



CASTA DIVA LA “VENUTA DAL MARE” NELL’UNIVERSO LETTERARIO DI CESARE PAVESE

IVAN TASSI – *Università degli Studi di Bologna*

Il saggio si propone di investigare i retroscena, l’evoluzione strumentale e i presupposti storico letterari della donna «venuta dal mare» nelle opere di Cesare Pavese. Questa figura enigmatica collabora al compimento di una tragedia letteraria pazientemente costruita nel corso degli anni attraverso l’interazione di testi di diverso regime. La donna del mare, soprattutto nel *Mestiere di vivere*, si rivela come indispensabile motore di una macchina narrativa con aspirazioni teatrali e melodrammatiche, architettata da uno scrittore che vuole a tutti i costi autorappresentarsi come «maledetto» e proporsi ai suoi spettatori come epigono di Baudelaire.

This article aims at investigating the background, the pretextual evolution, and the historical premises of the «woman from the sea» - «la venuta dal mare» - in imagery and works by Cesare Pavese. This enigmatic figure cooperates to the construction and conclusion of a literary tragedy, which develops over the years through texts of different regime, fictional or not fictional. The woman from the sea emerges, above all in *Il mestiere di vivere*, as the essential engine of a theatrical and melodramatic narrative machine, designed by a writer who yearns to self-represent as a maudit and proposes himself to the audience as epigone of Baudelaire.

Ma oramai ho imparato che l’apparenza
è ben diversa dalla realtà. E allora per reazione
mi son detto: correggiamo questa
realtà con l’arte.

CESARE PAVESE

I L’ARCANA REALTÀ DELLE COSE

«È ben altro», annotava Cesare Pavese il 13 agosto 1950 fra le pagine del *Mestiere di vivere*: «È lei, la venuta dal mare».¹ Sono le ultime battute di una tragedia più volte annunciata nel corso degli anni, che si consumerà cinque giorni dopo con la decisione di non scrivere «più».² Ma chi è la «venuta dal mare» che sembra proporsi come indispensabile collaboratrice del meccanismo tragico innescato dal diario?

Le lettere di Pavese ci offrono alcuni indizi per decifrare l’allusione in codice e arrivare a riconoscere in «lei» l’immagine di Constance Dowling o di

¹ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere 1935-1950*, Torino, Einaudi 2000, p. 398 (d’ora in poi *MV*).

² «La morte per suicidio è fatta coincidere da Pavese con l’uccidersi della scrittura», non con il suicidio dell’individuo: una decisione che conduce a leggere il diario come «tragedia» letteraria o «opera compiuta», piuttosto che come materiale documentario in senso stretto (GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L’eroe della tragedia. Pavese e il “diario”*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell’Ottocento e del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, NICOLA TURI E RODOLFO SACCHETTINI, Pisa, ETS 2008, pp. 106-125).

«Pierina» (Romilda Bollati).³ E tuttavia, percorrendo questa rete di associazioni, ci si rende conto che la biografia serve a poco. E non solo perché il diarista ha già specificato in precedenza che non ci si uccide «per amore di una donna», ma anche perché i «nomi», in questa fase del *Mestiere*, sono soltanto «un pretesto». La colpa del gesto che si sta per compiere va cercata altrove e imputata all'assalto «dell'“inquieto angoscioso” che sorride da sola» (*MV*, pp. 394, 399, 400).

Prima di rivolgerci ai *Dialoghi con Leucò*, è bene precisare che l'immagine della donna legata al mare, obiettivo centrale della nostra indagine, attraversa tutta l'opera di Pavese e va ad affiancarsi al motivo, più volte riconosciuto, della «donna-terra». ⁴ Per investigare i retroscena e la portata di questo simbolo, di cui lo scrittore fa un uso del tutto strumentale, dobbiamo ricavare un percorso arbitrario lungo opere di diverso «regime» e affrontare un diario di idee e «pensieri» che procedono per richiami misteriosi, destinati a mettere in crisi eventuali barriere distintive fra fattualità e finzione.⁵

Con un ulteriore avvertimento: la donna del mare, con Pavese, appartiene a un universo retto dalla legge «dell'ambivalenza», dove «ogni energia» vitale, imprigionata in una gabbia di antinomie senza alternative, combatte col proprio «opposto» (*MV*, pp. 271, 87). Anche le analisi del «pensiero», suggerisce del resto il *Mestiere* l'8 novembre 1940 sulla scorta di Freud, nascono sempre dall'«istinto di morte»: non sono che un tentativo di imbrigliare i moti «dionisiaci» dell'eros e di riportarli allo stato di «quiete» (*MV*, p. 209).

