTONIO SICHERA, *Il ritorno del mito, il tempo dell'altro: l'Ulisse di Pavese*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXV (2017), pp. 83-96; MARIA CONCETTA TROVATO, *La dialettica corpo-ombra nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in MARIA PAINO, MARIA RIZZARELLI e ANTONIO SICHERA, a cura di, *Scritture del corpo. Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD. (22-24 giugno 2016)*, Pisa, ETS, 2018, pp. 365-372; GIOVANNA BATTAGLINO, *Una palingenesi (volutamente) mancata: l'anti-Orfeo di Pavese ne L'inconsolabile, tra demitizzazione e riflessi autobiografici*, in «Kepos», II (2019), pp. 1-21; GIULIO COPPOLA, *Pierre Vidal-Naquet, Cesare Pavese, Paula Philippon, l'età di Crono, l'età degli uomini: alcune riflessioni*, in «Kepos», II (2019), pp. 1-20.

¹² Cfr. VALERIO CAPASA, «Quello che cerco l'ho nel cuore, come te». *I 'Dialoghi con Leucò' di Pavese*, in «Levia Gravia», V (2003), pp. 101-141; DOMENICO PANTONE, *Morte e resurrezione: una lettura dei 'Dialoghi con Leucò'*, in «Levia Gravia», X (2008), pp. 89-103; RICCARDO GASPERINA GERONI, *Cesare Pavese controcorrente*, Macerata, Quodlibet, 2020.

¹³ Cfr. ELENA FRONTALONI, *Dare un nome, rivelare un dio. Estase, formula e tempo nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «La Cultura», XLIII (2005), pp. 95-130; ELEONORA CAVALLINI, *Cesare Pavese e la ricerca di Omero perduto: dai Dialoghi con Leucò alla traduzione dell'Iliade*, in EAD., a cura di, *Omero Mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Bologna, dupress, 2010, pp. 97-132; EAD., *L'Inno Omerico a Dioniso nella traduzione di Pavese*, in Antonio Catalfamo, a cura di, *Cesare Pavese, un greco del nostro tempo. Dodicesima rassegna di saggi internazionali di critica paveseana*, Catania, C.U.E.C.M., 2012, pp. 65-82; MARIA SERENA MIRTO, *Tradizione mitica e lavoro onirico nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «Maia», LVIII (2016), pp. 785-808; ALESSANDRA MANIERI, *Le donne del mito nei Dialoghi con Leucò: Pavese e le fonti greche*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», XLVII (2017), pp. 193-213; MARIA SERENA MIRTO, *Dalla parte di Giasone. Kaschnitz, Seghers, Pavese, e la riscrittura del mito*, Pisa, Pisa University Press, 2019. Per una discussione di questa tendenza cfr. FEDERICO CONDELLO, *Ultime su Pavese classicista (Orazio, un po' di Esiodo e un po' di Omero)*, in «Studi e problemi di critica testuale», XCII (2016), pp. 171-207.

¹⁴ UMBERTO MARIANI, *Uomo tra gli uomini. Saggi pavesiani*, Firenze, Cesati, 2005, pp. 59-78.

¹⁵ BART VAN DEN BOSSCHE, *Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in 'Dialoghi con Leucò' (1947)*, in ALBERTO COMPARINI, a cura di, *Ovid's Metamorphoses in Twentieth Century Italian Literature*, Heidelberg, Winter, 2018, pp. 199-215, p. 199.

nelle due operazioni testuali che avvicinano maggiormente i *Dialoghi* alle *Metamorfosi*, ovvero l'utilizzo di alcuni motivi come mezzi di collegamento tra differenti episodi e la presenza di una struttura più generale entro cui far convergere e convivere i miti riscritti.¹⁶

Inserendosi idealmente all'interno della menzionata attenzione riservata ai *Dialoghi*, il presente saggio intende approfondire l'influsso che Ovidio e la sua poetica esercitano sull'architettura della riscrittura mitica. Diversamente dagli studi precedenti, questo intervento muoverà dalle linee principali della ricezione ovidiana nell'arco del Novecento, per soffermarsi successivamente su due dialoghi particolarmente emblematici delle modalità di riuso di alcuni motivi del poeta augusteo: *Il fiore*, in cui Pavese riscrive un episodio delle *Metamorfosi*, e *Schiuma d'onda*, in cui il dialogo intertestuale col poeta latino appare più sfumato ma non per questo meno interessante. Il confronto permetterà così di far emergere non solo assonanze e differenze rispetto ad alcuni episodi mitici narrati dalle *Metamorfosi*, ma di valutare altresì le valenze simboliche affidate al fenomeno della metamorfosi in quanto tale, cioè le finalità per cui questo viene sfruttato poeticamente da Pavese anche quando a essere rielaborata non è una vicenda direttamente riportabile al poema più noto di Ovidio. Tra le ragioni dell'eccezionalità delle *Metamorfosi* appare infatti centrale la volontà di trascendere la singolarità di ogni mutamento e, conseguentemente, la capacità di rendere l'evento metamorfico il principale strumento poetico per esprimere una originalissima visione del mondo – divenendo così, da un punto di vista storico, il precedente obbligato di ogni tematizzazione artistica della metamorfosi. Infine, il confronto dei *Dialoghi* sia con i testi antichi sia con altre riscritture ovidiane e metamorfiche permetterà di posizionare l'operazione pavesiana in un orizzonte più eterogeneo, fornendo in questo modo elementi ulteriori per una sua classificazione nell'alveo di alcune categorie storico-letterarie quali modernismo e postmodernismo.

Non si tratterà, dunque, di individuare le fonti dei *Dialoghi* o, per lo meno, non solo. Troppo spesso, infatti, la critica che si esercita sul *Nachleben* dell'antico sembra essere votata alla sola giustapposizione di varianti e differenze, come se riscontri di questo genere costituissero il fine precipuo dell'indagine ermeneutica. Esso è certamente un passaggio necessario e ineludibile, che risponde alle modalità di creazione e fruizione del mito sin dalle epoche più remote, perché, come ha scritto Maurizio Bettini, «il mito, per sua intima natura, esiste solo in quanto può e deve essere “ri-raccontato”».¹⁷ Ma mentre questa rappresenta l'intima ragione della presenza di molteplici varianti, occorre essere chiari sull'uso che si farà di tali raffronti. Alla collazione di somiglianze e *loci similes* che ha caratterizzato buona parte della critica intertestuale e tematica d'impronta positivista, e che talvolta sembra ancora imperversare implicitamente in alcune analisi delle sopravvivenze del mito, in questa sede si considererà la ricostruzione delle distanze e vicinanze tra antico e moderno come primo passo, mentre gli scarti e le assonanze con Ovidio verranno utilizzati come dati iniziali, come sintomi e spie di processi estetici che innervano la lunga durata del mito, a partire dai quali si correrà il rischio

¹⁶ *Ivi*, pp. 201-202. Su questo aspetto cfr. ANCO MARZIO MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 49-58.

¹⁷ MAURIZIO BETTINI, *Le riscritture del mito*, in GUGLIELMO CAVALLO, PAOLO FEDELI e ANDREA GIARDINA, a cura di, *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno, 1989, vol. I, pp. 15-35, p. 22.

proprio di ogni autentica lettura critica, ovvero quello «di unire, ipotizzare, costruire»,¹⁸ nonché di «far interagire testi spesso non legati da vincoli di parentela, per produrre una nuova coscienza critica non più interessata al rapporto fra originale e copia, ma alla metamorfosi». ¹⁹ Si cercherà, dunque, di leggere i testi in esame tenendo a mente l'invito elaborato da Gerard Genette al termine di *Palimpsestes* (1982), ovvero l'applicazione di quello «structuralisme ouvert» tramite cui «l'on voit comment un texte (un mythe) peut – si l'on veut bien l'y aider – “en lire un autre”». ²⁰ Perché «se 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»²¹ e se «anche il mito, come la parola, si declina e si coniuga, per conformarsi al senso complessivo del discorso»,²² ciò che appare maggiormente necessario è l'approfondimento dei valori assunti da queste modificazioni, di ciò che le varianti mostrano e significano nel testo di arrivo, di come i motivi originari vengano adattati nel contesto moderno e, soprattutto, la ricostruzione e l'interpretazione di quegli orizzonti di senso nuovi e originali creati con materiali antichissimi. E se la visione sistemica proposta da Genette si dimostra quella più adatta a render conto delle caratteristiche di produzione e ricezione dei contenuti mitici, allo stesso tempo essa non sarà assolutizzata nei termini di una relazione col testo antico necessariamente biunivoca (e spesso tale solo nella mente del critico)²³ o in quelli di un'aspirazione verso la ricostruzione di una totalità mitica che rischierebbe di coincidere «con la storia della cultura occidentale *tout court*, o con sua larga parte». ²⁴ Piuttosto, cercando di mantenere un equilibrio (tanto difficile quanto potenzialmente fruttuoso) tra cognizione storico-filologica dell'antichità e sensibilità verso la rielaborazione moderna, lo studio del rapporto tra Pavese e Ovidio e della rifunzionalizzazione del motivo metamorfico rappresenta non solo un ulteriore banco di prova per la critica pavesiana, bensì anche l'occasione per un consapevole esercizio di *Classical Reception*, declinata a partire dalla convinzione che l'interpretazione di ogni riscrittura mitica non può che originarsi sia dallo studio delle relazioni ipertestuali sia dalla problematizzazione del testo in esame rispetto alle più significative modalità di espansione, irradiazione e rifrazione che hanno go-

¹⁸ DANIELE GIGLIOLI, *Tema*, Scandicci, La Nuova Italia, 2001, p. 86.

