



NEL SEGNO DI UNA PRIMORDIALE FEMMINILITÀ IL SANGUE E LA DONNA NEL DIALOGO *IN FAMIGLIA*

ANGELA FRANCESCA GERACE – *Università della Calabria*

L'articolo analizza il dialogo *In famiglia* che affronta con ironia la storia peculiare della donna di cui gli interlocutori parlano: la volubile e distaccata Elena, vera e propria donna-mito, oggetto di desiderio e conflitto, di esaltazione e disprezzo, di difesa e condanna. Figura dell'irrazionale titanico, la Tindaride rappresenta una femminilità pienamente artemidea e afroditica, recando con sé la pericolosità che tale connessione comporta. Legata alla colpa, alla morte e al destino di sofferenza dell'umanità, l'eroina gode di una fortuna che Pavese recupera, esplorando il sostrato arcaico del mito e attingendo, talvolta scopertamente, alle tragedie euripidee, reinterpretando un personaggio complesso attraverso un gioco allusivo che problematizza, con sottile ironia, il conflitto tragico alla base della stessa esistenza. .

This article analyzes the dialogue *In famiglia*, which is centered on Helen, real woman-myth, object of desire, exaltation, contempt, defense and accusation. Helen is a figure of titanic irrational and represents a fully artemidean and aphroditic femininity, fully bearing the risk that such a connection entails. Helen is bound with fault, death, and humanity's fate of suffering, and her figure is vastly spread in classical literature. Pavese takes from this tradition, exploring the archaic substrate of Helen's myth, and draws, sometimes explicitly, from Euripides' tragedies, reinterpreting this complex character through an allusive game, which problematizes with subtle irony the tragic conflict at the very base of human existence.

I IL «BRIVIDO SIMBOLICO»¹

L'impiego pavesiano del mito quale linguaggio simbolico e polisemico² rinvia a «un midollo di realtà che vivifica e nutre tutto un organismo di passione, di stato umano, tutto un complesso concettuale»,³ come dichiarato nella nota del 20 febbraio 1946 del *Mestiere di vivere*. Ancora più distesamente, nel saggio *Del mito, del simbolo e d'altro*, Pavese afferma che un «mito è sempre simbolico; per questo non ha mai un significato univoco, allegorico, ma vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture». ⁴

¹ CESARE PAVESE, *Feria d'agosto* (1946), Torino, Einaudi, 2002, p. 149.

² Per un'ampia e organizzata trattazione sulla funzione del mito e sulla sua valenza simbolica e polisemica nell'opera pavesiana, cfr. BART VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze-Leuven, Franco Cesati-Leuven University Press, 2001. Si vedano, inoltre, MONICA LANZILLOTTA (a cura di), *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011 ed ELEONORA CAVALLINI (a cura di), *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, Dupress, 2014.

³ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* (1952), a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY, Torino, Einaudi, 2000, pp. 308-309, 20 febbraio 1946; d'ora in avanti siglato MV e seguito, come per le altre sigle del testo, dal numero di pagina. Nel medesimo luogo testuale, che riporta la «prefazione ai dialoghetti» poi variamente modificata, si legge: «[...] siamo convinti che il mito è un linguaggio, un mezzo espressivo – cioè non qualcosa di arbitrario ma un vivaio di simboli cui appartiene – come a tutti i linguaggi – una particolare sostanza di significati che null'altro potrebbe rendere» (MV 308).

⁴ CESARE PAVESE, *Feria d'agosto*, cit., p. 151.

Tale linguaggio coinvolge inevitabilmente, nei *Dialoghi*, l'elemento femminile che, in quanto partecipe dell'umano, del mostruoso, del titanico e dell'olimpico, risulta parallelamente connesso alla vitalità e al disfacimento, all'energia positiva e distruttiva, al senso dell'arcano e dell'ancestrale dell'esistenza. Tra i personaggi mitico-tragici femminili dell'universo tratteggiato nei *Dialoghi*, Elena⁵ (nota anche come la Tindaride, figlia di Leda) è richiamata in virtù della specifica *vis* simbolica che la connota: presente *in absentia* in *Schiuma d'onda*⁶ e *In famiglia*⁷ (dialoghetti posti sotto l'egida rispettivamente di Afrodite e Artemide),⁸ si qualifica come figura complessa e contraddittoria, ipostasi efficace dell'ambiguità costitutiva dell'essere umano, nonché della «costante artemidea»⁹ nel femminile pavese.

Attraverso l'analisi del dialogo *In famiglia*, si esaminerà il motivo della femminilità primordiale nei *Dialoghi* ricostruendo il processo reinterpretativo delle fonti classiche attuato da Pavese, che prevede lo sviluppo di un nucleo mitologico «interpretato nella sua problematica e angosciosa ambiguità, penetrato nel suo nocciolo umano».¹⁰

2 LA «VERTIGINE DEL SANGUE»¹¹

Nel dialogo *In famiglia* «c'è il solito problema della donna fatale, ma ironizzato»,¹² scrive Pavese nella nota lettera a Bianca Garufi del 26 febbraio 1946. L'ironia dei *Dialoghi*, spesso espressione del «serio con sembianze liete, e viceversa»,¹³ è un mezzo intellettualizzante di simbolizzazione del materiale

⁵ Insieme a Ino-Leucotea, Circe, Artemide, Arianna e Medea, anche Elena fa parte di quelle figure di donna che dominano nei *Dialoghi* ricordate già in G. BERNABÒ, *L'«inquieta angosciosa che sorride da sola»*. *La donna e l'amore nei «Dialoghi con Leucò» di Pavese*, in «Studi Novecenteschi», IV, 12 (1975), pp. 313-331.

⁶ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò* (1947), Torino, Einaudi, 1999, pp. 45-50; d'ora in avanti siglato S. I *Dialoghi*, nei riferimenti generali, saranno indicati con la sigla D.

⁷ D, pp. 125-130; d'ora in avanti siglato F.

⁸ Si veda la tabella abbozzata da Pavese negli appunti riportati nella *Nota al testo* in D 176.

⁹ FRANCA ANGELINI FRAJESE, *Dei ed eroi di Cesare Pavese*, in «Problemi» 11-12 (1968), pp. 509-16, 521, p. 511.

¹⁰ C. ESARE PAVESE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951, p. 266.

¹¹ MV 67 (23 dicembre 1937).

¹² CESARE PAVESE, *Lettere. 1945-1950*, cit., p. 515.

¹³ ANCO MARZIO MUTTERLE, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Torino, Einaudi, 1977, p. 92. L'ironia, come afferma Mutterle, è «tutta elaborata sullo sforzo di dire attraverso il non dire» (ivi p. 91) e media, nei *Dialoghi*, il riconoscimento di somiglianze nascoste tra i vari miti che Pavese sembra attraversare alla leggera, ma che in realtà, com'è noto, intende proporre al lettore esperto attraverso allusioni colte e selezionate. In tal senso, l'ironia si configura quale strumento al servizio dell'atto autoriale di trascogliere le varianti di un mito per costruire la scena dialogica da sottoporre, più che a una lettura ingenua, all'indagine attenta dell'interlocutore ideale.

mitico,¹⁴ in questo caso funzionale a una riflessione condotta sulla storia peculiare della donna di cui gli interlocutori parlano: la volubile e distaccata Elena, vera e propria donna-mito, oggetto di desiderio e conflitto, di esaltazione e disprezzo, di difesa e condanna.¹⁵

Il dialogo, scritto tra il 21 e il 24 febbraio 1946, è inserito da Pavese in alcuni indici tematici, associato sia ai motivi del «fato familiare» (D 175, 27 febbraio 1946) e dell'«ironia» (D 175, 5 aprile 1946) sia al tema «salvezze umane e dei in imbarazzo» (D 178, 12 settembre 1946). La restituzione narrativa di Elena si modella sulla caratteristica bellezza fatale del personaggio del mito classico ibridato con le categorie etno-antropologiche mediterranee¹⁶ care a Pavese: In famiglia mette in scena un colloquio gemellare dei Dioscuri nel quale Castore, ricordato sovente come mitico fratello umano (portatore, come già Iasone ne *Gli Arronauti*,¹⁷ delle istanze interpretative autoriali del mito)¹⁸ rispetto al divino Polideute (voce canonica della tradizione mitica), assume una funzione più incisiva e problematizzante nella riflessione sulla natura e i comportamenti della sorellina Elena.¹⁹ Come sempre, la rubrica introduttiva fornisce

¹⁴ La «grande arte moderna è sempre *ironica*, come l'antica era *religiosa*. Come il senso del sacro radicava le immagini oltre il mondo della realtà, dando loro sfondi e antefatti pregnanti di significato, l'ironia scopre sotto e dentro le immagini un vasto campo di gioco intellettuale, una vibrante atmosfera di abitudini fantastiche e raziocinanti che fa delle cose rappresentate altrettanti simboli di una più significativa realtà. Per *ironizzare* non è necessario scherzare (come per *consacrare* non era necessario liturgizzare), basta costruire le immagini secondo una norme che le superi o le domini» (MV234, 26 febbraio 1942).

¹⁵ Così Pavese, in una nota dell'8 ottobre 1948: «Strano. Le donne sofferte e odiate, [...] cominciano per E; quelle vagheggiate e intangibili per C. Elena Elvira; Concia Cate» (MV 354).