Nei saggi dedicati al «barbaro» Melville tra il 1932 e il 1940, il mare di *Moby Dick* (o di *Benito Cereno*) rappresenta il «volto visibile, infinitamente ricco d'analogie, dell'arcana realtà delle cose». La sua superficie, ancora dissociata dall'elemento femminile, si presenta come correlativo dell'esistenza: un viaggio tra gli abissi alla scoperta dell'ignoto, che Melville, per parte sua, tratta come una «leggenda» o una «tragedia», capaci di racchiudere il «noccioło demoniaco dell'universo». ⁶

³ «Anche tu sei la primavera», afferma infatti il diarista il 16 agosto (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 398), riecheggiando lo stesso epiteto («*viso di primavera*») già utilizzato in una lettera del 17 aprile a Constance Dowling, diva d'oltremare. Ma all'agosto del 1950 risalgono anche le lettere a «Pierina», una ragazza conosciuta durante una vacanza a Bocca di Magra, a cui Pavese confida le proprie ansie di suicida: «so che la vita è stupenda ma che io ne sono tagliato fuori, per merito tutto mio, e che questa è una futile tragedia» (ID., *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi 1966, pp. 507, 559).

⁴ Presente fin dalla prima edizione di *Lavorare stanca* e intesa come «figura di una fondamentale incapacità di amare» (ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book 2003, pp. 86-87).

⁵ «L'interesse di questo giornale», avverte il diarista il 22 e il 26 febbraio 1940, «sarebbe il ripullulare imprevisto di pensieri, di stati concettuali» che avanzano «per brusche intuizioni»: una procedura – ammetterà Pavese il 27 ottobre 1946 – che non porta a dire il «vero», ma solo ad aprire uno «spiraglio» sull'«essere» (C. PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 175, 179, 322). Il «diario intimo», come «la biografia», appartiene al territorio del discorso «fattuale», a differenza del «romanzo» che appartiene al campo della finzione (GÉRARD GENETTE, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche 1994, p. 56).

⁶ CESARE PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1990, pp. 92, 84, 76.

Il mestiere di vivere, all'epoca della prima traduzione di *Moby Dick*, non esiste ancora, ma è già attivo, fin dal 1926, il singolare teatro della corrispondenza epistolare, dove il giovane scrittore, pur di farsi riconoscere nella sua divisa di «letterato», non esita ad indossare «maschere» sempre diverse e ad assumere «pose eroiche», «alla Byron, alla Leopardi, alla De Musset». ⁷ E anche «alla Baudelaire»: perché Pavese, dopo esser stato di casa nel «paradiso artificiale», ha ereditato dal «poeta maledetto» non solo la «voce roca» del mare, ma anche una tensione al viaggio o alla «fantasticherie» in riva al mare, che verrà poi catalogata dal diarista, il 13 maggio 1948, fra le sue «situazioni tipiche» (*MV*, p. 351). ⁸

Ci troviamo ancora nel periodo della «confusione» fra «arte e vita», stigmatizzato nel *Mestiere*, il 23 maggio 1946, come esito di un «dannunzianesimo» deterioro e voluttuoso (*MV*, p. 316). Più tardi, quando la posa verrà abbandonata e l'orizzonte dei *Mari del Sud* (1931) inaugurerà la nuova stagione di *Lavorare stanca*, almeno in un'occasione il mare verrà popolato da creature che intrattengono un peculiare rapporto con l'acqua:

Le ragazze al crepuscolo scendono in acqua,
quando il mare svanisce, disteso. [...] La schiuma
fa i suoi giochi inquieti, lungo l'acqua remota. ⁹

Le bagnanti di *Donne appassionate* possono costituire per noi il primo avvistamento della donna-ninfa: una creatura liminare e di soglia, in grado di misurarsi con «la schiuma» e con il magma della vita, nonostante la «fantasia» animi il paesaggio di «presenze» minacciose («occhi» e «alghe» tentacolari) che suonano come lontane reminiscenze «di mostri o deità marine». ¹⁰ All'opposto si colloca invece il destino dell'«uomo solo», che in *Paternità* si appresta a scendere in acqua al pensiero della «donna lontana», ma quando cammina sulle rive non guarda «le madide schiume». Il mare non lo desidera e non ha occhi per lui: è soltanto uno scenario «inutile», di cui già si conosce «il tedio». ¹¹

Entrambe le liriche di cui mi sono servito risalgono al 1935 e impostano uno di quei «binomi» su cui Pavese asserisce di costruire «una realtà tutta fatta di pensiero». ¹² Nel frattempo, in testi di diverso regime, il mare viene sottoposto a un duplice sguardo indagatore. Nelle lettere dal confino, spesso

⁷ ID., *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi 1966, pp. 145, 41.