¹⁹ MASSIMO FUSILLO, *Espansioni, irradiazioni, diffrazioni*, in «Le forme e la storia», XII (2019), pp. 53-56, p. 55.

²⁰ GÉRARD GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 452. «Si vede come un testo (un mito) possa – se lo si facilita – “leggerne un altro”» (trad. R. Novità).

²¹ MASSIMO FUSILLO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006, p. II.

²² GIAN BIAGIO CONTE, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002, p. 76.

²³ Su questi (ed altri) rischi all'interno della *Classical Reception* cfr. FEDERICO CONDELLO, *Dato un 'classico', qualche conseguenza: appunti sulla paradossale diacronia della classical reception*, in NICOLA GRANDI, a cura di, *Nuovi dialoghi sulle lingue e sul linguaggio*, Bologna, Patron, 2013, pp. 113-128; ID., *Comparativismo selvaggio e classical reception studies. Appunti da un dibattito (per dibattiti a venire)*, in «Le forme e la storia», XII (2019), pp. 57-72.

²⁴ F. CONDELLO, *Comparativismo selvaggio e classical reception studies*, cit., p. 60.

vernato la sopravvivenza del mito in una maniera così fluida e aperta da non rendere necessariamente vincolante la collazione archivistica o filologica.²⁵ Grazie a questa duplice proiezione diverrà così possibile tornare a leggere i *Dialoghi* (e le *Metamorfosi*) da una prospettiva differente, o, perlomeno, il loro accostamento e la comparazione con altre tendenze dominanti delle riscritture ovidiane consentirà alla particolarità dei *Dialoghi* di stagliarsi in controluce con maggiore chiarezza.

2 GLI INDISTINTI CONFINI

Nella breve introduzione all'edizione Einaudi (1979) delle *Metamorfosi* ovidiane, 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. [...] La contiguità tra dèi e esseri umani [...] 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.²⁶

Per lo scrittore l'accento batte sulla fluidità dell'universo metamorfico, cosicché 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.

Particolarmente esemplificativi di tale concezione appaiono l'incipit dell'opera, in cui il poeta si incarica di cantare «formas mutatas in nova corpora»,²⁷ e il discorso di Pitagora, presente nell'ultimo libro. L'accento 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».²⁸ 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:

Et quoniam magno feror aequore plenaque ventis
vela dedi: nihil est toto, quod perstet, in orbe.
Cuncta fluunt, omnisque vagans formatur imago;

²⁵ Cfr. M. FUSILLO, *Espansioni, irradiazioni, diffrazioni*, cit. Per un interessante confronto su questi problemi cfr. GIULIANA BENVENUTI, a cura di, *Dionisismo del Novecento. Un dialogo sulle prospettive della ricerca transculturale tra Federico Condello e Massimo Fusillo*, in «Studi culturali», V (2008), pp. 115-132.

²⁶ ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, pp. 904-905.

²⁷ *Met.* I, vv. 1-2. «Le forme mutate / in nuovi corpi» (trad. G. Paduano).

²⁸ CHARLES SEGAL, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia, Marsilio, 1991, p. 123.

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.²⁹

Il fatto che sia proprio Calvino a enfatizzare tali aspetti delle *Metamorfosi* appare quale esempio piuttosto emblematico di una particolare convergenza tra alcune caratteristiche del testo antico e una certa sensibilità estetica del postmoderno.³⁰ Come ha scritto Alessandro Barchiesi, «the striking reevaluation 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».³¹ 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 nuovi e stranianti³² – basti pensare alla rappresentazione onirica, frammentata e metaletteraria de *Die letzte Welt* (1988) di Cristoph Ransmayr o all'Orfeo in versione popstar de *The Ground Beneath Her Feet* (1999) di Salman Rushdie –, 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 «poetica del-

²⁹ *Met.* XV, vv. 176-185. «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» (trad. G. Paduano).

³⁰ Sul rapporto tra Calvino e Ovidio cfr. MONIKA SCHMITZ-EMANS, *Metamorphosen der Metamorphosen: Italo Calvino und sein Vorfahr Ovid. Calvinos Poetik und Ovids "Metamorphosen"*, in «Poetica», XXVII (1995), pp. 433-469.

³¹ ALESSANDRO BARCHIESI, *Narrative technique and narratology in the Metamorphoses*, in PHILIP HARDIE, a cura di, *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 180-199, p. 180. «L'impressionante rivalutazione di Ovidio come maestro nella seconda metà del ventesimo secolo non è scindibile dai cambiamenti nella teoria e nelle poetiche della finzione – l'emergere di Queneau, Nabokov, Calvino, Eco e Rushdie, la crisi del realismo e del naturalismo, tendenze come le poetiche postmoderne e il realismo magico» (trad. mia).

³² Cfr. MASSIMO FUSILLO, *Postmodern Ovid (Ransmayr, Shakar)*, in MANFRED SCHMELING e MONICA SCHMITZ-EMANS, a cura di, *Fortgesetzte Metamorphosen. Ovid und die ästhetische Moderne, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010*, pp. 113-122; EAD., *Ovidio sugli schermi del nuovo millennio*, in PAOLO FEDELI e GIANPIERO ROSATI, a cura di, *Ovidio 2017: prospettive per il terzo -millennio. Atti del convegno internazionale (Sulmona, 3-6 aprile 2017)*, Teramo, Ricerche & Redazioni, 2018, pp. 491-502.

l'illusione»³³ 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 Baudrillard.³⁴ Se nelle *Metamorfosi* «la realtà rivela i suoi aspetti instabili e sfuggenti, la sua natura labirintica e ingannevole, lo spettacolo delle parvenze mutevoli»,³⁵ facendo di questo inestricabile intreccio delle illusioni la legge del mondo,³⁶ non sarà allora difficile immaginare le forti assonanze con un temperie culturale che, seppure nelle rispettive idiosincrasie, 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 di «un mondo [...] dominato dall'imprevedibile e dall'incontrollabile anziché da una direzione razionale e dalla completezza»,³⁷ non può che trovarsi in sintonia con l'estetica del prodotto artistico tipicamente postmoderno, ben individuata dalle parole di Terry Eagleton:

The typical postmodern work of art is arbitrary, eclectic, hybrid, decentred, fluid, discontinuous, pastiche-like. [...] 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.³⁸

³³ PHILIP HARDIE, *Ovid's Poetic of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 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 menzionati temi tipicamente postmoderni. Cfr. almeno GIANPIERO ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983; STEPHEN HINDS, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, mentre per una panoramica sugli orientamenti della critica ovidiana cfr. VICTORIA RIMELL, *After Ovid, after Theory*, in «International Journal of the Classical Tradition», XXVI (2019), pp. 446-469.

³⁴ Cfr. THEODORE ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2005, pp. 167-184; FRANCESCO URSINI, *Ovidio e la cultura europea. Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017)*, Roma, Apes, 2017, pp. 257-326.

³⁵ G. ROSATI, *Narciso e Pigmalione*, cit., p. 93.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ C. SEGAL, *Ovidio e la poesia del mito*, cit., p. 63.

³⁸ TERRY EAGLETON, *Literary Theory. An introduction*, Oxford, Blackwell, 1996, p. 212. «La tipica opera d'arte postmoderna è arbitraria, eclettica, ibrida, decentrata, fluida, discontinua, simile a un pastiche. [...] Disdegna la profondità metafisica in favore della giocosità e della mancanza di incisività, un'arte dei piaceri, delle superfici e delle intensità passeggera. Sospettosa di tutte le certezze e verità acquisite, la sua forma è ironica e la sua epistemologia relativista e scettica» (trad. mia).