¹⁶ Si pensi ai miti di vegetazione, raccolto e fecondità, rapimento rituale. In particolare si fa riferimento, in questo saggio, all'antica e polimorfica Dea-madre mediterranea primordiale, di cui Elena (come anche Afrodite, Artemis e Medea) assume le forme. Per una completa delimitazione della natura della Potnia si rinvia a UMBERTO PESTALOZZA, *Pagine di religione mediterranea*, 2 voll., Milano-Messina, Principato, 1942-1945; MARIO UNTERSTEINER, *La fisiologia del mito* (1946), Torino, Bollati Boringhieri, 1991; PAULA PHILIPPSON, *Origini e forme del mito greco* (1944), Torino, Bollati Boringhieri, 2006. Per le influenze degli antichi miti mediterranei nella creazione dei personaggi femminili pavesiani, si vedano le analitiche ricostruzioni di LIA SECCHI, *Mitologia 'Mediterranea' nei «Dialoghi con Leucò» di Pavese*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova, Istituto di Filologia classica medioevale, Università di Genova 1970, pp. 241-254. e G. BERNABÒ, *L'«inquieta angosciosa che sorride da sola»*, cit..

¹⁷ D, pp. 131-136; d'ora in avanti siglato A.

¹⁸ Pavese, interiorizzando il tema classico del fato attraverso il «filtro universalizzante del mito» (MARIO UNTERSTEINER, *La fisiologia del mito*, cit., p. 68), s'interroga sul contrasto tra irrazionale e razionale nell'esperienza umana e, soprattutto, sull'uomo visto come «il creatore e la vittima del proprio destino, in una ricerca sempre più angosciosa e solitaria del senso del proprio esistere» (MARIA LUISA PREMUDA, *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 26 (1957), p. 238).

¹⁹ Cfr. APOLLODORO, *Biblioteca* III, 10, 8-10. Polideute, riflettendo il suo animo divino, si distacca dalla riflessione più profonda del fratello. Castore è, d'altronde, l'«*Enunciatore Reale*», mentre Polideute è l'«*Enunciatore* soltanto *Apparente*» nella struttura dialogica: cfr. FILIPPO SECCHIERI, *Il monologismo essenziale del dialogo letterario. Sui «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese*, in «Lingua e stile», XXVI, 3, settembre 1991, pp. 429-47.

varie indicazioni per l'interpretazione del dialogo, non presentando alcun riferimento immediato alla giovane Elena:

Sono noti i luttuosi incidenti che hanno funestato la casa degli Atridi. Qui basterà ricordare alcune successioni. Da Tantalo nacque Pélope; da Pélope, Tieste e Atreo; da Atreo, Menelao e Agamennone; da quest'ultimo Oreste che uccise la madre.²⁰ Che Artemide arcadica e marina²¹ godesse di uno speciale culto in questa famiglia (si pensi al sacrificio dell'atride Ifigenia, tentato dal padre), chi scrive ne è convinto e non da ieri. (F 46)

La relazione, già omerica, tra Artemide ed Elena è evidenziata, tra gli altri, anche da Frazer:

in Grecia, sembra che ogni anno la grande dea Artemide venisse appesa in effigie nel suo sacro bosco di Condylea, tra le colline arcadiche, dove anzi la chiamavano « l'impiccata ». [...] A Rodi si adorava la bella Elena sotto il titolo di Elena dall'Albero, perché la regina dell'isola aveva ordinato ai suoi servi, mascherati da Furie, di impiccarla a un ramo.²²

La divinità è inoltre connessa ai componenti della casa reale di Micene²³ e l'Elena pavesiana corrisponde alla figura mitica di cui parla Károly Kerényi nel saggio *La nascita di Helena*, definendola un simbolo della primordiale

²⁰ I primi tre periodi sembrano riassumere i versi iniziali dell'*Oreste* di Euripide, dove Elettra ripercorre la genealogica mitica e orrorifica della casa degli Atridi (cfr. EURIPIDE, *Oreste*, in *Le tragedie. Elettra - Oreste*, traduzione di ETTORE ROMAGNOLI, Bologna, Zanichelli, 1930, pp. 119-260, pp. 137-138, vv. 1-26). Qui come altrove nel testo si fa riferimento alle edizioni delle tragedie euripidee tradotte da Romagnoli e possedute da Pavese. Cfr. anche l'*Ifigenia in Tauride*, vv. 1-41. I sacrifici umani dei Tauri sono ricordati anche da Erodoto (*Storie* IV, 103), ma cfr. altresì JEAN-PIERRE VERNANT, *Figure, idoli, maschere* (1990), Milano, il Saggiatore, 2001, pp. 170-173. Per una rapida panoramica sugli influssi della tragedia greca nella poetica pavesiana, si vedano almeno: GRAZIELLA BERNABÒ, I «Dialoghi con Leucò» di Pavese tra il mito e il «logos», «ACME» 27, maggio-agosto 1974, pp. 179-206; LINO GABELLONE, *I nomi e gli dei: la scomparsa del tragico*, «Paragone» 44, giugno-agosto 1993, pp. 110-2, CATERINA RANIERI, *Apollineo (olimpico) e dionisiaco (titanico) in Cesare Pavese*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 281-303; ELENA FRONTALONI, *Dare un nome, rivelare un dio. Estase, formula e tempo nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «La Cultura» 1, XLIII (2005), pp. 95-130.

²¹ Cfr. JEAN-PIERRE VERNANT, *Figure, idoli, maschere*, cit., pp. 122-125; KÁROLY KERÉNYI, *Gli dei e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà* (1963), Milano, il Saggiatore, 2009, pp. 358, 361-362; ROBERT GRAVES, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 2009, p. 270; WALTER OTTO, *Gli dei della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco* (1987), Milano, Adelphi, 2004, p. 90.

²² JAMES G. FRAZER, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973, vol. I, p. 558; cfr. altresì TEOCRITO, *Idilli* 18.

²³ L'influenza di Untersteiner per la relazione tra la divinità mediterranea e gli Atridi è ricordata da LIA SECCI, *Mitologia 'Mediterranea' nei «Dialoghi con Leucò» di Pavese*, cit., p. 251.

femminilità, legata alla colpa, alla morte e al destino di sofferenza dell'umanità, connessa ontologicamente alle terribili Nemese, Artemis e Aphrodite.²⁴

La donna-dea fatale esercita un notevole fascino su Pavese, come appare nell'esplicita memoria dell'iliadica «Ἐλένης λευκωλένου»²⁵ (*Iliade* III, v. 121) in una lettera alla sorella Maria del 27 dicembre 1935 e in una nota del *Mestiere* del 17 febbraio 1935, in cui si legge: «libro III *Iliade*: la bella donna e la guerra per la donna, e l'amore snervante» (MV 26).

L'ambientazione temporale del dialogo gioca su un momento della storia dei Tindaridi variamente illuminato dalle fonti mitiche. Nell'*Iliade* (III, vv. 243-244) si ricorda che Castore e Polluce erano già morti quando Elena si domandava, dall'alto delle mura troiane, dove fossero i fratelli, che non scorreva tra le fila degli Achei. Nel mito, morte e divinizzazione dei Dioscuri avvengono in un periodo compreso tra la presa del potere di Menelao a Sparta²⁶ e l'inizio delle ostilità contro Ilio.²⁷

In famiglia presenta i due gemelli mentre discutono (in un imprecisabile intervallo di tempo tra le vicende mitiche note) sulla possibilità di partire o meno alla ricerca della sorella, fuggita col principe frigio. Il fatto che i Dioscuri fossero vivi al momento della fuga di Elena si può derivare dai *Cypria* di Stasino di Cipro,²⁸ ma è esplicitamente dichiarato nelle *Troadi* euripidee da Ecuba («Qual grido/ levasti? Eppure, il giovinetto Càstore/ viveva ancora, e

²⁴ Cfr. KÁROLY KERÉNYI, *La nascita di Helena*, in ID. *Miti e misteri*, Torino, Bollati Borin-ghieri, 2000, pp. 33-49, pp. 96-98.

²⁵ CESARE PAVESE, *Lettere. 1924-1944*, a cura di LORENZO MONDO, Torino, Einaudi, 1966, p. 490.

²⁶ APOLLODORO, *Biblioteca* III, II, 2.

²⁷ Cfr. ROBERT GRAVES, *I miti greci*, cit., pp. 223, 583-584; KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., pp. 328-329, 503-504, 509. I gemelli partecipano alla scelta tra i pretendenti di Elena e ospitano Paride ed Enea in Amicle (SENECA, *Troades*, vv. 70-72) – città posta sotto il dominio di Tindaro e situata sulla sponda orientale del fiume Eurota (a sud di Sparta) – prima che il principe Frigio si rechi a Sparta. Amicle è ricordata anche dall'*Ecuba* euripidea, quando ribatte al discorso di Elena: «Hai detto – e questa è poi troppo ridicola –/ che con mio figlio Cípride alla casa/ giunse di Menelao. Chè, non poteva,/ tranquilla in cielo rimanendo, te/ con tutta Amícla trasportare ad Ilio?» (EURIPIDE, *Troadi*, in *Le tragedie. Reso - Le Troadi - Ecuba*, traduzione di ETTORE ROMAGNOLI, Bologna, Zanichelli, 1921, p. 157, vv. 983-986). Ma Amicle è anche il luogo della tragica morte di Iacinto per mano di Febo, come descritto ne *Il fiore* (D 33-4), nonché della sepoltura del ragazzo. L'episodio mitico e le feste notturne Iacinzie (OVIDIO, *Metamorfosi* X, vv. 162-219), istituite in onore del giovane, sono rievocate dal Coro dell'*Elena* euripidea (EURIPIDE, *Elena*, in *Le tragedie. Andromaca, Elena, Il ciclope*, traduzione di ETTORE ROMAGNOLI, Bologna, Zanichelli, 1931, pp. 214-215, vv. 1467-75) in uno stasimo di «carattere 'alessandrino'» (VINCENZO DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1975, p. 269) dove si menziona anche l'Eurota (EURIPIDE, *Elena*, cit., p. 215, v. 1490).