⁸ Il mare di *Mæsta et errabunda* ha la stessa voce «roca» di ascendenza virgiliana («rauca fluentia», di *Aen.* IV, 327) che apparterrà alle donne di Pavese (CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, Venezia, Marsilio 2008, pp. 188-189, 467n). Riferimenti al mare compaiono nelle lettere di fine agosto 1926 e del giugno 1932 (C. Pavese, *Lettere*, cit., pp. 32, 337, 340).

⁹ ID., *Le poesie*, Torino, Einaudi 2014, p. 59.

¹⁰ BART VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze, Cesati 2001, p. 65.

¹¹ C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. 103. Nelle liriche anteriori a *La terra e la morte*, il mare – ha commentato Calvino – «è un simbolo di sterilità contrapposto alla terra-donna», che «trasmette la vita» (cfr. ID., *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi 1962, p. 246).

¹² Ivi, p. 236.

utilizzate per irritare i destinatari, prevale l'occhio rabbioso del casto profanatore della natura, che in assenza di donne, «oceanine» o «tette», scruta il mare della vita con astio, lo sfida a drizzare «le corna» e ne fa la sua «sputacchiera». Il «perenne giochetto delle onde sulla riva», confida Pavese nel settembre del 1935 ad Augusto Monti, risulta «indegno della gravità di uno spirito contemplativo».¹³ Eppure, appena un mese dopo, l'orizzonte marino che «sembra olio» suscita le meditazioni del *Secretum professionale* sul pre-poetico primitivo, e si associa alle speranzose ricerche del poeta in crisi, che vede arrivata l'ora di rinascere dalle proprie ceneri: «Quale mondo giaccia di là di questo mare non so, ma ogni mare ha l'altra riva, e arriverò» (*MV*, pp. 15, 26).

2 RICOSTRUZIONI

Il nuovo mondo coincide in realtà con un nuovo genere letterario – la prosa – che Pavese pratica, al ritorno dal confino, animato da volontà demiurgica e spirito di rivalsa.¹⁴ Nel *Carcere* e nella *Spiaggia*, romanzi costruiti a partire da materiali autobiografici fra il 1938 e il 1940, il mare torna ad essere lo scenario dove la donna scatena il suo nascosto potenziale, secondo due distinte modalità. Fin dalle prime battute, il narratore eterodiegetico del *Carcere* – focalizzato su Stefano – si serve di un termine specifico per delimitare il raggio d'azione del personaggio:

Stefano era felice del mare: venendoci, lo immaginava come la quarta parete della sua prigione, una vasta parete di colori e di frescura, dentro la quale avrebbe potuto inoltrarsi e scordare la cella.¹⁵

Non va trascurata l'ascendenza teatrale della «quarta parete» marina. Come Stefano scoprirà col trascorrere dei giorni, il mare costituisce l'ulteriore barriera di una vita-prigione, circondata da «pareti invisibili» che arrivano a diventare quasi «connaturate» al corpo del protagonista: lo costringono a recitare il proprio dramma di confinato in una sorta di asfittico palcoscenico romanzesco.¹⁶ Alle «finestre» di questo spazio, che si restringe per puntare i riflettori sulle «angosce» patite da Stefano, si affacciano talvolta due antinomiche deuteragoniste:

- a) da una parte, Concia: ragazza dal viso «caprigno», «infera e semiferrina» – come ha notato Furio Jesi¹⁷ – ma anche donna da bere come

¹³ ID., *Lettere*, cit., 11 settembre, 29 ottobre 1935, pp. 435, 455.

¹⁴ «Sono vissuto per creare», dichiara Pavese il primo gennaio 1940, dopo aver completato *Il carcere*: «È stato il primo anno della mia vita dignitoso, perché ho applicato un programma» (*MV*, p. 169).

¹⁵ CESARE PAVESE, *Il carcere*, in ID., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi 2000, p. 285.

¹⁶ Ivi, pp. 293, 304, 310.

¹⁷ FURIO JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 1968, p. 151.

«acqua», che fin dalla sua prima epifania si staglia sullo sfondo del mare, per marcare il suo traguardo di sogno inafferrabile;¹⁸

- b) dall'altra, Elena: una «mammina» remissiva e sottomessa, facile da possedere, che con il suo corpo vivo e reale finisce per soffocare ancora di più Stefano nelle sue frustrate aspirazioni, quando si presenta nei suoi ricordi o alla porta della sua «cella».¹⁹

La bipolarità determinata dalla coppia antitetica, che secondo Fernandez contrassegna «la sorte di tutti gli eroi di Pavese», resta in ogni caso fine a se stessa.²⁰ Tanto nel sogno quanto nella realtà, Stefano non riesce a varcare la quarta parete del mare e ad abbattere il suo isolamento: nella loro inesorabile antinomia, Concia ed Elena servono soltanto ad amplificare la prigione del confinato, o in parte a fargliela «godere».²¹ Anche per questo motivo le donne del *Carcere* mantengono con l'orizzonte marino una relazione di pura prossimità, senza arrivare a catturare la sua ambigua essenza.