A quasi trent'anni dall'«Ovid is everywhere» di Charles Martindale,³⁹ il poeta latino ha mantenuto una posizione indubbiamente centrale nella letteratura, nell'arte e nelle nuove forme d'espressione del terzo intrapreso nelle epoche più diverse, sul versante letterario e non solo.⁴⁰ Dunque, in un quadro artistico così chiaramente condizionato da temi, motivi e principi della poetica ovidiana, quale posizione assume Pavese? Qual è il peso di Ovidio e delle *Metamorfosi* nell'itinerario dei *Dialoghi*? E, questione ancor più dirimente, qual è la funzione del ricoperta dal fenomeno della metamorfosi?

3 L'EGOISMO DI APOLLO

Il poeta augusteo emerge come principale punto di partenza della riscrittura mitica de *Il fiore*, in cui Pavese rielabora la nota vicenda di Giacinto e Apollo.⁴¹ Nel decimo libro delle *Metamorfosi* l'autore 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 esclusivo:⁴²

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 flammis.⁴³

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

³⁹ CHARLES MARTINDALE, *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 1. «Ovidio è dappertutto» (trad. mia).

⁴⁰ Cfr. T. ZIOLKOWSKI, *Ovid and the Moderns*, cit.; F. URSINI, *Ovidio e la cultura europea*, cit.; P. FEDELI e G. ROSATI, a cura di, *Ovidio 2017*, cit.; Martin Winlker, *Ovid on Screen. A Montage of Attractions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.

⁴¹ Il mito di Giacinto divenne assai diffuso nella cultura ellenistica, prima della quale si trovano ben pochi riferimenti alla vicenda. Sulla riscrittura ovidiana cfr. IGNAZIO CAZZANIGA, *La tradizione poetica ellenistica nella favola ovidiana di Giacinto (Euforione, Bione, Nicandro, Schol. Nic. Tb. 585)*, in «La parola del passato», XIII (1958), pp. 149-165; FRANCESCO BUSTI, *Il mito di Giacinto in Ov. Met. 10, 162-219: metadiegesi e intertestualità*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», LX-XVIII (2017), pp. 155-181, mentre sulla vicenda in ambito greco cfr. PAUL FORBES IRVING, *Metamorphosis in Greek Myth*, Oxford, Clarendon Press, 1990, pp. 280-282.

⁴² Cfr. BERNARD SERGENT, *Homosexuality in Greek Myth*, Boston, Beacon, 1986, pp. 84-96.

⁴³ *Met. X*, vv. 167-173. «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'amore» (trad. G. Paduano).

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, Oealide, 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».44

Il fiore si apre così a ridosso della metamorfosi che ha trasformato Giacinto nell'omonimo fiore e la vicenda viene rivissuta dai «leopardiani Eros e Tanatos», i quali, secondo quanto espresso nell'introduzione al dialogo, è di «solare evidenza» che abbiano assistito a questo «fatto dolce-atroce».45 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»,46 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».47 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 dopo l'imposizione del volere di Zeus.

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 spiega la rielaborazione di quanto accaduto: prima di tutto, quello del dio non è stato nient'altro che un capriccio, la temporanea soddisfazione di un

44 *Met.* X, vv. 196-208. «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. / Risuonerà 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» (trad. G. Paduano).

45 CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi 1999, p. 32. Per comodità si cita da questa edizione, ristampa dell'edizione del 1965, che non manca però di alcuni problemi, soprattutto relativi agli apparati e agli indici tematici.

46 C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 33.

47 *Ibidem*.

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 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»,⁴⁸ Eros replica distruggendo il romanticismo *naïve* dell'interlocutore e presentando una versione alternativa, tanto più crudele quanto tristemente vera:

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 fiore.⁴⁹

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 che la rielaborazione tematizza è la crudeltà della legge che si è abbattuta inesorabilmente sui mortali, lasciati a soffrirne le conseguenze più dolorose. Il contesto in cui viene inserita la vicenda dell'uomo e del dio ne condiziona dunque l'adattamento: 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 – che, riprendendo lo schema genealogico e teogonico della *Teogonia* di Esiodo, imposta l'intera raccolta sull'instaurazione violenta dell'ordine olimpico a danno del precedente stato titanico – non può che annientare anche l'apparente serenità dei giorni precedenti alla gara del disco, perché, come chiarito in precedenza Eros, «quan-

⁴⁸ *Ivi*, p. 35.

⁴⁹ *Ibidem*. 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» (*ibidem*). 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.

do un dio avvicina un mortale, succede sempre una cosa crudele».⁵⁰ 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,⁵¹ per il quale la morte del giovane diviene la perfetta cristallizzazione di un'urgenza affettiva incurante della mortalità altrui e, soprattutto, esempio lampante dell'impossibile vicinanza tra sfera mortale e immortale.

La dinamica di rielaborazione della trama mitica ovidiana consta così sia di un avvicinamento sia di un allontanamento dal testo di partenza. Anche in questo caso la metamorfosi emerge infatti, come in Ovidio, quale strumento principe per tematizzare la posizione ontologica dell'uomo, 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 uomo.⁵²

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».⁵³ 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

⁵⁰ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 33. La vicenda di Giacinto viene inserita in un contesto più ampio, come emerge dalle parole di Tanatos: «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» (*Ibidem*). 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 continuò ad amarla anche dopo che la donna venne trasformata in alloro dal padre Peneo, al quale la giovane si rivolse per sfuggire al dio (cfr. *Met.* I, vv. 540-556); dietro "Elino" si cela Lino, il cantore ucciso da Apollo per aver provato a competere con la divinità (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. *Met.* III, vv. 131-252).

⁵¹ ROBERTO GIGLIUCCI, *Cesare Pavese*, Milano, Mondadori 2001, p. 65.

⁵² C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 35.

⁵³ *Ibidem*.

canzone *Amore e morte* di Leopardi,⁵⁴ ma soprattutto perché già in Ovidio la storia di Giacinto si snoda tra i poli di un desiderio amoroso assoluto e una morte che giunge improvvisa a suggellare l'amore col dio. Ma mentre nelle *Metamorfosi* il lamento di Apollo giunge quasi scontato nell'evolversi degli eventi,⁵⁵ 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 assume una coloritura maggiormente tragica non solo poiché conseguenza dello spietato volere divino 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 perduti dell'amore 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 rende incredibilmente affascinante.

4 IL DESIDERIO DI SAFFO

Protagonista di *Schiuma d'onda* è invece Saffo, ritratta in un particolare momento della sua biografia mentre dialoga con la ninfa Britomarti. Pavese ambienta infatti il dialogo una volta che la prima ha cercato di sedare nel mare ogni affanno, tuffandosi dalla roccia di Leucade. Il componimento sfrutta così il motivo della metamorfosi per tematizzare il problema del desiderio, del suo rapporto con la poesia e della sua forza distruttiva, esemplificata dal cambiamento subito dalle due donne e magistralmente riassunto dalle parole attribuite alla poetessa:

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?⁵⁶

Prima di questa battuta, l'introduzione al dialogo imposta il campo simbolico entro cui si snoda lo scambio tra Saffo e Britomarti e, conseguentemente, anche degli altri protagonisti citati. Oltre a far riferimento a Callimaco 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

⁵⁴ Cfr. MANUELE GRAGNOLATI, *Lo scrittore, l'amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei Dialoghi con Leucò*, in «Testo», LII (2006), pp. 59-75. 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 (enfaticamente da U. MARIANI, *Uomo tra gli uomini*, cit., p. 66), in cui Erme e Apollo commentano la morte di Giacinto, sopravvenuta però per l'intervento di Zefiro.

⁵⁵ Sull'ambiguità di Apollo nelle *Metamorfosi* cfr. FRANCESCA GHEDINI, *Ovidio e il pantheon augusteo: Apollo nelle Metamorfosi*, in «Paideia», LVII (2012), pp. 145-163.

⁵⁶ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 49.

Afrodite nata dalle onde. Mare che vide molti amori e grosse sventure».⁵⁷ Tra 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».⁵⁸

L'incipit si struttura così intorno a due elementi, la cui correlazione emerge come motivo centrale che sarà successivamente approfondito dai dialoganti. In *primis* Afrodite. È lei la dea capace di suscitare un desiderio incontrollabile: come narra l'esordio 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»,⁵⁹ 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».⁶⁰ 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»,⁶¹ 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 Urano, caduti in mare, «bianca/ la spuma dall'immortale membro sorti, e da essa una figlia/ nacque»,⁶² 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.