²⁸ Dove si narra, con una certa indeterminazione cronologica, l'episodio in cui i gemelli ricevettero Paride (prima che questi si recasse da Menelao e rapisse Elena), per poi morire durante la nota lotta con i cugini messeni (cfr. GIULIO GUIDORIZZI, *Il mito greco. Gli eroi*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 926-927). Apollodoro (*Biblioteca* III, 10), con dovizia informativa, pur avvalorando la versione del mito succitata (cfr. nota 26), attribuisce ai *Versi Ciprii* tale ulteriore variante, ipotizzando che Stasino l'abbia derivata dall'inquietudine dell'Elena omerica.

il suo gemello: ancóra/ non erano fra gli astri»).²⁹ La scelta pavesiana di ambientare il colloquio tra i Dioscuri in un segmento temporale mitico cronologicamente non ben definibile, ma sicuramente posteriore alla scomparsa di Elena da Sparta, è dunque funzionale, nella sua divergenza dalla versione di Apollodoro e nell'accettazione delle varianti omerica ed euripidea, alla drammatizzazione del legame di sangue tra i fratelli e la sorella, e rientra nella strategia autoriale di evidenziazione del tema del fato familiare, sul quale si basa l'intero dialogo.

Il motivo genealogico, variamente espresso, è riferito alla donna e alla famiglia degli Atridi cui si è congiunta e che ha legato a sé tramite il fato di cui è latrice sin dalla nascita. Alla tradizione che vuole Elena figlia dei mortali Tindaro e Leda si affianca, infatti, quella che la vede frutto fatale dell'unione teriomorfico-primordiale tra Zeus e Nemese e generata dall'uovo (di cui parla anche Saffo, altra figura connessa a un'Elena afroditica in *Schiùma d'onda*)³⁰ deposto da quest'ultima, forse affidato a Leda per custodirlo (Apollodoro, *Biblioteca* III, 10, 7), così come una versione del mito vuole che la giovane Elena, incinta del suo rapitore Teseo, avesse affidato la figlia Ifigenia alla sorella mortale Clitennestra (Pausania, *Periegeta* II, 22, 6-7).³¹ Corsi e ricorsi familiari, dunque, che interessano molto Pavese, sempre attento a suggerire, attraverso le parole dei locutori dei suoi 'dialoghetti', anche le meno note varianti dei miti che affronta.

CASTORE: Ricordi, Poli, quando l'abbiamo tolta dalle mani di Teseo?

POLIDEUTE: Valeva la pena...

CASTORE: Allora era una bambina, e mi ricordo che correndo nella notte pensavo allo spavento che doveva provare in quel bosco sul cavallo di Teseo, inseguita da noi... Eravamo ingenui. (F 127)

Come ricorda Untersteiner, il «ratto rituale»³² è un episodio della storia sacra di Elena, che apparenta l'eroina alle figure di Arianna e Persefone (antiche dee preelleniche della vegetazione e manifestazioni della Grande dea Madre mediterranea), tutte connesse a Teseo (altro eroe dal nome preellenico). Untersteiner precisa infatti che, se Afrodite, Artemis ed Ecate costituiscono specifiche figurazioni greche della Πότνια, «a una particolare categoria di sdoppiamento appartengono Arianna [...], Elena, Medea e Fedra, che dal rango divino sono scadute a quello di esseri mortali e colpevoli», mentre i

²⁹ EURIPIDE, *Troadi*, cit., p. 157, vv. 999-1001.

³⁰ CARLO BRILLANTE, *Elena di Troia*, in *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, a cura di MAURIZIO BETTINI e CARLO BRILLANTE, Torino, Einaudi, 2002, pp. 37-186, p. 69. Cfr. anche MARIO UNTERSTEINER, *La fisiologia del mito*, cit., p. 32, dove si connette la nascita dall'uovo allo status di Afrodite ed Elena di «originarie divinità della mediterranea della vegetazione». La genealogia di Elena «ricorre per la prima volta in forma esplicita nell'*Elena* di Euripide» (CARLO BRILLANTE, *Elena di Troia*, cit., p. 67). Cfr. Euripide 1931a, p. 116, vv. 16-22. Cfr. anche Apollodoro, *Biblioteca* III, 10, 8.

³¹ Cfr. ROBERT GRAVES, *I miti greci*, cit., pp. 378, 381 e KÁROLY KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., pp. 434-435.

³² MARIO UNTERSTEINER, *La fisiologia del mito*, cit., p. 42.

«dramm[i] sacr[i]» di cui erano protagoniste si sono tramutati in «avventur[e] galant[i]». ³³ Elena era, infatti,

probabilmente un'originaria Πότνια φυτων (Signora delle piante), onorata ancora in epoca storica a Rodi come δένδριτις, cioè "protettrice degli alberi" (cfr. ἐλένιον = *inula*, un tipo di convulvolo). Fra la sua natura di divinità agraria e le sue avventure profane esiste uno stretto rapporto. Fu rapita da Teseo prima che da Paride; Teseo fu inoltre il rapitore di Arianna e, ancora, egli tentò di rapire, con Piritoo, anche Persefone. Questi differenti miti sono chiare trasposizioni del ratto della dea della vegetazione, ratto che ci è stato conservato nella sua forma divina e chiara attraverso il mito di Kore rapita da Plutone. ³⁴

Tale sostrato arcaico del mito si riscontra anche nelle parole del Coro dell'*Elena* euripidea che, per biasimare il narcisismo dell'eroina troppo umana e poco attenta ai culti divini, rievoca la vicenda di Demeter e Persefone. ³⁵

Il rapimento da parte di Teseo evidenzia un'ulteriore connessione tra Elena e Artemide, poiché la fanciulla fu portata via mentre danzava nel santuario di Artemide Orthia (Plutarco, *Vita di Teseo* 31 e Igino, *Miti* 79).

«Adesso si è messa al sicuro», afferma fiducioso Polideute, immediatamente corretto dal più realistico Castore: «Adesso ha la forza dei Frigi e dei Dardani. Ha messo il mare tra sé e noi». (F 127). Se le vicende mitiche connettono i Dioscuri con la simbologia artemisia-selenica e afroditica, ³⁶ il mare rientra nell'ambito di pertinenza più propriamente divina dei gemelli. ³⁷ Le acque sono l'elemento primordiale afroditico e associarle alla vicenda di Elena implica connotarla in senso divino. Già in *Schiuma d'onda* Elena viene accostata al mare («Non sorrise a nessuno. Non mentì con nessuno. Ah, fu degna del mare»: D 50) e alla divinità che ne rappresenta il movimento incessante, poiché «tutto quello che si macera e si dibatte nel mare è sua sostanza e suo respiro» (D 50). Ma l'ambiente acquatico è associabile anche al nume tutelare di *In famiglia*, l'«Artemide arcadica e marina», che «veglia sui porti, sui percorsi marini, sulle imbarcazioni durante la loro navigazione» (denominata «*Euporia, Ekbatèria, Neòssoos*»), ³⁸ manifestandosi non soltanto nelle aree montuose, ma anche nelle zone limitrofe rispetto al mare, in quanto divinità

³³ Ivi, pp. 72-73. L'aspetto preellenico di Afrodite è legato, ad esempio, alla sua manifestazione come dea πελαγία (cfr. p. 38).

³⁴ Ivi, pp. 72-73.

³⁵ EURIPIDE, *Elena*, cit., pp. 205-207, vv. 1305-1368. Al verso 1343, Demeter è chiamata Dèo (cfr. anche Apollonio Rodio, *Argonautiche*, IV, v. 897), come accade ne *Il mistero*. Per tale teonimo, cfr. ELENA FRONTALONI, *Dare un nome, rivelare un dio*, cit., pp. 127-130.

³⁶ Cfr. ROBERT GRAVES, *I miti greci*, cit., pp. 226-227.

³⁷ Si vedano: OMERO, *Ai Dioscuri*; IGINO, *Astronomica* II, 22; ORAZIO, *Odi* I, 12, vv. 25-32. Cfr. anche ROBERT GRAVES, *I miti greci*, cit., pp. 224-225. Anche Ino-Leucotea è divinità connessa alla protezione marina (in particolare dei naufraghi).

³⁸ JEAN-PIERRE VERNANT, *Figure, idoli, maschere*, cit., p. 123.

dei luoghi di confine rispetto all'urbano e all'umano.³⁹ L'Elena figura di Afrodite in *Schiuma d'onda* si completa con l'Elena manifestazione di Artemide de *In famiglia*: in tal modo Pavese recupera l'originaria unità della polarità afroditico-artemidea del femminile, tipica della mitologia mediterranea.