È questa una sorte che toccherà solo a Clelia, la «bella signora» della *Spiaggia*, refrattaria a spartire il suo ingresso in acqua persino col marito Doro:

Mi aveva spiegato che lei tutto faceva in pubblico, ma col mare se la vedeva da sola. - Ma è strano. - È strano, ma è così. [...] La compagnia del mare mi basta. Non voglio nessuno. Nella vita non ho niente di mio. Mi lasci almeno il mare.²²

Ci troviamo davanti a una creatura di confine, che in qualche modo trasporta l'immagine delle bagnanti di *Lavorare stanca* verso una dimensione sapienziale. Mentre Doro si limita a dipingere il mare con scarsi risultati, Clelia è capace di instaurare con l'acqua un rapporto privilegiato, perché il mare è «cosa sua»: fin dall'infanzia ha imparato a dialogare con la sua voce, ad ascoltarla e ad apprezzarne i segreti, diventando sacerdotessa e depositaria di una saggezza privata e imperscrutabile. Dal suo avamposto di frontiera sugli scogli, Clelia intraprende con lo «sciaguattio» della «maretta» quei colloqui che poi non tardano a essere percepiti, dalla compagine maschile, tanto

¹⁸ La casa da cui sbuca Concia – con una sicurezza «che pareva un sorriso» - appare per il suo «riscontro di finestre» come il «riquadro luminoso» di una superficie «forata e piena di mare». L'acqua che Stefano poco dopo beve dall'anfora sullo sfondo del «mare meridiano» ha lo stesso sapore «caprigno, selvatico e dolcissimo» del viso di Concia. Il momento in cui poi Stefano comprende che Concia risulta «inafferrabile» è ambientato durante la sua consueta camminata «antelucana» lungo il mare (C. PAVESE, *Il carcere*, cit., pp. 290-291, 312).

¹⁹ Almeno in un'occasione il viso di Elena «sbarrato dai vetri» si ripresenta al ricordo di Stefano associato alla «parete rosa del mare» e contrapposto al passo di Concia, che non aveva varcato la soglia della «cella». È proprio dopo aver ammirato il mare, con le «piccole onde» che corrono «come labbra di spuma», che Stefano si chiede cosa sarebbe accaduto se invece «di quell'Elena» l'avesse abbracciato e baciato Concia (ivi, pp. 303, 333, 298-299).

²⁰ DOMINIQUE FERNANDEZ, *L'Échec de Pavese*, Paris, Grasset 1967, p.

²¹ Le immagini «di Concia e degli altri, l'immagine del mare e delle pareti invisibili, le avrebbe ancora serrate nel cuore e godute in silenzio» (C. PAVESE, *Il carcere*, cit., p. 324).

²² ID., *La spiaggia*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., pp. 122-123.

come indizio di un pericolo enigmatico quanto come la riprova di una palese «infedeltà a tutti».²³

Non è un caso se Clelia è stata considerata un'antesignana dell'Afrodite che ritroveremo nei *Dialoghi con Leucò*, o come una «discepola contemporanea» di Diotima in un moderno «simposio marino»: il personaggio ha «qualcosa» che va a toccare l'esclusività e la forza del «mito».²⁴ E tuttavia non possiamo dimenticare che questa entità legata alla «schiumetta» del mare e quasi fusa «con la roccia» viene filtrata dalle lenti del «professore»-narratore autodiegetico della *Spiaggia*, che appare ammaliato dalle sue conversazioni e dal suo «sorriso ambiguo», ma resta pur sempre «geloso» della perduta intimità con l'amico Doro.²⁵

La gelosia, in letteratura, rende miopi e incapaci di «conoscere la donna», sia come oggetto di desiderio che come rivale; anzi, è «precisamente ciò che distorce, limita e forse protegge» il punto di vista dell'osservatore tormentato dai dubbi e dalla competizione.²⁶ Anche il narratore della *Spiaggia* non sfugge a questa legge: tanto che Clelia, sua rivale nel possesso di Doro, gli si rivela come un'insidiosa incantatrice che parla solo perché ha «la lingua in bocca» e in realtà nasconde dietro i suoi discorsi un piano segreto.²⁷