A dialogare con la poetessa di Lesbo è 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 in salvo»,⁶³ trasformandosi così nella marina Dictin-

⁵⁷ *Ivi*, p. 46. Sulla caratterizzazione pavesiana del mare e il suo rapporto con la greicità cfr. ELEONORA CAVALLINI, *Da Brancaleone a Forte dei Marmi: Pavese e il 'mare greco'*, in ANTONIO CATALEFAMO, a cura di, *Cesare Pavese. Il mito classico e i miti moderni. Tredicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Catania, C.U.E.C.M., 2013, pp. 5-14.

⁵⁸ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 46.

⁵⁹ *Inni omerici*, V, vv. 1-5.

⁶⁰ *Inni omerici*, VI, vv. 1-5.

⁶¹ *Inni*, p. 237.

⁶² *Teogonia*, vv. 190-192.

⁶³ *Inno ad Artemide*, vv. 195-197.

na.⁶⁴ Il modello antropologico è quello alla base della metamorfosi di Ino in Leucotea, la quale, non a caso, è interlocutrice di Arianna nel dialogo *La vigna*: nel salto in mare da una rupe, il *katapontismos*, il passaggio da un elemento naturale all'altro «esprime simbolicamente il passaggio dallo stadio della morte a quello della rinascita»,⁶⁵ permettendo alla metamorfosi di realizzarsi nel momento di sospensione del corpo, ovvero quando questo 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, cosicché l'immersione in una dimensione percepita come totalmente altra «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».⁶⁶

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»,⁶⁷ 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 un'anonima anziana.⁶⁸ 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).⁶⁹ Sulla leggenda del salto saffico e sul rapporto con Faone, nonostante l'enorme diffusione che ebbe nell'antichità e l'assai probabile collegamento con Afrodite,⁷⁰ non si può dire molto di più, così come quasi inutile da rilevare è l'incertezza che segue al salto di Saffo, un'indeterminatezza da cui muovono le revisitazioni che si sono succedute a partire dal motivo della poetessa suicida: Perché si è gettata? Cosa provava sospesa nell'aria? Cos'è stato di lei dopo l'incontro col mare?

In questo caso, il dialogo tra Saffo e Britomarti tematizza la forza del desiderio impersonato da Afrodite, affidando alle parole delle due donne soprav-

⁶⁴ 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.

⁶⁵ GIULIO GUIDORIZZI, *Il mito greco. Gli dei*, Milano, Mondadori, 2009, p. 1021.

⁶⁶ BRUNO D'AGOSTINO, *Oinops pontos. Il mare come alterità nella percezione arcaica*, in «Mélanges de l'école française de Rome», CXI (1999), pp. 107-117, p. 109. Sul rapporto tra mito e mare cfr. Marie-Claire Beaulieu, *The Sea in Greek Imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.

⁶⁷ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 46.

⁶⁸ Sulle tradizioni biografiche riguardanti Saffo cfr. VINCENZO DI BENEDETTO, *Sulla biografia di Saffo*, in «Studi classici e orientali», XXXII (1983), pp. 217-230.

⁶⁹ Cfr. Strab. X 2. 9.

⁷⁰ Cfr. GREGORY NAGY, *Phaeton, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas*, in «Harvard Studies in Classical Philology», LXXVII (1973), pp. 137-177.

vissute 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 non si rassegna alla realtà del mondo liquido in cui si trova 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 sai.⁷¹

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.

Così, 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 femminile e, al contempo, simbolicamente modellato dalle 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* ovidiane⁷² e, a partire da esse, esteso anche ad alcune opere letterarie e cinematografiche ben lontane dall'antichità; tale topos narrativo, ha scritto Silvia Romani, prevede 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».⁷³ 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 delle eroine menzionate in precedenza, le cui storie, talvolta appena accennate allusivamente da Pavese, contribuiscono a riempire il mare di lacrime amare.

⁷¹ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 47.

⁷² M. CATHERINE BOLTON, *Gendered Spaces in Ovid's Heroides*, in «The Classical World», CII (2009), pp. 273-290.

⁷³ SILVIA ROMANI, *Vittoriane à rebours*, in «Dionysus ex machina», VII (2016), pp. 208-223, p. 214.

Rispetto a queste brevi allusioni, 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 stessa.⁷⁴ 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 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:

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 desideri, 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.⁷⁵

Ma se, oltre che alle fonti antiche, si volge lo sguardo anche alle riscritture saffiche, emerge chiaramente quanto la centralità del desiderio e il fatto che Pavese si rivolga al personaggio di Saffo per approfondirne la diramazione sia in linea con la lunghissima tradizione di ricezione e rielaborazione della

⁷⁴ 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'«inquietta angosciata, che sorride da sola» (C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 50.), ovvero la divinità di cui Britomarti era fedele seguace e che nacque in quella che Saffo indica come «isola che non hai visto» (*Ibidem*), cioè la Delo in cui Leto partorì la dea. Calipso è altresì protagonista del dialogo *L'isola*, in cui la ninfa cerca di convincere Odisseo a restare con lei enfatizzando il potere metamorfico del tempo: «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?» (*Ivi*, p. 103).

⁷⁵ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., pp. 47-48. Sul motivo del sorriso cfr. VALERIO CAPASA, *Cesare Pavese e i sorrisi induriti*, in Pasquale Guaragnella, a cura di, *Forme del ridere: studi di letteratura italiana*, Lecce, Pensa multimedia, 2007, pp. 323-346.

poetessa di Lesbo.⁷⁶ 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 declinazioni contrastanti dell'amore e del desiderio, 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».⁷⁷ 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 ha scritto Holt Parker, «Sappho is a locus where, oddly enough, the prejudices of the past and the projection of the present become bedfellows».⁷⁸

In effetti, passato e presente, antichità e modernità si rincorrono e sovrappongono anche nella Saffo di Pavese. La ripresa del motivo del suicidio, oltre a essere pienamente in linea con la poetica pavesiana, proietta infatti il personaggio 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 avvicinato a *Schiuma d'onda*)⁷⁹ 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 «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

⁷⁶ Sulla ricezione di Saffo cfr. almeno MARGARETH REYNOLDS, *The Sappho History*, New York, Palgrave Macmillan, 2003; MARGARETH WILLIAMSON, *Sappho and Pindar in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, in FELIX BUDELMANN, a cura di, *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 352-370.

⁷⁷ MARGUERITE JOHNSON, *Sappho*, London, Bristol Classical Press, 2007, p. 37. «Un simbolo del genio poetico; amore sovversivo; celebrazione della passione tra donne; folle, ossessivo ardore eterosessuale; emancipazione delle donne; liberazione delle donne; liberazione lesbica» (trad. mia).

⁷⁸ HOLT PARKER, *Sappho's Public World*, in ELLEN GREENE, a cura di, *Women Poets in Ancient Greece and Rome*, Norman, University of Oklahoma Press, 2005, pp. 3-24, p. 3. «Saffo è un luogo in cui, strano a dirsi, i pregiudizi del passato e la previsione del futuro divengono compagni di letto» (trad. mia).

⁷⁹ Cfr. M. GRAGNOLATI, *Lo scrittore, l'amore e la morte*, cit.; GILDA POLICASTRO, «...e quei di Saffo obblia»: traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese, in «Studi (e testi) italiani», XVII (2006), pp. 223-240.

essence of the poetess's character».⁸⁰ 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 – ha aggiunto Most – can her sufferings exceed the limits of her personal fate and cast light upon the basic nature of all human experience».⁸¹

La convergenza tra rielaborazione biografica e poetica saffica rimanda altresì al testo che ha dato il maggior impulso alla versione della Saffo sucida, ovvero l'epistola fittizia inviata da Saffo a Faone contenuta nelle *Heroides* di Ovidio. Al di là della dibattuta⁸² (e ormai assodata⁸³) paternità ovidiana, la lettera della poetessa 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 fittizia. 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 saffici⁸⁴ (non tutti giunti sino a noi) essa viene ritratta 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»,⁸⁵ 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 letteraria.⁸⁶ 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

⁸⁰ GLENN MOST, *Reflecting Sappho*, in ELLEN GREENE, a cura di, *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 11-35, p. 20. «La Saffo romantica, come la sua zia del diciottesimo secolo, si tuffa nella sua morte da Leucade: ma mentre per l'economia narrativa quel suicidio era servito come un punto sull'asse temporale accanto al quale potevano essere distribuiti tutti gli altri episodi, per la strategia romantica di condensazione esso costituisce l'unica possibile risoluzione delle contraddizioni che definiscono l'essenza del carattere della poetessa» (trad. mia).