La natura della bellissima e terribile donna-dea si dipana attraverso una progressiva acquisizione di consapevolezza dei fratelli:

CASTORE: Dovevamo saperlo che a Sparta non sarebbe rimasta. Non è una donna da vivere in fondo a una reggia.

POLIDEUTE: E che altro vuole, Castore?

CASTORE: Non vuole nulla. È proprio questo, è la bambina ch'era allora. È incapace di prender sul serio un marito o una casa. Ma non serve rincorrerla. Vedrai che un giorno tornerà con noi. (F 127)

Una superficialità caratteriale, una intrinseca frivolezza⁴⁰ derivante da una indifferenza quasi preternaturale è la caratteristica di Elena. Nelle parole del Castore pavese risuona la rassegnazione per la natura della sorella e l'accettazione propriamente umana (lontana dal distacco olimpico) di una situazione semi-compresa, seppur non condivisa, della quale ci si può solo limitare a prendere coscienza. L'allusione del fratello al carattere selvatico e ferino della sorella, che non può essere mitigato o domato, sottintende anche una riflessione sul fato familiare violento e nefasto.

³⁹ JEAN-PIERRE VERNANT, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia* (1985), trad. it. di Caterina Saletti, Bologna, il Mulino, 1987, p. 23. L'Artemide marina è anche invocata nell'*Ippolito* di Euripide da Fedra (EURIPIDE, *Ippolito*, in *Le tragedie. Le Supplici - Ercole - Ippolito*, traduzione di ETTORRE ROMAGNOLI, pp. 195-293, p. 219, v. 228). Per il dominio artemideo sugli scenari confinanti tra terra e acqua (λίμνη è, infatti, 'palude'), da cui gli epiteti «*Limnàia*, *Limnàtis*, *Heleia*», si veda JEAN-PIERRE VERNANT, *Figure, idoli, maschere*, cit., pp. 122-125.

⁴⁰ Tratto appartenente alla canonica fisionomia del personaggio anche nelle tragedie euripidee (*Elena*, *Oreste* e *Troadi*) che lo vedono in azione. La Tindaride è, infatti, rimproverata dal Coro dell'*Elena* per il suo narcisismo («pensavi sol di tua bellezza al vanto»: Euripide 1931a, p. 207, v. 1368), è descritta da Oreste come donna fatua e prepotente che mira ai beni della casa di Agamennone («Altro!: e i sigilli su tutto appone»: EURIPIDE, *Oreste*, cit., p. 212, v. 1108) e come sedotta dagli usi sfarzosi e orientali di Troia, che porta con sé ad Argo (ivi, p. 213, vv. 1112-1124; cfr. ivi, p. 236, vv. 1426-1436); è raffigurata nelle *Troadi* come abbigliata e preparata con grande cura (EURIPIDE, *Troadi*, cit., p. 152) nonostante sia prigioniera degli Achei (il contrasto tra la strage provocata da Elena e il suo atteggiamento perennemente fatuo è evidenziato anche dal Coro delle *Troadi* (ivi, p. 162, vv. 1107-1109). La lapidaria affermazione di Castore («Non è donna di vivere in fondo a una reggia») sintetizza, infine, in tipico stile pavese (lo stesso procedimento si ritrova, ne *La vigna*, applicato alle *Baccanti* euripidee (cfr. ELENA FRONTALONI, *Dare un nome, rivelare un dio*, cit., p. 117), il ragionamento dell'Ecuba euripidea che rievoca il volontario innamoramento di Elena per il figlio, che nulla deve all'influsso divino (EURIPIDE, *Troadi*, cit., p. 157, vv. 991-997). L'intrinseca volubilità di Elena, che, al pari di una capricciosa divinità, rimane «sempre uguale a se stessa» (come ricorda Saffo: S 48), nonché la sua umanissima ipocrisia (per cui si vedano anche le parole di Pilade e Oreste: «PILADE: Lagno con lei facciam dei nostri mali/ ORESTE: Sì ch'ella in cuor s'allegri, e in vista lagrimi» (EURIPIDE, *Oreste*, cit., p. 214, vv. 1121-1122) sono precisate con disprezzo anche dall'Elettra euripidea, che così commenta gli atti compiuti dalla donna per preparare l'offerta da recare sulla tomba di Clitennestra: «[...] Vedete/ come recise ha le sue chiome agli apici,/ per conservar la sua bellezza? È sempre/ la stessa donna. [...]» (ivi, p. 144, vv. 126-129).

POLIDEUTE Chi sa che faranno adesso gli Atridi per riscatto del sangue. Non è gente che sopporti un'ingiuria. Il loro onore è come quello degli dèi.

CASTORE Lascia stare gli dèi. È una famiglia che in passato si mangiavano tra loro. Cominciando da Tantalo che ha imbandito il figliolo...

POLIDEUTE Sono poi vere queste storie che raccontano? (F 127)

Ai cenni sulla ferocia delle storie che si tramandano sulla maledetta stirpe dei Pelopidi si contrappone l'ironia del gioco allusivo pavesiano sulla veridicità delle stesse, che sembra ammiccare al lettore, sollevando dubbi sulla veridicità dei miti di cui sono narratori i protagonisti stessi dei dialoghi. Mettere in dubbio l'autenticità di un mito produce un allontanamento dalla divinità, concetto pavesiano opportunamente riesumato dal gemello di natura celeste Polideute. È, tuttavia, Castore ad affermare seccamente «lascia stare gli dèi», poiché la chiave interpretativa del mistero del mito è sempre in mano a un essere umano, che si contrappone al destino⁴¹ incarnato dal femminile tentando un'emancipazione dalla tragica coazione a ripetere insita nell'esistenza, ma determinata dalle scelte del soggetto, come accade, ad esempio, nell'esperienza di Iasone del dialogo *Gli Argonauti*.⁴²

L'immortale Polideute s'interroga sulla reale esistenza dei fatti di sangue che hanno sempre coinvolto la stirpe degli Atridi («Sono poi vere queste storie che raccontano?») e analogamente la sacerdotessa Mélita chiede al vecchio Iasone se è proprio vero che gli Argonauti furono tra i primi mortali a violare la pericolosa verginità del mare («Ma è credibile, signore, che nessuno avesse osato attraversarlo?»: A 134). Pavese, proponendo un'interpretazione inedita dei miti, fa assumere alle battute dei dialoganti appena citati una funzione metanarrativa, cioè veicola l'attenzione del lettore sull'atto del racconto e sulla plausibilità di quanto raccontato, per indurlo a indagare razionalmente l'irrazionale e a comprendere il mito senza smitizzarlo.⁴³

Il ragionamento di Castore riporta il problema del «fato familiare» degli Atridi su un piano puramente umano: «Ti sei mai chiesto, Polideute, perché

⁴¹ Per il motivo del «destino-finitezza» nei *Dialoghi*, 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, 103 e ss.

⁴² Così Iasone spiega a Mélita, ierodula officiante l'antico rito della prostituzione sacra nel tempio di Afrodite: «Piccola Mélita, tu sei del tempio. E non sapete che nel tempio – nel vostro – l'uomo sale per essere dio almeno un giorno, almeno un'ora, per giacere con voi come foste la dea? Sempre l'uomo pretende di giacere con lei – poi s'accorge che aveva a che fare con carne mortale, con la povera donna che voi siete e che son tutte. E allora infuria – cerca altrove di esser dio» (A 135). Il conflitto tra l'uomo e il divino, nei *Dialoghi*, «è interiorizzato, così che l'uomo è insieme il creatore e la vittima del proprio destino, in una ricerca sempre più angosciata e solitaria del senso del proprio esistere» (MARIA LUISA PREMUDA, *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, cit., p. 238).

⁴³ L'ironia «vorrebbe anche assumere un valore socratico, rappresentare l'allusione permanente ai miti e ad una norma generale che giustifichi la varietà delle situazioni. Del resto, l'idea stessa del racconto dentro il racconto, delle realtà diverse che devono essere compenstrate, non sono che versioni imperfette della volontà ironica: costruire le immagini secondo una legge che le sovrasti e dia ad esse ordine e coerenza interna» (ANCO MARZIO MUTTERLE, *L'immagine arguta*, cit., p. 91; cfr. *supra* nota 14).

le loro donne – anche nostra sorella – dopo un po’ inferociscono e smaniano, versano sangue e ne fanno versare? Le migliori non reggono. Non c’è un solo Pelopida – non uno – cui la sposa abbia chiuso gli occhi. Se questo è un onore di dèi...» (F 128). Dipingendo un femminile di natura terribile, il Tindaride ne descrive la brama di sangue, incorniciando la parola-mito pavesiana “sangue” in un poliptoto che la evidenzia e declinando con *variatio* lessicale il medesimo concetto verbalizzato da Iasone nel descrivere l’Heliade Medea come colei che sparge la morte.