Avverte Pavese che il «libro» rappresenta lo sforzo «di superare il naturalismo attraverso la costruzione di atmosfere psicologiche». Nel suo «piccolo mondo» fatto «di risonanze», Clelia è chiamata ad esercitare una specifica funzione: è lei che «lega insieme e separa» i due «giovani» del romanzo.²⁸ Se allora vogliamo raccogliere il suggerimento che ci riconduce al *Simposio*, dobbiamo ammettere che Clelia, più che a Diotima, assomiglia a Zeus, intento a punire la tracotanza dell'androgino nel mito di Aristofane. Il suo avvento, per il professore, segna infatti il definitivo tramonto di un'epoca: mette fine a quella «vita in comune» con l'amico, a quel connubio omosessuale e platonico che riescono «a vivere certe coppie di sposi».²⁹

Il mare, nella *Spiaggia*, è «grande» e attira; ma se per Stefano il suo scenario agiva come una quinta teatrale, sul professore ha invece l'effetto di una «campana di vetro», in cui ci si scopre prigionieri di un esperimento.³⁰ Quando Doro alla fine del romanzo annuncia che Clelia è incinta e la coppia abbandona il mare, al narratore non resta che prendere atto della fine della giovinezza e rassegnarsi al proprio ruolo di osservatore escluso dai giochi, attirato nella trappola di una femminilità astuta e superiore.

²³ Ivi, p. 126, 112.

²⁴ ANTONIO SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki 2015, pp. 192, 199.

²⁵ C. PAVESE, *La spiaggia*, cit., pp. 111, 122, 116, 95.

²⁶ ROSEMARY LLOYD, *Closer & Closer Apart. Jealousy in Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press 1995, p. 29.

²⁷ C. PAVESE, *La spiaggia*, cit., p. 126

²⁸ C. Pavese, nota biografica senza data, in ID., *Lettere 1924-1944*, cit., p. 620.

²⁹ ID., *La spiaggia*, cit., p. 94.

³⁰ Ivi, p. 142, 118, 120.

Le donne del *Carcere* e della *Spiaggia* appartengono alle opere «finite» e fatte «con la testa» per amplificare il teatro della solitudine maschile.³¹ Ma se ci trasferiamo fra le pagine del *Mestiere*, che in questi anni funziona come collettore di divagazioni psichiche deputate a correggere le tare del diarista inetto alla vita, possiamo accorgerci che anche qui la donna entra in gioco nel suo duplice aspetto di idolo salvifico e di acerrima nemica, corresponsabile della solitudine.

La lotta contro il «misoginismo» - una «posa» che affonda le sue radici nell'epoca del «voluttuario» baudelaireano e nel codice biblico-contadino di *Lavorare stanca* («1930-1934») - sortisce un effetto contrario ai pronostici dell'iniziale «esame di coscienza» (*MV*, p. 31).³² Col trascorrere degli anni, assieme ai lamenti per la propria impotenza sessuale, il diarista lancia insulti contro un'entità dematerializzata e ridotta al pronome di terza persona («lei»), all'iniziale del nome proprio («T.», «Tina») o a un soprannome («Fer.» o «Gògnin»). E poco importa che dietro le ingiuriose insinuazioni si nascondano Battistina Pizzardo e Fernanda Pivano, perché entrambe, anche a causa della gelosia, vengono riassunte e trasfigurate nel simbolo di un destino avverso, che si riproduce ogni volta identico e porta a desiderare per sé soltanto «donne molto *répandues*» (*MV*, p. 203).³³ O meglio, come Pavese confida in una lettera di «autoanalisi», le «vamp»:

E difatti P. ha il dono di trasformare verso se stesso in *vamp* ragazze che non se lo sognavano neppure. In un primo tempo, le trasforma in *vamp* e si fa rovinare tutto il rovinabile; poi, quando le macerie sono cadute e lui si ritrova solo, gli accade che la *vamp* prova rimorso e torna a cercarlo, con un gesto malinconico e materno. P. allora si vergogna e s'infuria, e ritorna alla sua solitudine.³⁴

Siamo di fronte a una tipologia che mette a repentaglio l'immagine «passiva, disponibile, materna» propagandata da uno specifico contesto ideologi-

³¹ Le opere «fatte con intenzione», «secondo uno stile» e «secondo una forma» letteraria - scriverà Pavese a Bianca Garufi il 29 agosto 1947 - vanno distinte dai «diari», dagli «appunti» e dalle «divagazioni psichiche» (C. PAVESE, B. GARUFI, *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, Firenze, Olschki 2011, p. 108).

³² La donna, per Baudelaire, è «semplicista come gli animali» (CHARLES BAUDELAIRE, *Il mio cuore messo a nudo*, in ID., *Opere*, Milano, Mondadori 1996, p. 1434). Le donne di *Lavorare stanca* sono invece «camerati della vita», talvolta «graditi» e talvolta «scocciatori»: «il mio protagonista giovinetto», aveva scritto Pavese nel giugno del 1936 a Giuseppe Cassano, si attacca alla «tradizione paesana, e idealizza un poco il sacrosanto misoginismo di ogni piemontese, che per quanto '900 stima sempre un po' la moglie alla Shakespeare un "gracious silence"» (C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 521). «Le donne sono sempre state "amare come la morte", sentine di vizi, perfide, Dalile», scrive il diarista il 27 settembre 1937, riecheggiando l'*Ecclesiaste* e *Il libro dei Giudici* (*MV*, p. 50).