⁸¹ *Ivi*, p. 24. «Solo così le sue sofferenze possono oltrepassare i limiti del proprio destino personale e gettare luce sulla natura profonda di ogni esperienza umana» (trad. mia). Sulle letture saffiche di Pavese e su come esse abbiano inciso su alcune poesie e alcuni dialoghi, cfr. ELEONORA CAVALLINI, *Dagli scritti giovanili ai Dialoghi con Leucò: traduzioni e citazioni da Saffo in Cesare Pavese*, in «AION», XXXV (2013), pp. 151-164; EAD., «E in primavera le mele»: due frammenti di lirica greca nella traduzione di Cesare Pavese, in EAD., a cura di, *La «Musa nascosta»*, cit., pp. 111-118; EAD., *Da Leucade alle Langhe: il «nome della serpe» in Cesare Pavese*, in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», LX (2018), pp. 461-470.

⁸² Cfr. RICHARD TARRANT, *The authenticity of the letter of Sappho to Phaon (Heroides XV)*, in «Harvard Studies in Classical Philology», LXXXV (1981), pp. 133-153.

⁸³ Cfr. GIANPIERO ROSATI, *Sabinus, the Heroides and the poet-nightingale: Some observations on the authenticity of the Epistula Sapphus*, in «Classical Quarterly», XLVI (1996), pp. 207-216.

⁸⁴ Cfr. VICTORIA RIMELL, *Epistolary Fictions: Authorial Identity in "Heroides" 15*, in «Proceedings of the Cambridge Philological Society», XLV (1999), pp. 109-135; Giovan Battista D'Alessio, *Poeta, personaggio e testo nell'epistola di Saffo a Faone*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», LXXXI (2018), pp. 83-101.

⁸⁵ *Lettere di eroine*, XV, v. 220.

⁸⁶ FEDERICA BESSONE, *Conversione poetica e riconversione letteraria: l'epistola di Saffo nelle Heroides*, in «Incontri Triestini di Filologia Classica», II (2003), pp. 115-143.

d'amore, transcodifica in elegia e disinvoltamente riusa in relazione al nuovo oggetto amato i suoi stessi testi». ⁸⁷

In questo modo 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 contemporaneità, non solo con Pavese. Se in *Lesbos* (1857) Baudelaire ha scritto «Et Depuis lors je veille au sommet de Leucate, / pour savoir si la mer est indulgente et bonne, / et parmi les sanglots dont le roc retentit / un soir ramènera vers Lesbos, qui pardonne, / le cadavre adoré de Sapho, qui partit / pour savoir si la mer est indulgente et bonne!», ⁸⁸ 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, «étourdie, mais intacte», mentre «le choc rejette l'intuile suicidée vers les filets où se prennent et se déprennent des écumes de lumière», ⁸⁹ se Erica Jong in *Sappho's Leap* (2003) ha trascritto 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 the specific object to which they were directed». ⁹⁰ 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 Saffo, ⁹¹ proiettando cioè 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 e di molteplici riscritture successive: «Uror, ut indomitis ignem exercentibus Euris / Fertilis accensis messibus ardet ager. / Arva, Phaon, celebras diversa Typhoidos Aetnae; / Me calor Aetnaeo non minor igne tenet». ⁹²

5 SPIEGARE LA METAMORFOSI

⁸⁷ FEDERICA BESSONE, *Saffo, la lirica, l'elegia: su Ovidio, Heroïdes 15*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XV (2003), pp. 209-243, p. 226.

⁸⁸ CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, a cura di M. Jacques Crépet, vol. I, Paris, Conard, 1930, p. 250. «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» (trad. G. Raboni).

⁸⁹ MARGUERITE YOURCENAR, *Feux*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 215-216. «Stordita, ma intatta, l'urto fa rimbalzare l'inutile suicida verso le reti dove schiume di luce si rapprendono e si sciogliono» (trad. M. L. Spaziani).

⁹⁰ G. MOST, *Reflecting Sappho*, cit., p. 33. «Saffo stessa nelle sue composizioni tendeva a concentrarsi maggiormente sui propri sentimenti rispetto all'oggetto verso cui erano diretti» (trad. mia).

⁹¹ Cfr. ELIZABETH HARVEY, *Ventriloquizing Sappho, or the Lesbian Muse*, in Ellen Greene, a cura di, *Re-Reading Sappho*, cit., pp. 79-104.

⁹² *Lettere di eroine*, XV, vv. 9-11. «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'Etna» (trad. G. Rosati).

«Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt».⁹³ 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 straniente la condizione scissa dell'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.⁹⁴ E con un uguale grado di indeterminatezza la metamorfosi 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 alla necessaria sospensione dell'incredulità, per tutto il corso dell'esperienza estetica ciò con cui il lettore si confronta maggiormente è la totale gratuità dell'avvenimento, il cui potenziale perturbante viene ulteriormente enfatizzato da tale inspiegabilità.⁹⁵

L'universo ovidiano non è poi così differente: le metamorfosi che nei quindici libri del poema si susseguono incessanti non sono inserite in alcuna cornice ideologica che possa giustificare 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. Sul versante ideologico e letterario le conseguenze di questo trattamento del 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 giustificazione metafisica, così come nessun personaggio riesce a conquistare il centro della narrazione, che può procedere di storia in storia proprio perché il significato complessivo non è racchiuso nell'esemplarità di alcun singolo destino (come accade per Achille ed Enea) ma nel flusso che scorre continuo tra i diversi personaggi. La dissoluzione dell'identità comporta un equivalente ridimensionamento della monumentalità eroico-divina, per cui dell'esperienza umana viene enfatizzata

⁹³ FRANZ KAFKA, *Erzählungen*, a cura di MAX BROD, Frankfurt am Main, Fischer, 1980, p. 57. «Gregorio Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato nel suo letto, in un enorme insetto immondo» (trad. R. Paoli).

⁹⁴ Cfr. JUDITH RYAN, *The Vanishing Subject. Early Psychology and Literary Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

⁹⁵ Cfr. DAVID GALLAGHER, *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, pp. 117-158.

la caducità e, al contempo, gli dèi vengono ritratti nei loro atteggiamenti più frivoli e superficiali.⁹⁶

Eppure, per quanto centrale, prolungata e pervasiva, la metamorfosi deve avere un fine. Sebbene anche l'assetto narrativo dell'opera faccia del mutamento il proprio principio strutturante, 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 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.⁹⁷

Qual è, dunque, la strada intrapresa dalla riscrittura di Pavese? Da quanto detto finora una prima considerazione si impone facilmente. Il mondo dei *Dialoghi* è un mondo post-metamorfico: l'esistente viene ritratto nel momento immediatamente successivo all'imposizione della legge olimpica sul precedente momento titanico, il cui stato ibrido e magmatico viene sanzionato come passato e non più possibile nel nuovo orizzonte dominato da Zeus. Da questo punto di vista appare allora 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.

Accanto a queste assonanze, la funzione che la metamorfosi assume nei *Dialoghi* si allontana notevolmente da quella più spiccatamente ovidiana e, conseguentemente, dalle letture del poema che enfatizzano la mancanza di un principio tematico-narrativo diverso dal cambiamento in sé e per sé. In Pavese, infatti, come emerge chiaramente da quanto detto riguardo *Il fiore*, 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

⁹⁶ C. SEGAL, *Ovidio e la poesia del mito*, cit., pp. 57-67.

⁹⁷ ANDREW FELDHER, *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 2010 p. 173. «In primis concentrarsi sulla nuova forma, che è spesso una forma familiare al lettore per la sua esperienza reale, da molti punti di vista normalizza la metamorfosi, subordinando un processo chiaramente irrealistico a un prodotto reale. In maniera rassicurante il mondo non diviene un luogo dove la metamorfosi si realizza ogni giorno, e proprio le storie che Ovidio racconta riguardo lupi e alberi d'alloro danno a queste un nuovo significato, trasformandole nei prodotti evidenti di un ordine cosmico e politico e in exempla che perpetuano quell'ordine tramite il ricordo delle conseguenze della sua violazione» (trad. mia).

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 Giacinto e Licaone ne *L'uomo-lupo*, ed emerge quale fenomeno in grado di marcare ancora una volta quel confine che separa gli uomini dagli dèi, che struttura l'ordinazione del cosmo e che causa, a differenza dell'indeterminatezza ovidiana, il realizzarsi del cambiamento.