Come nota Anco Marzio Mutterle, oltre alla «reinterpretazione ironica»⁴⁴ del mito classico anche «sangue guasto e mostri, verginità delle cose connettono *In famiglia* e *Gli Argonauti*»,⁴⁵ ma ci sono almeno altri due elementi significativi che accomunano le vicende di Medea ed Elena: la sorte catastrofica veicolata dalla figura della regina greca⁴⁶ e il motivo della violenza famigliare. Il «fato sessuale» (D 175) che influenza la relazione di Iasone con la maga colchica si avvicenda con il «fato familiare» (D 175) del rapporto che lega Elena con gli Atridi. Elena condivide nel mito vari elementi con Medea: possiede i caratteri della Potnia mediterranea; ha un legame di sangue con due degli Argonauti (i Dioscuri); è destinataria di culti particolari in quanto riconosciuta divinità⁴⁷ di natura afroditica e selenica;⁴⁸ è connessa miticamente al binomio amore e morte per forza seduttiva e ambigua crudeltà; tradisce

⁴⁴ ANCO MARZIO MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Torino, Edizioni dell’Orso, 2003, p. 54.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Anna Beltrametti ricorda «i germi patogeni della catastrofe» recati dalle regine greche tra cui Medea, Fedra, Elena, Clitennestra e Giocasta che «incarnano sulle scene tragiche di Atene le figure della morte e della dissoluzione», in quanto provenendo «da regioni dominate dalla simbologia solare e abitate da antiche *Pótniai* [...] sembrano portare in Grecia residui di mondi arcaici, incompatibili con la città e rovinosi» (cfr. ANNA BELTRAMETTI, in *Medea nella letteratura e nell’arte*, a cura di BRUNO GENTILI e FRANCA PERUSINO, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 43-65, pp. 47-48). Cfr. anche ELENA LIVERANI, *Medea. Un canto attraverso i secoli*, Bologna, Dupress, 2016.

⁴⁷ Elena fu oggetto di culto, in varie regioni greche, in quanto divinità che «sovrintendeva al rinnovamento della vegetazione» (CARLO BRILLANTE, *Elena di Troia*, cit., p. 43). Cfr. PAUSANIA, *Periegeta* III, 9, 10 (per il culto di Elena Dendrite a Rodi) ed ERODOTO, *Storie* VI, 61, 4-5 (per il culto di Elena a Terapne). Come ricorda Graves, «Elena non era una mortale: era Elle, o Persefone, la dea della Morte e della Resurrezione. Nell’arte arcaica Eracle, Teseo, Castore e Polluce sono tutti raffigurati in sua compagnia» (ROBERT GRAVES, *La Dea Bianca*, Milano, Adelphi, 1992, p. 299).

⁴⁸ I tratti selenici dell’eroina sono derivabili, a parte la connessione diretta tra Elena e Artemide nell’*Odissea* (IV, vv. 120-122), anche dai vv. 1301-68 dell’*Elena* euripidea, che fanno riferimento al ratto di Persefone e alla sua ricerca da parte di Demeter, che, nell’inno omerico a lei dedicato, è connessa con Ecate-Selene. Cfr. CARLO BRILLANTE, *Elena di Troia*, cit., pp. 172-6 (anche per il motivo di Elena, Demeter e Artemis come divinità di origine ctonia portatrici di fiaccole). Selene connette direttamente le figure di Elena, che è «il nome della dea Luna spartana» (ROBERT GRAVES, *I miti greci*, cit., p. 591) e Medea (per la quale cfr. anche APOLLONIO RODIO, *Argonautiche* IV, vv. 1019-20), che aveva ‘Elena’ tra i suoi appellativi (cfr. ROBERT GRAVES, *I miti greci*, cit., pp. 573 e 185-186, per la natura lunare di Nemese, mitica madre della fanciulla).

la famiglia per seguire uno straniero;⁴⁹ è abile ingannatrice⁵⁰ ed è detta riunirsi come sposa, dopo la morte, al divino Achille, dimorando con lui nell'Isola Bianca,⁵¹ come ricorda anche Saffo nel colloquio con Britomarti (S 49). La storia del rapimento di Elena da parte di Paride è, inoltre, connessa al ratto di Medea compiuto da Giasone nell'interpretazione istoriosofica erodotea.⁵²

«Quel che accade una volta, accade sempre», teorizza Pavese nel *Mestiere* (322, 27 ottobre 1946), pertanto «è evidente», riflette l'umano Castore nel dialogo con il divino Polideute, «che gli Atridi e i loro padri hanno sempre sposato la medesima donna. Forse noi suoi fratelli non sappiamo ancor bene chi Elena sia. C'è voluto Teseo per darcene un saggio. Dopo di lui l'Atride. Ora Paride frigio. Io domando: possibile che sia tutto casuale? Sempre lei deve imbattersi in tipi simili? È evidente che è fatta per loro, come loro per lei» (F 128). E non deve stupire che tale «stirpe di re marini che non escon di casa e amano comandare dalle alture» ricerchi, trovandolo sempre, «qualcosa di forte, di quasi selvaggio, da rinchiudere sul monte con sé» (F 128). «Selvaggio» è parola-chiave che identifica Elena⁵³ con la divinità ricordata nella rubrica introduttiva: è, infatti, epiteto dell'Artemide/Diana pavesiana, così chiamata da Endimione ne *La belva* (D 40, 42) e da Virbio ne *Il lago* (D 107),

⁴⁹ Tale il lamento dell'Elena prigioniera nelle *Troadi*: «[...]». Che mi vene in mente,/ che il mio letto lasciai, tradii la patria/ mia, la mia casa, e, tenni dietro a un barbaro?» (EURIPIDE, *Troadi*, cit., p. 155, vv. 946-947).

⁵⁰ Si ricordi il monito di Ecuba al debole Menelao, che, nelle *Troadi*, sta per rivedere un'Elena ormai prigioniera degli Achei: «Io ti lodo, se tu la sposa uccidere/ vuoi, Menelao; ma se la vedi, fuggi/ ché con la brama non t'adeschi. Affascina/ essa gli occhi degli uomini, le case/ brucia, dirocca le città. Lusinghe/ ha troppe: io, tu, quanti patir, lo sanno» (ivi, p. 152, vv. 890-894). Ma cfr. anche EURIPIDE, *Elena*, cit., p. 218, vv. 1526-1530. Per l'abilità di Medea nell'inganno, si veda EURIPIDE, *Medea*, in *Le tragedie. Medea - Alceste - Le Fenicie* traduzione di ETTORE ROMAGNOLI, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 3-99, p. 38, v. 391; p. 62, v. 783. Cfr. anche ELENA ADRIANI, *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padova, Esedra, 2006, pp. 86-97.

⁵¹ Cfr. FILOSTRATO, *Eroico* 54, 1-56, 10. Per le fonti del mito, cfr. CARLO BRILLANTE, *Elena di Troia*, cit., p. 176 e ss. Per l'unione di Achille con Medea nell'Isola dei Beati, cfr. KÁROLY KERÉNYI, *Figlie del Sole*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p. 80 e ID., *Gli dèi e gli eroi della Grecia*, cit., p. 467. Anche per Menelao si profila un simile destino: «E Menelao, che tanto errò, nell'isola/ dei Beati gli Dei vogliono ch'abiti» (EURIPIDE, *Elena*, cit., p. 226, vv. 1676-1677). Che Medea fosse predestinata a sposare Achille e a vivere con lui nei Campi Elisi è predetto da Hera a Teti in *Argonautiche* IV, vv. 811-15.

⁵² ERODOTO, *Storie* I, 2-3.

⁵³ Continua Castore: «[...]». Ci pare sempre la bambina che giocava alla palla. Ma per sentirsi selvagge e smaniose non è necessario agitare i cavalli. Basta piacere a Menelao, a un re del mare» (F 129). Il simbolo del cavallo, animale sacro che identifica anche Artemide, è variamente connesso al mito dei Dioscuri (OMERO, *Ai Dioscuri*, 18; Castore era abile domatore di cavalli e i fratelli apparivano ai naviganti cavalcando cavalli donati loro da Poseidone (cfr. Alceo, fr. 34 Voigt e Iginio, *Astronomica* II, 22; GIULIO GUIDORIZZI, *Il mito greco. Gli dèi*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 650-652), anche in quanto rapitori delle Leucippidi, ed è presente nel rito del giuramento dei pretendenti di Elena così come è parte integrante della vicenda di Pelope, Enoamo e Ippodamia (cfr. ROBERT GRAVES, *I miti greci*, cit., pp. 221-227, 359-583, 359-367; Kerényi 2009, pp. 324-330, 504, 288-293). Per la connessione tra l'Elena preellenica e le Leucippidi, cfr. MARIO UNTESTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo* (1942), Torino, Einaudi 1955, pp. 50-51.

testo che riprende una tragedia euripidea reinterpretandola, com'è noto, in senso etnologico.

Il conflitto tragico, drammatizzato nell'*Ippolito* euripideo tra le due polarità del sentimento amoroso (violenta passione e casta venerazione), ipostatizzate nelle figure delle divinità Afrodite e Artemis, cede il passo, ne *Il lago*, al contrasto insito nel rapporto tra Ippolito/Virbio e Diana,⁵⁴ che si consuma in un'incomprensione comunicativa destinata ad approfondire lo iato tra essere umano e divinità.⁵⁵ L'irruzione del tragico nell'esistenza umana è sempre mediata dal femminile, che consente il riconoscimento del valore fondamentale del desiderio nell'origine dei conflitti esistenziali: il «tragico della vita è che bene e male sono la medesima materia d'azione – *desiderio* – solamente, colorata in modi opposti. Ma come colori veduti di notte che si distinguono o per partito preso o per istinto, mai per chiara conoscenza» (MV 71, 31 dicembre 1937).