³³ «Amore - afferma il diarista il 30 agosto 1942 - è desiderio di conoscenza»: un desiderio che deve fare in ogni caso i conti con la gelosia, visto che «Chi non è geloso anche delle mutandine della sua bella, non è innamorato» (*MV*, p. 72). La gelosia provata per «T.», il 1 marzo 1938, scatena un vendicativo incubo omicida che ha per copione il *Macbeth* di Shakespeare: «*Glamis hath murdered sleep*» (*MV*, p. 94).

³⁴ C. Pavese, 25 ottobre 1940, in Id., *Lettere 1924-1944*, cit., p. 574.

co di riferimento.³⁵ Dietro le massime e le antinomie di Pavese, non è dunque difficile scorgere il rigido binarismo della società fascista - delineata da George Mosse - che induce a percepire come irregolare, escluso e nemico dell'ordine chiunque non incarni l'ideale del maschio virile guerriero, del rispettabile padre di famiglia borghese, o della femminilità docile e muliebre.³⁶

«Questa è tutta la tua anormalità» (*MV*, p. 105). Ma se la propria divergenza rispetto al sistema, da una parte, viene vissuta dall'io alla stregua di un cancro o di una colpa personale, dall'altra viene sfruttata da chi scrive il diario per autorappresentarsi come protagonista: prima di uno sterile e compiaciuto melodramma di autocommiserazione che non riesce ad arrivare alla verità delle cose;³⁷ poi di una «naturale tragedia», ambientata sul mare della vita.³⁸

Come accadeva nei romanzi, anche lo spazio teatrale della fattualità non concede vie di fuga. Le «azioni», dichiara il diarista il 22 ottobre 1940, risultano soltanto «increspature» su «un mare che rivela i suoi reali abissi durante le tempeste» (*MV*, p. 207). Quasi per assicurarci che ogni tentativo di rendizione, per chi ha utilizzato il diario come strumento di correzione e ricerca sul proprio carattere, risulta vano nel momento in cui si tratta di relazionarsi con l'universo femminile: «misogino eri e misogino resti»; e allora «La sola regola eroica: essere soli soli soli» (*MV*, pp. 86, 205).³⁹

Di fronte alla perturbante constatazione, che manda in pezzi tutte le meditazioni del *Mestiere*, al diarista non rimane che dichiararsi «orgoglioso», indossare una corazza protettiva da guerriero «stoico» e puntare verso nuove direzioni: senza smettere di auspicare, nella sua «rinuncia a tutto», «una sommersione in un mare di amore» che coincide con la solitaria divinità del proprio io (*MV*, pp. 207, 272).

3 PROVE GENERALI

Facciamo un passo avanti e lasciamo che il diarista, dopo aver superato le sue ricerche sul mito e sul «selvaggio», conosca Bianca Garufi a Roma, nel-

³⁵ STEPHEN GUNDLE, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Bari, Laterza 2007, pp. 144-145.

³⁶ GEORGE L. MOSSE, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza 1984, pp. 177-180, ma si veda anche ID., *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi 1997, pp. 210-220. Rispetto a questa «visione bifronte», studi più recenti hanno messo in luce una situazione più complessa, che «agli angeli del focolare» aggiunge «le lavoratrici, le consumatrici» o le attiviste del Fascismo, senza dimenticare che «le gerarchie maschili» erano sempre intenzionate a «confinare l'attivismo femminile» entro limiti svuotati d'autonomia: cfr. LORENZO BENADUSI, *Storia del Fascismo e questioni di genere*, in «Studi storici», 55 (2014), pp. 192-194.

³⁷ Se il 9 maggio 1936 il diarista stabilisce che c'è «compiacenza» nell'autoumiliazione, il 29 ottobre 1938, dopo essersi concesso per due anni ai piaceri della «*maudlin self-pity*», ammette che «lamentarsi davanti al mondo» e «davanti a se stessi» risulta «inutile e dannoso»: le «verità» affiorano soltanto dopo una «severa ricerca» che porta a vedersi «come in un film che si fermi di colpo» (*MV*, pp. 41, 129).

³⁸ ID., *Lettere 1924-1944*, cit., p. 574.