Risulta così evidente quanto, rispetto alla duplice possibile interpretazione di Ovidio, Pavese si situò nel solco di quella tradizione che ha letto il poema ovidiano alla luce di un paradigma di stabilità e quanto la sua riscrittura si ponga conseguentemente su un orizzonte totalmente altro rispetto alle coordinate che hanno governato le interpretazioni e le riscritture postmoderne. Perché l'autore dei *Dialoghi* sceglie di normalizzare la metamorfosi, inserendola in un sistema più generale in cui essa trova fondamento e recuperando quell'aspetto paradossale del poema antico ben individuato da 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. [...] 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 form.⁹⁸

La continuità nel cambiamento emerge infatti quale secondo cardine della rifunzionalizzazione pavesiana del motivo metamorfico, come esemplificato chiaramente da *Schiuma d'onda*. L'apparizione di Saffo dopo la trasformazione non rappresenta qualcosa di totalmente differente rispetto a quell'impasto di desiderio e sofferenza che caratterizzava il suo personaggio in vita (e la sua maschera autoriale), anzi: la natura inquieta e ribollente che la poetessa ha assunto nel mare dopo il tentato suicidio realizza la sua essenza più profonda, rivelando compiutamente un *quid* nascosto che proprio il cambiamento di stato si incarica di mostrare in tutta la sua sostanza. In questo caso la metamorfosi non risponde né all'imperativo dissolutivo della poetica ovidiana né a quello ordinatore che fonda il divenir-fiore di Giacinto, costituendo invece il meccanismo narrativo tramite cui rendere manifesta l'autenticità di un carattere.

La risimbolizzazione pavesiana del poema ovidiano, condotta secondo le dinamiche appena evidenziate, permette infine di situare l'intera riscrittura mitica dei *Dialoghi* nel solco del recupero modernista del mito antico, ben

⁹⁸ JOSEPH SOLODOW, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, p. 174. «Una caratteristica precipua della metamorfosi ovidiana è la continuità tra la persona e ciò in cui viene trasformata. [...] In cosa consiste la metamorfosi? In una chiarificazione. È un processo attraverso cui le caratteristiche di una persona, principali o accessorie, vengono dotate di una personificazione corporea e, in questo modo, rese chiare ed evidenti. [...] Si tratta – e questo è un paradosso centrale del poema – di un cambiamento che preserva, di un'alterazione che mantiene l'identità, un cambiamento di forma tramite il quale il contenuto viene rappresentato nella forma» (trad. mia).

lontano dalle modalità più tipiche del postmoderno esemplarmente manifestate dalla ricezione ovidiana. Sottolineare, sebbene da un punto di vista inedito, la distanza di un autore come Pavese dalle principali coordinate del postmodernismo potrebbe apparire superfluo, ma risulta invece necessario per prendere posizione nei confronti di alcuni recenti sviluppi critici che hanno delineato due possibilità ermeneutiche inconciliabili. Da una parte infatti, 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, Franco Zangrilli ha interpretato l'intero *corpus* dello scrittore piemontese quale esempio di postmodernismo *ante litteram*, postulando la presenza di un «neofantastico che rientra sotto il grande ombrello della poetica postmoderna»,⁹⁹ all'interno della quale «con i *Dialoghi* Pavese compie una nitida riscrittura della mitologia greca in chiave postmoderna, nella quale di continua incorpora la sua mitologia personale, con uno stile elevato che risente della prosa d'arte, incisivo, spezzettato, filosofico».¹⁰⁰ A ben vedere, sono diversi gli elementi che inducono a problematizzare tale interpretazione: oltre all'appiattimento del concetto di postmodernismo a una accezione tra le molte possibili¹⁰¹ e oltre alla mancata ricognizione delle specificità proprie del contesto italiano,¹⁰² l'equiparazione tra riscrittura mitica e letteratura fantastica appare, in virtù delle rispettive differenze e peculiarità, criticamente non sostenibile, mentre l'alto tasso di letterarietà e ipertestualità di un'opera appare sì come possibile condizione per una sua ricollocazione nell'ambito del postmodernismo, ma assolutamente non sufficiente e necessaria.

Dall'altra, invece, il recupero pavesiano del mito è stato incluso – proprio mentre la categoria di «modernismo» è stata compiutamente teorizzata per la letteratura italiana¹⁰³ – in un più ampio contesto in cui convive a fianco di quella di Eliot, Baudelaire e Mann. Rispetto all'ambito modernista, all'interno del quale da un punto di vista storico Pavese rientra con maggior ragionevolezza, la normalizzazione del mutamento e la sua differente funzionalizzazione risulta condizionata dal contesto superiore in cui essa viene inserita: invece di enfatizzare la componente ludica di Ovidio e invece di riprendere la riflessione sull'illusione e l'artificio poetico delle *Metamorfosi*, Pavese inserisce la metamorfosi nell'ambito esiodeo della contrapposizione dialettica tra sfera umana e sfera divina, il cui impossibile incontro traspare proprio nel cambiamento di stato. Ma questo orizzonte, verso cui il mutamento viene inesorabilmente attratto e conseguentemente cambiato di segno, appare mosso da un'esigenza più profonda, una necessità anch'essa esemplificata dalla metamorfosi: all'instabilità ovidiana viene infatti preferita una visione del cosmo

⁹⁹ FRANCO ZANGRILLI, *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Palermo, Flaccovio, 2017 p. 12.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 72.

¹⁰¹ Cfr. PAOLO SIMONETTI, *Postmoderno/ Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, in «Status Quaestionis», 1 (2011), pp. 127-182.

¹⁰² Cfr. REMO CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, pp. 146-208.

¹⁰³ Cfr. MIMMO CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Quodlibet, Macerata, 2018; MASSIMILIANO TORTORA, a cura di, *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018.

fissa e ordinata, ed è proprio tale concezione che, oltre a sancire la natura negativa e aporetica della mutazione, fa del racconto mitico lo strumento più congruo all'indagine e all'interpretazione degli strati più profondi dell'esperienza umana, alla cui indeterminatezza viene contrapposta una trasfigurazione mitica dominata dal perentorio principio della separazione tra dèi e uomini.

Anche da questo punto di vista, dunque, si conferma quanto sia quello del modernismo il quadro più generale in cui contestualizzare nuovamente il recupero mitico di Pavese. L'autore, infatti, risulta quanto mai lontano da quell'uso della tradizione ironico, citazionista e meticciano tipico del postmodernismo e, in particolare, condivide ben poco con la dimensione onirica o pop attraverso cui il mito classico è stato rispettivamente recuperato in due testi particolarmente esemplificativi quali i menzionati *Die letzte Welt* e *The Ground Beneath Her Feet*. L'operazione pavesiana appare invece più vicina alla temperie modernista e all'*Arbeit am Mythos* che la contraddistingue. Contrariamente all'intento ironico, distaccato e superficiale che avrebbe contraddistinto molte riapparizioni mitiche nell'epoca del tardo-capitalismo, l'estetica modernista si rivolge al mito a partire da un bisogno fondativo: per autori come Mann, ad esempio, il mito non è solamente un insieme di motivi da riscrivere quanto, piuttosto, un modo di dare forma sia all'esperienza letteraria sia a una più generale visione dell'esistenza, ovvero, come è stato sottolineato, quella capacità di vedere il mondo in termini mitici che costituisce la metafisica alla base del gesto letterario.¹⁰⁴ Ma, anche in questo caso, non mancano le differenze: se il ruolo ordinatore del mito pavesiano ricorda il metodo mitico teorizzato da Eliot a proposito di Joyce¹⁰⁵ e se anche per Pavese si può parlare di una «modernist mythopoeia» che emerge, dopo la morte di Dio nietzschiana, quale «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»,¹⁰⁶ è evidente come, rispetto ai sottotesti mitici di Eliot e Joyce, attraverso i *Dialoghi* Pavese realizzi il potere fondativo ed euristico del mito con una riscrittura esplicita, ossia tramite una diretta ed evidente rielaborazione delle medesime vicende antiche presenti sotto la superficie testuale di *The Waste Land* (1922) o dell'*Ulysses* (1922).

Così, sebbene per mezzo di soluzioni espressive differenti rispetto ai più significativi precedenti modernisti, lo scrittore piemontese ritorna al mito antico per attribuire all'espressione poetica una profondità altrimenti irraggiungibile. Nello specifico dei *Dialoghi*, è attraverso l'assolutizzazione del paradigma teogonico (e nella sua conseguente capacità di normalizzare e spiegare la metamorfosi) che Pavese realizza un atto di fiducia assoluta nei confronti della comunicazione mitica, intesa come quel linguaggio capace di esprimere

¹⁰⁴ MICHAEL BELL, *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 pp. 1-2. Cfr. anche Michael Bell e Peter Poellner, a cura di, *Myth and the Making of Modernity. The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*, Rodopi, Amsterdam, 1998.