La confusione conoscitiva è generata dalla visione miope del soggetto, che comprenderà se stesso solo nei momenti cruciali dell'esperienza vitale: il «problema non è la durezza della sorte, poiché tutto quello che si desidera con bastante forza, si ottiene. Il problema è piuttosto che ciò che si ottiene disgusta. E allora non deve mai accadere di prendersela con la sorte, ma con il proprio desiderio» (MV 248, 3 febbraio 1943). Nel mito riscritto da Pavese è sovente un episodio violento che chiarifica il vero desiderio dell'io: il sogno che il presente arricchisca il passato (Virbio); l'aspirazione che finiscano «l'inquietudine e il tumulto» (Saffo: S 47); il bisogno «d'incontrare occhi freddi e omicidi, occhi che non s'abbassino» (Atridi: F, 130), occhi uguali a quelli «della vergine crudele» (F 130).⁵⁶

Se il desiderio è una larga parte del destino umano, la «sete di furia» (F 130) e di sangue dei Pelopidi si concretizza nel «bisogno di una donna che li frusti» (F 129) e che lotti, della donna fatale che «visse sempre nel

⁵⁴ Il passaggio da Afrodite ad Artemide si ha anche confrontando gli stasimi del dramma euripideo (ricordati nella nota del 16 aprile 1944: MV 279), dove prevalgono i riferimenti alla potenza di Afrodite, con l'ambientazione de *Il lago*, dove la natura ritratta rivela la forza artemisia.

⁵⁵ Il «sangue sparso» (EURIPIDE, *Ippolito*, cit., p. 291, v. 1450), che conduce l'Ippolito euripideo alla morte (come affermato da Teseo), oltre ad essere sintagma chiave in *La belva* (D 42), viene rievocato nella «terra d'Esperia» de *Il lago* (D 108), divenendo mediatore di ricordi: Diana ne rammenta il «divino sapore» e ricorda che esso era una delle ragioni della sua predilezione per il giovane cacciatore (D 109), mentre per Ippolito esso rievoca l'immagine della sua morte («già una volta l'ho sparso»: D 109) e della nuova vita-destino che vorrebbe riavere («[...] ho bisogno di stringere a me un sangue caldo e fraterno»: D 109). Il capovolgimento della situazione originaria euripidea è completo e avviene nel solco del mutamento del desiderio umano: se l'Ippolito tragico desiderava isolarsi dal comune consorzio per poter accostarsi soltanto ad Artemide, come afferma l'irata Afrodite («Insieme sempre per la verde selva/ con la vergine sta, [...] / [...] e altero/ va della compagnia più che mortale»: EURIPIDE, *Ippolito*, cit., pp. 205-206, vv. 17-19), il Virbio pavesiano, che ha sperimentato la solitudine dell'«inumano silenzio» (D 108) nel bosco artemideo, chiede «di vivere, non di essere felice» (D 109).

⁵⁶ Occhi «come le buche feritoie. Come li ebbe Ippodamia./ POLIDEUTE: Nostra sorella ha questo sguardo.../ CASTORE: Hanno bisogno della vergine crudele. Di quella che passa sui monti. Ogni donna che sposano è questo, per loro. Le imbandivano i figli, le scannavano figlie...» (F 130). Nel I stasimo delle *Troadi*, il ricordo del Coro, che rievoca la feroce e violenta fine di Ilio, va ad Artemide (p. 131, vv. 551-7).

tumulto» (S 48) e «che uccise, distrusse, accecò, come una dea» (S 48), rimanendo illesa dopo aver «semina[to] l'incendio e la strage» (S 50), circondata dal desiderio di coloro che se la contesero e che perirono «chiedendo solo che il suo nome fosse un istante unito al loro, desse il nome alla vita e alla morte di tutti» (S 48-49).⁵⁷ Il 'fato familiare' degli Atridi è verbalizzato da Castore:

Né l'antica Ippodamia né le nuore hanno colpa se tutte queste si somigliano come una torma di cavalle. Si direbbe che nei tempi in quella famiglia lo stesso uomo ha ricercato sempre la stessa creatura. È l'ha trovata. Da Ippodamia di Enomào alle nostre sorelle tutte quante sono state costrette a lottare e difendersi. È evidente che questo ai Pelopidi piace. Non lo sapranno ma gli piace. Sono gente d'astuzia e di sangue. Sono grassi tiranni. (F 129)

La forza è un ulteriore tratto comune tra il femminile pavesiano e il sacro femminile mitologico. Le donne degli Atridi si somigliano: Ippodamia «diede il via a un torrente di sangue. Non fuggì dalle case, questo sì» (F 129), ma anche intorno a Elena «tutto moriva e combatteva» (S 48) e anche lei «non fuggì, questo è certo. Bastava a se stessa» (S 49). Entrambe sanno come indurre i Pelopidi a uccidere,⁵⁸ entrambe hanno occhi infingardi e omicidi (S 48, F 129); violenza e lussuria sono elementi non scelti, ma fondanti della loro natura, che le rendono «degne» (F 127) della sanguinaria stirpe di Tantalò:

POLIDEUTE: Vuoi dire che nostra sorella l'uccideranno come adultera? Che è anche lei lussuriosa?

CASTORE: Lo fosse, Polideute, lo fosse. Ma non è lussurioso chi vuole. Non chi sposa un Atride. Non capisci, fratello, che costoro hanno posto la loro lussuria nell'abbraccio violento, nello schiaffo e nel sangue? Di una donna che è docile e vile non sanno che farsene. (F 130)

⁵⁷ Saffo non invidia (S 49) il destino di Elena, come Iasone non invidia quello di Medea. Essi rappresentano l'autonomia della creatura umana che affronta la possibilità del concretizzarsi di un destino prestabilito non accettandolo, ma vivendolo («BRITOMARTI: Dunque accetti il destino?/ SAFFO: Non l'accetto. Lo sono»: S 49).

⁵⁸ Castore rievoca il rischioso salvataggio di Elena («Ricòrdati quando l'abbiamo ritolta a Teseo – tre cavalli che correvano il bosco. Se non ci uccidemmo, fu perché come a ragazzi ci parve quasi di giocare. E, adesso, tu stesso ti chiedi quanto sangue verteranno gli Atridi»: F 129) e poi ricorda i mezzi persuasivi di Ippodamia: «Lei sorrise al suo servo e gli disse che il padre la voleva per sé. E non disse nemmeno che a lei dispiaceva... Per uccidere basta uno sguardo. Poi quando Mírtilo si vide giocato dal figlio di Tantalò e volle gridare, bastò che Ippodamia dicesse al marito: «Lui sa ogni cosa di Enomào. Stacci attento». I Pelopidi godono di parole simili» (F 129). E si ricordi la metamorfosi della dolce e virtuosa Elena dell'omonima tragedia euripidea quando ordina ai compagni di Menelao di sterminare i marinai di Teoclimeno: «[...] E fu di sangue colma/ tutta la nave. E d'Elena s'udia/ l'incitamento a poppa: "Ov'è la fama/ che guadagnaste a Troia? A questi barbari/ si mostri!" E nella furia, altri cadevano,/ altri si rialzavano, già morti/ veduti altri ne avresti» (EURIPIDE, *Elena*, cit., p. 221, vv. 1602-1606). Come Ippodamia, anche Elena adotta un atteggiamento di convenienza a seconda della situazione: si ricordino, a tal proposito, le parole di rimprovero di Ecuba (EURIPIDE, *Troadi*, cit., p. 157, vv. 1002-1009).

Lo scontro perenne con la sinistra ambiguità e l'inevitabile ferocia del femminile è, dunque, il «destino degli Atridi» (F 129), fatalmente constatato, in regola con la norma tragica greca, dai personaggi del dialogo.⁵⁹

3 NECESSITÀ, DESTINO E LIBERTÀ

In famiglia condivide con *Gli Argonauti* la riflessione in chiave mitica, specularmente riproposta, sul tema del destino: se Iasone afferma che l'immortalità è il «destino» (A 128) non invidiabile di Medea, emancipandosi dall'influsso fatale della divinità e ritrovando la saggezza tipica dell'uomo che ha riconosciuto razionalmente il proprio limite, gli Atridi divengono sistematicamente e consapevolmente preda del loro «destino» (F 128), cercandolo nella ferocia del femminile e godendone in modo masochistico.⁶⁰ Si drammatizza in tal modo la coesistenza, tipica del pensiero greco, dei due piani interpretativi (causalità divina e umana) per ogni avvenimento (poiché «la fatalità greca non esclude la responsabilità umana»)⁶¹ e il «significato bivo-co»⁶² che il tragico assume per Pavese: la vicenda di Iasone e Medea (paradigma del nesso «destino-ybris»)⁶³ rappresenta il destino dell'eroe in quanto compimento del «suo tratto esistenziale»,⁶⁴ mentre la storia di Menelao ed Elena (e in genere degli Atridi con le loro donne) è l'espressione mitica del destino inteso come «demonico schema»,⁶⁵ che è un'ossimorica libertà imprigionata da una necessità mai imposta, bensì sempre accettata:

che a ciascuno accadano sempre le stesse cose, non è affermazione deterministica: queste cose accadono non vuol dire che il soggetto è determinato dalla necessità naturale di esse cose, ma che in ogni incontro porta la sua costanza, indole, persona, essenza ecc. ed è questa a scegliere gli incontri, a foggiarli sempre all'uguale. Per quanto entra l'io umano

⁵⁹ Nella «trag. greca non ci sono i *malvagi*. Non vi si chiarisce una responsabilità, si constata un fatto – un destino» (MV 306, 12 gennaio 1946).