³⁹ Anche il 17 ottobre 1940, riferendosi alla disavventura con «Fer.», Pavese si dirà: «non eri per nulla cambiato, per nulla *corretto*» (*MV*, p. 206).

l'immediato Dopoguerra. Ascoltiamolo il 27 novembre 1945, nel «giorno» in cui il suo destino si riconferma «per la terza volta»:

Dorme Astarte-Afrodite-Mèlita. Si sveglierà scontrosa. [...]. Il dolore più atroce è sapere che il dolore passerà. Adesso è facile umiliarsi. E poi? (*MV*, p. 303).

Per chi indaga sulla fisionomia della donna del mare, il passo ha valore di una svolta decisiva. E non solo perché Bianca, che ha umiliato l'amante con il suo rifiuto, viene elevata al rango di dea. Come specifica subito dopo il diario sulla falsariga della *Teogonia* di Esiodo, Afrodite è la «venuta dal mare» (*ibidem*), rievocata nella sua «deità» tanto dal saggio *L'adolescenza* quanto nelle ultime battute del *Mestiere*.⁴⁰ Se allora prestiamo ascolto ai «farneticamenti della scuola di [Walter] Otto», sui quali Pavese vantava «una certa esperienza», la complessità del simbolo può essere ridotta a chiarezza.⁴¹

Splendente signora di tutti gli dèi e dell'Oceano, «sorella delle Moire e delle Erinni», Afrodite ripartisce le sue grazie «fra i viventi» e persino «fra i morti», ma si dimostra implacabile contro gli avversari del suo «celeste» e lucreziano «sorriso». «Chi crede di poter opporre resistenza al suo potere» - come fa il diarista - «viene perseguitato con orrenda brutalità».⁴² E nonostante la dea dell'amore risulti «assolutamente greca», per Pavese resta un'entità doppia: perché nel passo del *Mestiere* fa tutt'uno con la grande madre frigia Astarte e si propone come l'immagine sincretica di una forza «incantatrice», capace di annientare o far risorgere, riemmersa da un sottosuolo arcaico dove marino e ctonio sono fusi assieme e «il maschile» risulta «subordinato al femminile».⁴³

Le donne che si bagnavano nel mare sterile di *Lavorare stanca*, e che si stagiavano sui fondali del *Carcere* o sugli scogli schiumosi della *Spiaggia*, si sono dunque trasformate in una potenza ambigua e padrona, che le riassume e ci trasporta in un territorio mitico, ma sempre soggetto a limitanti miopie. Dieci giorni dopo la «sconfitta» inferta da Bianca, le tre donne del destino di Pavese («T., F., B.») vengono disposte in colonna, a formare una sommatoria che le riduce al puro risultato di un calcolo:

⁴⁰ «Spumanata» Citerea, che «nella schiuma fu nutrita», tradurrà Pavese: cfr. ATTILIO DUGHERA (a cura di), *La teogonia e tre inni omerici nella traduzione di Cesare Pavese*, Torino, Einaudi 1982, p. 17. «Ebbi in quel mar la culla... /... Ivi, fanciullo, /la deità di Venere adorarai»: versi che ne *L'adolescenza* diventano «il lievito di tutto un mondo libresco» (C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. 284-85).

⁴¹ ID., *Lettere*, cit., 27 luglio 1950, pp. 555.

⁴² WALTER OTTO, *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, Milano, Adelphi 2004, pp. 98, 106, 99, 102. Otto ricorda anche «l'incantatrice divina» del *De rerum natura*, che Pavese cita il 21 e il 27 ottobre 1935 (*MV*, p. 15).

⁴³ W. OTTO, *Gli dèi della Grecia*, cit., p. 36. Nel culto celebrato a Cipro, Afrodite era omologa della sua «corrispondente semitica Astarte», «grande dea madre» incarnazione delle «energie produttive della natura», che era scesa in persona agli inferi per resuscitare il suo prediletto, Adone, in una «tragica storia d'amore e di morte» (JAMES G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, Torino, Bollati Boringhieri 1950, pp. 530, 534).

È già due volte in questi giorni che metti accanto T, F, B. C'è qui un riflesso del ritorno mitico. Quel che è stato, sarà. Non c'è più remissione. Avevi 37 anni e tutte le condizioni favorevoli. Tu cerchi la sconfitta (*MV*, p. 304).