¹⁰⁵ Cfr. THOMAS STEARNS ELIOT, *Opere (1904-1939)*, a cura di ROBERTO SANESI, Milano, Bompiani, 1992, pp. 645-646.

¹⁰⁶ SCOTT FREER, *Modernist Mythopoeia. The Twilight of the Gods*, London, Palgrave Macmillan, 2015, p. 17. «La sfumata, ricca e complessa realizzazione di un'estetica post-religiosa, che accoglie differenti gradazioni di secolarità e religiosità, dal momento che fornisce di un'apertura quei misteri dell'esistenza da comprendere e rendere poeticamente» (trad. mia).

non la superficie caotica e metamorfica del mondo, bensì la sua verità più intima e nascosta, quel nocciolo di verità che può darsi solo in brevi e sfuggenti momenti: perché «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».¹⁰⁷

¹⁰⁷ CESARE PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 308.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BÀRBERI SQUAROTTI, GIOVANNI, a cura di, *Le odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, Firenze, Olschki, 2013.
- BARCHIESI, ALESSANDRO, *Narrative technique and narratology in the Metamorphoses*, in Philip Hardie, a cura di, *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 180-199.
- BATTAGLINO, GIOVANNA, *Una palingenesi (volutamente) mancata: l'anti-Orfeo di Pavese ne L'inconsolabile, tra demitizzazione e riflessi autobiografici*, in «Kepos», II (2019), pp. 1-21.
- BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese*, in «Cuadernos de filología italiana», XVIII (2011), pp. 49-60.
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Œuvres complètes*, a cura di M. JACQUES CRÉPET, vol. I, Paris, Conard, 1930.
- BEAULIEU, MARIE-CLAIRE, *The Sea in Greek Imagination*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016.
- BELL, MICHAEL, *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- BELL, MICHAEL e POELLNER, PETER, a cura di, *Myth and the Making of Modernity. The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*, Rodopi, Amsterdam, 1998.
- BENVENUTI, GIULIANA, a cura di, *Dionisismo del Novecento. Un dialogo sulle prospettive della ricerca transculturale tra Federico Condello e Massimo Fusillo*, in «Studi culturali», V (2008), pp. 115-132.
- BERNABÒ, GRAZIELLA, *I «Dialoghi con Leucò di Pavese» tra il mito e il «logos»*, in «ACME», XXVII (1974), pp. 179-206.
- EAD., *«L'inquieta angosciata che ride da sola». La donna e l'amore nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «Studi novecenteschi», IV (1975), pp. 313-331.
- BESSONE, FEDERICA, *Conversione poetica e riconversione letteraria: l'epistola di Saffo nelle Heroides*, in «Incontri Triestini di Filologia Classica», II (2003), pp. 115-143.
- EAD., *Saffo, la lirica, l'elegia: su Ovidio, Heroides 15*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», XV (2003), pp. 209-243.
- BETTINI, MAURIZIO, *Le riscritture del mito*, in Guglielmo Cavallo, Paolo Fedeli e Andrea Giardina, a cura di, *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma, Salerno, 1989, vol. I, pp. 15-35.
- BOLTON, M. CATHERINE, *Gendered Spaces in Ovid's Heroides*, in «The Classical World», CII (2009), pp. 273-290.
- BRUNI, ARNALDO, *Pavese controcorrente. I Dialoghi con Leucò*, in «Cuadernos de filología italiana», XVIII (2011), pp. 73-82.
- BUSTI, FRANCESCO, *Il mito di Giacinto in Ov. Met. 10, 162-219: metadiegesi e intertestualità*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», LXXVIII (2017), pp. 155-181.
- CALLIMACO, *Inni, epigrammi e frammenti*, Bur, 1996, pp. 96-129.
- CALVINO, ITALO, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- CANGIANO, MIMMO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Quodlibet, Macerata, 2018.
- CAPASA, VALERIO, *«Quello che cerco l'ho nel cuore, come te». I 'Dialoghi con Leucò' di Pavese*, in «Levia Gravia», V (2003), pp. 101-141.

- ID., *Cesare Pavese e i sorrisi induriti*, in Pasquale Guaragnella, a cura di, *Forme del ridere: studi di letteratura italiana*, Lecce, Pensa multimedia, 2007, pp. 323-346.
- 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 EAD., Bologna, dupress, 2010, pp. 97-132.
- EAD., *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, Catania, C.U.E.C.M., 2012, pp. 65-82.
- EAD., *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, Catania, C.U.E.C.M., 2013, pp. 5-14.
- EAD., *Dagli scritti giovanili ai Dialoghi con Leucò: traduzioni e citazioni da Saffo in Cesare Pavese*, in «AION», XXXV (2013), pp. 151-164.
- EAD., *"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 EAD., Bologna, dupress, 2014, pp. III-II8.
- EAD., *«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, Catania, C.U.E.C.M., 2014, pp. 167-173.
- EAD., a cura di, *La «Nekyia» omerica (Odissea XI) nella traduzione di Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.
- EAD., *Da Leucade alle Langhe: il «nome della serpe» in Cesare Pavese*, in «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», LX (2018), pp. 461-470.
- CAZZANIGA, IGNAZIO, *La tradizione poetica ellenistica nella favola ovidiana di Giacinto (Euforione, Bione, Nicandro, Schol. Nic. Th. 585)*, in «La parola del passato», XIII (1958), pp. 149-165.
- CESERANI, REMO, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- COMPARINI, ALBERTO (a cura di), *Ovid's Metamorphoses in Twentieth Century Italian Literature*, Heidelberg, Winter, 2018.
- CONDELLO, FEDERICO, *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, Bologna, Patron, 2013, pp. 113-128.
- ID., *Ultime su Pavese classicista (Orazio, un po' di Esiodo e un po' di Omero)*, in «Studi e problemi di critica testuale», XCII (2016), pp. 171-207.
- ID., *Comparativismo selvaggio e classical reception studies. Appunti da un dibattito (per dibattiti a venire)*, in «Le forme e la storia», XII (2019), pp. 57-72.
- CONTE, GIAN BIAGIO, *Virgilio. L'epica del sentimento*, Torino, Einaudi, 2002.
- COPPOLA, GIULIO, *Pierre Vidal-Naquet, Cesare Pavese, Paula Philippson, l'età di Crono, l'età degli uomini: alcune riflessioni*, in «Kepos», II (2019), pp. 1-20.
- CORSINI, EUGENIO, *Orfeo senza Euridice: I «Dialoghi con Leucò» e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», I (1964), pp. 121-146.

- D'AGOSTINO, BRUNO, *Oinops pontos. Il mare come alterità nella percezione arcaica*, in « Mélanges de l'école française de Rome », CXI (1999), pp. 107-117.
- D'ALESSIO, GIOVAN BATTISTA, *Poeta, personaggio e testo nell'epistola di Saffo a Faone*, in « Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici », LXXXI (2018), pp. 83-101.
- DI BENDETTO, VINCENZO, *Sulla biografia di Saffo*, in « Studi classici e orientali », XXXII (1983), pp. 217-230.
- EAGLETON, TERRY, *Literary Theory. An introduction*, Oxford, Blackwell, 1996.
- ELIOT, THOMAS STEARNS, *Opere (1904-1939)*, a cura di ROBERTO SANESI, Milano, Bompiani, 1992.
- ESIODO, *Teogonia*, a cura di GRAZIANO ARRIGHETTI, Milano, Rizzoli, 1984.
- FEDELI, PAOLO e ROSATI, GIANPIERO (a cura di), *Ovidio 2017: prospettive per il terzo -millennio. Atti del convegno internazionale (Sulmona, 3-6 aprile 2017)*, Teramo, Ricerche & Redazioni, 2018.
- FELDHERR, ANDREW, *Playing Gods. Ovid's Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 2010.
- FORBES IRVING, PAUL, *Metamorphosis in Greek Myth*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- FREER, SCOTT, *Modernist Mythopoeia. The Twilight of the Gods*, London, Palgrave Macmillan, 2015.
- FRONTALONI, ELENA, *Dare un nome, rivelare un dio. Estase, formula e tempo nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in « La Cultura », XLIII (2005), pp. 95-130.
- FUSILLO, MASSIMO, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006.
- ID., *Postmodern Ovid (Ransmayr, Shakar)*, in *Fortgesetzte Metamorphosen. Ovid und die ästhetische Moderne*, a cura di MANFRED SCHMELING e MONICA SCHMITZ-EMANS, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, pp. 113-122.
- ID., *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, Teramo, Ricerche & Redazioni, 2018, pp. 491-502.
- ID., *Espansioni, irradiazioni, diffrazioni*, in « Le forme e la storia », XII (2019), pp. 53-56.
- 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.
- GASPERINA GERONI, RICCARDO, *Cesare Pavese controcorrente*, Macerata, Quodlibet, 2020.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GHEDINI, FRANCESCA, *Ovidio e il pantheon augusteo: Apollo nelle Metamorfosi*, in « Paideia », LVII (2012), pp. 145-163.
- GIGLIOLI, DANIELE, *Tema*, Scandicci, La Nuova Italia, 2001.
- GIGLIUCCI, ROBERTO, *Cesare Pavese*, Milano, Mondadori, 2001.
- GRAGNOLATI, MANUELE, *Lo scrittore, l'amore e la morte. Per una lettura leopardiana dei Dialoghi con Leucò*, in « Testo », LII (2006), pp. 59-75.
- GUIDORIZZI, GIULIO, *Il mito greco. Gli dei*, Milano, Mondadori, 2009.