⁶⁰ Non così nella drammaturgia di Euripide, dove l'intrinseca debolezza di Menelao viene più volte evidenziata proprio attraverso il confronto con Elena (ad esempio nelle *Troadi*, dove non ribatte al discorso della donna che lo accusa di stoltezza: Euripide 1931b, p. 156, v. 965; nell'*Elena*, invece, l'intero intrigo ingegnoso si deve alla stessa donna, che assume ogni decisione al posto dello sposo). Di nuovo, come già accaduto per Iasone, Pavese tende a una decisa rivalutazione del maschile.

⁶¹ JACQUELINE DE ROMILLY, *La tragedia greca* (1982²), Bologna, il Mulino, 1996, p. 151.

⁶² GUIDO GUGLIELMI, *Pavese mitologo*, in ID. *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 114-133, p. 131.

⁶³ Cfr. MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, Bari, Laterza, 1992, pp. 125-126.

⁶⁴ GUIDO GUGLIELMI, *Pavese mitologo*, cit., p. 131. Così Pavese: «non è che accadano a ciascuno cose secondo un destino, ma le cose accadute ciascuno le interpreta, se ne ha la forza, disponendole secondo un senso – vale a dire, un destino» (MV 345, 25 gennaio 1946).

⁶⁵ CESARE PAVESE, *Saggi letterari*, cit., p. 311.

negli incontri essi sono liberi. (MV 338, 26 agosto 1947)

La libertà, l'ampia autonomia rispetto alla divinità viene mantenuta dall'Elena descritta in *Schiuma d'onda* e *In famiglia*: la donna-dea eredita le caratteristiche di opportunismo e indifferenza della corrispettiva eroina mitico-tragica e, in tal modo, si definisce quale figurazione paradigmatica della crudele Artemis e del sostrato mostruoso-mediterraneo di cui è figlia. La natura afroditica si mescola con quella artemisia, dando luogo a un'immagine ibrida di seduzione, frivolezza e crudele ferinità che diviene il simbolo non tanto del destino di molti, bensì principalmente di una famiglia assunta a paradigma di un tipo individuale.

I «*Dialoghetti* conservano gli elementi, i gesti, gli attributi, i nomi del mito, ma ne aboliscono la realtà culturale» e «l'ambiente sociale [...]». Quello che resta è il problema» (MV 336, 28 luglio 1946), afferma Pavese, che viene risolto dalla fantasia autoriale: dunque la tensione conoscitiva e indagatrice, che nel mito e nella tragedia pertiene ai personaggi femminili, viene sovente trasferita sugli interlocutori maschili dei dialoghi, che raccontano le vicende mitiche delle donne-dèe che «sanno-vedono magico-razionalmente e con distacco» (MV 332, 2 aprile 1947). Accade, allora, che nei dialoghi *In famiglia* e *Gli Argonauti* gli elementi costitutivi delle figure di Elena e Medea si palesino per coppie antinomiche, poiché in esse coesistono il selvaggio e il sensibile, il sesso e il sangue, la violenza titanica originaria e gratuita e la razionalità olimpica indecifrabile e crudele.

Nella reinterpretazione pavesiana del mito, Elena e Medea si trasformano da semidivine eroine mitico-tragiche di straordinaria forza a creature-destino degli uomini cui sono legate, personificando il concetto religioso primitivo di *daimon*, che da originaria potenza impersonale determinante il limite-fato degli dèi tende progressivamente a interiorizzarsi legandosi all'ethos individuale, divenendo limite alle azioni umane e insieme «personalità operante

nel tragico e pur legittimo dissidio della realtà»,⁶⁶ ma anche testimoniando l'innesco di un'originaria complessità nell'individualità umana.⁶⁷

Nella parabola attualizzante del riuso mitologico, che procede dal dio all'uomo, proprio la «fecondità primigenia»⁶⁸ delle storie mitiche, che, secondo Untersteiner, il tragico greco avrebbe soffocato con il logos è ciò che Pavese recupera attraverso un «tormento speculativo moderno» che si sostanzia di una sistematica interrogazione della «radice perenne del mito»⁶⁹ che costituisce il nucleo di ogni dialogo.

Il senso della tragicità della scelta è elemento pervasivo nei dialoghi di Pavese, come ricordato anche in una nota diaristica del 3 dicembre 1948: «il piacere – uno dei più autentici – di accorgersi che qualcuno è costretto a scegliere, che non può avere due cose in una volta. È un richiamo alla *tragicità* della vita, che consiste nel fatto che un valore non si concilia con un altro» (MV 357). Il tragico è generato da un conflitto intrinsecamente irrisolvibile e in tal senso interessa a Pavese, in quanto idea rappresentativa delle polarità esistenziali e inconciliabili presenti nella relazione uomo-realtà, che la divinità simboleggia nella sua molteplicità e che la creatura umana realizza nella sua unità. Il codice tragico è interpretabile ed esplicabile attraverso il mito, ma nell'opera pavesiana, accostato anche alla «dimensione della memoria»,⁷⁰ serve a esprimere gli «universali fantastici»⁷¹ che spiegano «l'esperienza individuale

⁶⁶ Così «in *dàimon* la pluralità contraddittoria degli dèi, rimanendo ineliminata, si concilia con l'unità, entro la sfera della coscienza umana: la spiritualità della religione olimpica si innesta nel naturalismo dei Mediterranei» (M. UNTERSTEINER, *La fisiologia del mito*, cit., p. 120). Nel caso delle tragedie euripidee, ad esempio, l'associazione di Medea con la figura del *dàimon* è indicata da Susanetti, poiché «Medea – come una dea venuta a condividere temporaneamente la vita di una donna – fa esplodere dall'interno le contraddizioni e le menzogne di un universo politico che si pretende civile e giusto. In tale senso, la discendente del Sole sarebbe il prototipo drammaturgico del *dàimon* che, attraverso l'assunzione di una maschera e di una finzione, fa inesorabilmente giustizia del "marcio" occultato dall'ideologia e dalle menzogne del potere [...]», D. SUSANETTI, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma, Carocci, 2007, p. 50. Per la rappresentazione di Elena quale *dàimon* nella drammaturgia eschilea, cfr. MARIO UNTERSTEINER, *Le origini della tragedia e del tragico*, cit., p. 488.

⁶⁷ Gli dèi sono per l'uomo ciò che la Moria era per gli dèi. «Gli uomini vedono in *dàimon* la presenza del limite, di quel limite che "prostra l'azione etica di un uomo e che dall'uomo può essere conosciuta prima del suo attuarsi" (Untersteiner 1972: 119). In altri termini, *dàimon* è il modo in cui il divino passa nell'umano creando contraddizioni e dissidi. È il concetto che regola il rapporto tra dèi e uomini, o meglio il riflesso della divinità sull'individuo. La volontà umana può contrapporsi al *dàimon* che è nell'uomo e generare così un contrasto all'interno dell'individuo. *Dàimon* diventa un rapporto tra libertà individuale e necessità, un rapporto che iscrive la vita dell'individuo nel tragico» (MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», 33-48, 2011, pp. 49-60, p. 55).

⁶⁸ MARIO UNTERSTEINER, *Dialoghi con Leucò*, in «L'Educazione Politica», Milano, I, 11-12 (1947), pp. 344-6, p. 344.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Cfr. GUIDO GUGLIELMI, *Mito e logos in Pavese*, in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 138-147, p. 143.

⁷¹ CESARE PAVESE, *Lettere. 1945-1950*, cit., pp. 425-426. Cfr. altresì la nota del 20 febbraio 1946 (MV 308-9).

nel mondo” e a tracciare una parabola conoscitiva che, pur non conducendo al raggiungimento di una verità assoluta sul reale, si dipana a partire dalla cognizione e accettazione del limite-destino che è proprio della condizione umana.

In tutto ciò l'elemento femminile, che è «cesura tra vita e morte, rivel[ando] l'una e l'altra all'uomo»,⁷² svolge una funzione imprescindibile, poiché risulta intimamente connesso al tragico attraverso il selvaggio⁷³ e, di conseguenza, all'idea del destino, interpretato in una prospettiva umana. Naturalmente tale tensione critico-conoscitiva, disseminata nei miti antichi e spesso socialmente connotata nel teatro tragico, viene individualizzata nei dialoghi pavesiani: i modelli tragici di Medea ed Elena, apparentemente sclerotizzati nei loro tratti topici, attraversano la soglia della semplice cornice mitologica, per caricarsi di valori simbolici più complessi, veicolanti, in senso assoluto, lo statuto ibrido e pericoloso del femminile, simbolo della realtà titanica che è, per Pavese, «la forma perenne della vita» (MV 326, 24 febbraio 1946).

L'operazione pavesiana di scandagliare il mistero mitico («gli antichi simbolici sensi selvaggi»: MV 341, 11 dicembre 1947), celato dietro ogni racconto, per portarlo alla luce preservandone la ricchezza comunicativa, reinterpreta la concezione mitico-tragica greca del femminile in senso simbolico,⁷⁴ ponendola all'origine del conflitto che porta l'umana creatura, protagonista di un'eroica tragicità, a scontrarsi con la percezione costante di un destino predeterminato e a ricercare la libertà nella scelta di accettare e sondare l'esistenza con i suoi enigmi, i suoi imprevisti, la sua finitezza.