- HARDIE, PHILIP, *Ovid's Poetic of Illusion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- HARVEY, ELIZABETH, *Ventriloquizing Sappho, or the Lesbian Muse*, in *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*, a cura di ELLEN GREENE, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 79-104.
- HINDS, STEPHEN, *The Metamorphosis of Persephone. Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- JOHNSON, MARGUERITE, *Sappho*, London, Bristol Classical Press, 2007.
- KAFKA, FRANZ, *Erzählungen*, a cura di MAX BROD, Frankfurt am Main, Fischer, 1980.
- 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 EAD. Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011, pp. 151-214.
- MANIERI, ALESSANDRA, *Le donne del mito nei Dialoghi con Leucò: Pavese e le fonti greche*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», XLVII (2017), pp. 193-213.
- MARCHESE, LORENZO, *I Ciechi di Cesare Pavese tra echi psicanalitici e sincretismo letterario*, in «Studi novecenteschi», LXXXVII (2014), pp. 195-215.
- MARIANI, UMBERTO, *Uomo tra gli uomini. Saggi pavesiani*, Firenze, Cesati, 2005.
- MARTINDALE, CHARLES, *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
- MIRTO, MARIA SERENA, *Tradizione mitica e lavoro onirico nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «Maia», LVIII (2016), pp. 785-808.
- EAD., *Dalla parte di Giasone. Kaschnitz, Seghers, Pavese, e la riscrittura del mito*, Pisa, Pisa University Press, 2019.
- MOST, GLENN, *Reflecting Sappho. Reception and Transmission*, a cura di ELLEN GREENE, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 11-35.
- MUTTERLE, ANCO MARZIO, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- NAGY, GREGORY, *Phaeton, Sappho's Phaon, and the White Rock of Leukas*, in «Harvard Studies in Classical Philology», LXXVII (1973), pp. 137-177.
- OMERO, *Inni omerici*, a cura di SILVIA POLI, Torino, UTET, 2010.
- OTIS, BROOK, *Ovid as an Epic Poet*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.
- OVIDIO, *Lettere di eroine*, a cura di GIANPIERO ROSATI, Milano, Rizzoli, 1998.
- ID., *Metamorfosi*, traduzione di Guido Paduano, Milano, Mondadori, 2007.
- PANTONE, DOMENICO, *Morte e resurrezione: una lettura dei 'Dialoghi con Leucò'*, in «Levia Gravia», X (2008), pp. 89-103.
- PARKER, HOLT, *Sappho's Public World*, in *Women Poets in Ancient Greece and Rome*, a cura di ELLEN GREENE, Norman, University of Oklahoma Press, 2005, pp. 3-24.
- PAVESE, CESARE, *Lettere (1924-1944)*, a cura di LORENZO MONDO, Torino, Einaudi, 1966.
- ID., *Lettere (1945-1950)*, a cura di ITALO CALVINO, Torino, Einaudi, 1966.
- ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968.
- ID., *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999.

- ID., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY,, Torino, Einaudi, 2014.
- PAVESE, CESARE e DE MARTINO, ERNESTO, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di PIETRO ANGELINI, Torino, Bollati e Boringhieri, 1991.
- POLICASTRO, GILDA, «...e quei di Saffo obblia»: *traduzione e invenzione da Leopardi a Pavese*, in «Studi (e testi) italiani», XVII (2006), pp. 223-240.
- REYNOLDS, MARGARETH, *The Sappho History*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- RIMELL, VICTORIA, *Epistolary Fictions: Authorial Identity in "Heroides" 15*, in «Proceedings of the Cambridge Philological Society», XLV (1999), pp. 109-135.
- EAD., *After Ovid, after Theory*, in «International Journal of the Classical Tradition», XXVI (2019), pp. 446-469.
- ROMANI, SILVIA, *Vittoriane à rebours*, in «Dionysus ex machina», VII (2016), pp. 208-223.
- ROSATI, GIANPIERO, *Narciso e Pigamione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Firenze, Sansoni, 1983.
- ID., *Sabinus, the Heroides and the poet-nightingale: Some observations on the authenticity of the Epistula Sapphus*, in «Classical Quarterly», XLVI (1996), pp. 207-216.
- RYAN, JUDITH, *The Vanishing Subject. Early Psychology and Literary Modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- SAFFO, *Poesie*, traduzione di Franco Ferrari, Milano, Rizzoli, 2016.
- SECCI, LIA, *Mitologia «mediterranea» nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, a cura di ANDREA DALLA CASA, Genova, Istituto Italiano di Filologia Classica e Medioevale, 1970, pp. 241-254.
- SEGAL, CHARLES, *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*, Venezia, Marsilio, 1991.
- SCHMITZ-EMANS, MONIKA, *Metamorphosen der Metamorphosen: Italo Calvino und sein Vorfahr Ovid. Calvinos Poetik und Ovids "Metamorphosen"*, in «Poetica», XXVII (1995), pp. 433-469.
- SERGEANT, BERNARD, *Homosexuality in Greek Myth*, Boston, Beacon, 1986.
- SICHERA, ANTONIO, *Il ritorno del mito, il tempo dell'altro: l'Ulisse di Pavese*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXV (2017), pp. 83-96.
- SIMONETTI, PAOLO, *Postmoderno/ Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti*, in «Status Quaestionis», I (2011), pp. 127-182.
- SOLODOW, JOSEPH, *The World of Ovid's Metamorphoses*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988.
- TARRANT, RICHARD, *The authenticity of the letter of Sappho to Phaon (Heroides XV)*, in «Harvard Studies in Classical Philology», LXXXV (1981), pp. 133-153.
- TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018.
- TROVATO, MARIA CONCETTA, *La dialettica corpo-ombra nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in *Scritture del corpo. Atti del XVIII Convegno Internazionale della MOD. (22-24 giugno 2016)*, a cura di MARIA PAINO, MARIA RIZZARELLI e ANTONIO SICHERA, Pisa, ETS, 2018, pp. 365-372.
- URSINI, FRANCESCO, *Ovidio e la cultura europea. Interpretazioni e riscritture dal secondo dopoguerra al bimillenario della morte (1945-2017)*, Roma, Apes, 2017.

- VAN DEN BOSSCHE, BART, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze, Cesati, 2001.
- WHEELER, STEPHEN, *Repetition, Continuity and Closure in Ovid's Metamorphoses*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1999.
- WILLIAMSON, MARGARETH, *Sappho and Pindar in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, in *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, a cura di FELIX BUDELMANN, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 352-370.
- WINKLER, MARTIN, *Ovid on Screen. A Montage of Attractions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- YOURCENAR, MARGUERITE, *Feux*, Paris, Gallimard, 1974.
- ZANGRILLI, FRANCO, *Il piacere di raccontare. Pavese dentro il fantastico postmoderno*, Palermo, Flaccovio, 2017.
- ZIOLKOWSKI, THEODORE, *Ovid and the Moderns*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2005.



PAROLE CHIAVE

Cesare Pavese; Ovidio; Metamorfosi; Mito



NOTIZIE DELL'AUTORE

Salvatore Renna, dopo aver conseguito la laurea in Filologia Classica presso l'Università di Torino, sta ultimando il dottorato in letterature comparate presso l'Università degli Studi di Bologna e l'Università degli Studi dell'Aquila. Il suo progetto si incentra sulla riscrittura del mito nei *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese, al quale ha dedicato la sua prima monografia *Tra mito e Dio. Cesare Pavese lettore a Casale Monferrato* (2017).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SALVATORE RENNA, *Formas mutatas. Ovidio e le metamorfosi nei Dialoghi con Leucò*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.