Nella radicata (e prometeica) convinzione «che i mostri non muoiono» (D 73), Pavese esercita la capacità di riscoprire il senso profondo del riscatto umano e veicolarlo attraverso il 'linguaggio' mitico, ponendosi nel novero dei creatori «più forti, [e] più diabolicamente devoti e consapevoli, [che] sfondano il mito e lo preservano ridotto a chiarezza».⁷⁵

⁷² ANNA PASTORE, *Appunti sul mito: Dialoghi con Leucò e La luna e i falò*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba», cit., pp. 305-14, p. 308.

⁷³ I «*Dialoghi con Leucò* nascono dal vagheggiamento del selvaggio – la campagna e il titanismo» (MV 334, 10 luglio 1946), e il «selvaggio non è pittoresco ma tragico» (MV 290, 2 settembre 1944). Pavese riprende il femminile mitico-tragico reinterpreandolo alla luce del motivo «*del nesso tra l'uomo e il naturale ferino*» (MV 162, 19 novembre 1939).

⁷⁴ La «situazione tragica greca è: *ciò che deve essere sia*. Di qui il meraviglioso dei numi che fanno accadere ciò che vogliono; di qui le norme magiche, i tabù o i destini, che devono essere osservati; di qui la catarsi finale che è l'accettazione del dover essere. / [...] Il poetico dei Greci è che questo destino, questi tabù, queste norme, appaiono arbitrari, inventati, magici. Forse simbolici» (MV 245, 26 settembre 1942). L'elemento femminile, che «promuove fortemente il clima tragico in quanto rappresenta appunto il potenziale sovversivo di regole costituite» (GIUO GUIDORIZZI, *Il mito greco. Gli eroi*, cit., p. xl), contribuisce, nell'attualizzazione pavesiana, a indirizzare l'elemento tragico della cultura greca verso quella «ricerca dell'autonomia umana» in cui risiede «il senso» del «groviglio», come scrive Pavese a Mario Untersteiner il 12 gennaio 1948, della sua opera. Cfr. CESARE PAVESE, *Lettere. 1945-1950*, cit., p. 211).

⁷⁵ CESARE PAVESE, *Feria d'agosto*, cit., p. 155.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADRIANI, ELENA, *Medea. Fortuna e metamorfosi di un archetipo*, Padova, Esedra, 2006.
- ANGELINI FRAJESE, FRANCA, *Dei ed eroi di Cesare Pavese*, in «Problemi» 11-12, (1968), pp. 509-16, 521.
- BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 33-48, 2011, pp. 49-60.
- BELTRAMETTI, ANNA, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di BRUNO GENTILI e FRANCA PERUSINO, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 43-65.
- BERNABÒ, GRAZIELLA, *I «Dialoghi con Leucò» di Pavese tra il mito e il «logos»*, in «ACME» 27 (1974), pp. 179-206.
- BERNABÒ, GRAZIELLA, *L'«inquieta angosciata che sorride da sola». La donna e l'amore nei «Dialoghi con Leucò» di Pavese*, in «Studi Novecenteschi» 12, IV (1975), pp. 313-331.
- BRILLANTE, CARLO, *Elena di Troia*, in Maurizio Bettini e Carlo Brillante, *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 37-186.
- 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.
- CAVALLINI, ELEONORA (A CURA DI), *La "musa nascosta": mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, Dupress, 2014.
- DI BENEDETTO, VINCENZO, *Euripide: teatro e società*, Torino, Einaudi, 1975.
- EURIPIDE, *Ippolito*, in *Le tragedie. Le Supplici - Ercole - Ippolito*, traduzione di ETTORÉ ROMAGNOLI, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 195-293.
- ID., *Medea*, in *Le tragedie. Medea - Alceste - Le Fenicie* traduzione di ETTORÉ ROMAGNOLI, Bologna, Zanichelli, 1928, pp. 3-99.
- ID., *Oreste*, in *Le tragedie. Elettra - Oreste*, traduzione di ETTORÉ ROMAGNOLI, Bologna, Zanichelli, 1930, pp. 119-260.
- ID., *Elena*, in *Le tragedie. Andromaca, Elena, Il ciclope*, traduzione di ETTORÉ ROMAGNOLI, Bologna, Zanichelli, 1931, pp. 95-227.
- ID., *Troadi*, in *Le tragedie. Reso - Le Troadi - Ecuba*, trad. it. di ETTORÉ ROMAGNOLI, Bologna, Zanichelli, 1921, pp. 81-189.
- FRAZER, JAMES GEORGE, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione* (1922), Torino, Bollati Boringhieri, 1973.
- FRONTALONI, ELENA, *Dare un nome, rivelare un dio. Estase, formula e tempo nei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*, in «La Cultura» 1, XLIII, (2005), pp. 95-130.
- GABELLONÈ, LINO, *I nomi e gli dei: la scomparsa del tragico*, «Paragone» 44 (1993), 110-27.
- GRAVES, ROBERT, *La Dea Bianca*, Milano, Adelphi, 1992.
- ID., *I miti greci*, Milano, Longanesi, 2009.
- GUGLIELMI, GUIDO, *Mito e logos in Pavese*, in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 138-147.
- ID., *Pavese mitologo*, in *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 114-133.
- GUIDORIZZI, GIULIO, *Il mito greco. Gli dèi*, Milano, Mondadori 2009.
- ID., *Il mito greco. Gli eroi*, Milano, Mondadori 2012.
- KERÉNYI, KÁROLY, *La nascita di Helena*, in ID. *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri 2000, pp. 33-49.

- KERÉNYI, KÁROLY, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà* (1963), Milano, il Saggiatore 2009.
- LANZILLOTTA, MONICA (a cura di), *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.
- LIVERANI, ELENA, *Medea. Un canto attraverso i secoli*, Bologna, Dupress, 2016.
- MUÑIZ MUÑIZ, MARÍA DE LAS NIEVES, *Introduzione a Pavese*, Bari, Laterza, 1992.
- MUTTERLE, ANCO MARZIO, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Torino, Einaudi, 1977.
- ID., *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Torino, Edizioni dell'Orso, 2003.
- OTTO, WALTER, *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco* (1987), Milano, Adelphi 2004.
- PASTORÉ, ANNA, *Appunti sul mito: Dialoghi con Leucò e La luna e i falò*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 305-14.
- PAVESE, CESARE, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1951.
- ID., *Lettere. 1924-1944*, a cura di LORENZO MONDO, Torino, Einaudi, 1966.
- ID., *Lettere. 1945-1950, 2*, a cura di ITALO CALVINO, Torino, Einaudi, 1966.
- ID., *Dialoghi con Leucò* (1947), Torino, Einaudi, 1999.
- ID., *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, a cura di MARZIANO GUGLIELMINETTI e LAURA NAY, Torino, Einaudi, 2000.
- ID., *Feria d'agosto* (1946), Torino, Einaudi, 2002.
- PESTALOZZA, UMBERTO, *Pagine di religione mediterranea*, 2 voll., Milano-Messina, Principato, 1942-1945.
- PHILIPPSON, PAULA, *Origini e forme del mito greco* (1944), Torino, Bollati Boringhieri, 2006.
- PREMUDA, MARIA LUISA, *I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» 26, 1957, pp. 222-49.
- RANIERI, CATERINA, *Apollineo (olimpico) e dionisiaco (titanico) in Cesare Pavese*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, a cura di MARIAROSA MASOERO, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 281-303.
- DE ROMILLY, JACQUELINE, *La tragedia greca* (1982²), Bologna, il Mulino, 1996.
- SECCHIERI, FILIPPO, *Il monologismo essenziale del dialogo letterario. Sui «Dialoghi con Leucò» di Cesare Pavese*, in «Lingua e stile», XXVI, 3, settembre 1991, pp. 429-47.
- SECCI, LIA, *Mitologia 'Mediterranea' nei «Dialoghi con Leucò» di Pavese*, in *Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner*, Genova, Istituto di Filologia classica medioevale, Università di Genova 1970, pp. 241-254.
- SUSANETTI, DAVIDE, *Euripide. Fra tragedia, mito e filosofia*, Roma, Carocci, 2007.
- UNTERSTEINER, MARIO, *Dialoghi con Leucò*, in «L'Educazione Politica», Milano, I, 11-12 (1947), pp. 344-6.
- ID., *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo* (1942), Torino, Einaudi 1955.
- ID., *La fisiologia del mito* (1946), Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

- VAN DEN BOSSCHE, BART, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze-Leuven, Franco Cesati-Leuven University Press, 2001.
- VERNANT, JEAN-PIERRE, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia* (1985), Bologna, il Mulino, 1987.
- JEAN-PIERRE VERNANT, *Figure, idoli, maschere* (1990), Milano, il Saggiatore, 2001.



PAROLE CHIAVE

Parola chiave; Parola chiave; Parola chiave; Parola chiave



NOTIZIE DELL'AUTORE

Breve notizia bio-bibliografica

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANGELA FRANCESCA GERACE, *Nel segno di una primordiale femminilità. Il sangue e la donna nel dialogo* In famiglia, 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.