Non si resta troppo sorpresi se la voce del *Mestiere* adotta la prospettiva strumentale del poeta, dal momento che il diario, per Pavese, è terreno d'avanscoperta necessario alla letteratura.⁴⁴ Nei versi de *La terra e la morte*, composti in questo periodo, torna del resto ad affiorare l'immagine ossessiva di un'interlocutrice anonima che viene «sempre» dal mare e da lì rinasce come «cosa ignota e selvaggia», per unire assieme «la terra e la vigna» in un orizzonte di «morte», «silenzio» e rinascita.⁴⁵

Sotto questo versante, per il diarista letterato e poeta, la donna de *La terra e la morte* può rappresentare una ricaduta nel «voluttuoso» di un «dannunzianesimo» forse più maturo, ma mai del tutto superato.⁴⁶ E allo stesso tempo può costituire anche l'evoluzione del simbolo in mitologema del destino, che ricomprende l'eros femminile fra le forze del dionisiaco per incentivare, dopo la lettura di Nietzsche, le potenzialità di un'energia autodistruttiva e rigeneratrice di ascendenza tragica.⁴⁷

Anche l'avventura con Bianca, il 2 luglio 1945, viene preceduta da segnali - «il sesso, l'alcool, il sangue» - che scandiscono i «tre momenti dionisiaci della vita umana» (*MV*, p. 301).⁴⁸ Se poi si aggiunge che è proprio Bianca a rice-

⁴⁴ Nei diari, scriverà Pavese a Bianca il 29 agosto 1947, «uno si butta avanti, scopre terra, corre avventure», per poi riutilizzare «nel lavoro letterario» i risultati «posseduti, masticati, banalizzati, di queste indagini» (C. PAVESE e B. GARUFI, *Una bellissima coppia discorde*, cit., p. 108).

⁴⁵ «Tu vieni dal mare», «non sai quanto porti di mare e fatica»: «le olive del tuo sguardo /addolciscono il mare, /e tu vivi rivivi». E ancora: «sei venuta dal mare. /Tutto accogli e scruti /e ripudi da te /come il mare»; «Un giorno /hai stillato di mare», «ti sbatti come il mare», «sei riarsa come il mare»: «sempre vieni dal mare /e ne hai la voce roca», «sei rinata dal mare». E allo stesso tempo «sei la terra e la morte» (C. PAVESE, *Le poesie*, cit., pp. 121-130).

⁴⁶ Lo stesso Pavese definisce «quasi dannunziane» queste poesie, «diversissime da *Lavorare stanca*» (ID., *Lettere 1945-1950*, cit., p. 42). L'interlocutrice dei versi ha la stessa «voce roca» del mare dei *Fiori del male*, ma la raccolta nel suo complesso rivela una comunanza di «toni e stilemi» con D'Annunzio (ANCO MARZIO MUTTERLE, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana 1972, pp. 263-313), che nella *Laus vitae* (vv. 7130-7135) accosta la «mostruosa faccia» di «Dioniso effrenato» con «l'antico delirio d'Astarte».

⁴⁷ «L'esaltazione dionisiaca è il fondo di tutta la realtà donnesca» (*MV*, p. 204). In margine al capitolo 16 della sua copia personale della *Nascita della tragedia* Pavese avrebbe poi annotato: «Fil[osofo] poeta Nietzsche» (cfr. CESARE PAVESE, *Il taccuino segreto*, Torino, Aragno 2020, p. CX): proprio in quel capitolo si chiarisce «l'eterno fenomeno dell'arte dionisiaca» e della sua «sapienza», che consiste nella «gioia per l'annientamento dell'individuo» (FRIEDRICH NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi 1977, pp. 110-111).

⁴⁸ In una lettera del 25 novembre 1945, Pavese lega «la passione» alle immagini della «carne e sangue». «Sangue Sesso Alcol» sono parole che riemergono, in parallelo al diario, da un biglietto conservato fra le carte di Bianca Garufi: «Esiste un amore che non finisce nel Sangue o nell'Alcol? Tutti hanno bisogno dell'orgia che è un tuffo nell'incosciente primitivo» (C. PAVESE e B. GARUFI, *Una bellissima coppia discorde*, cit., pp. 15, 17).

vere istruzioni cruciali sui meccanismi di funzionamento del *Mestiere* – refrattario a «sbrodolare» sui «fatterelli» della giornata e deciso a riportare a galla le immagini dell'inconscio – allora ci sembrerà che la donna del mare, dopo essere apparsa fra i materiali inconsci del diario, venga trasferita nel regno della letteratura.⁴⁹ Invece il rapporto fra *Mestiere* e opere è reciproco e funziona in entrambe le direzioni, per determinare quella saldatura fra arte e vita a cui il diarista aspira fin dalla giovinezza.

I *Dialoghi con Leucò*, in questo senso, possono apparirci come una sorta di prova generale per la tragedia che verrà poi messa in scena dal *Mestiere*. È qui che la divinità marina e dormiente del diario all'improvviso si anima ed entra in scena: mai in prima persona – come invece accadrà al suo corrispettivo, Artemide – ma soltanto attraverso evocazioni o controfigure.⁵⁰ Le prime ad alludere alla sua potenza sono Saffo e Britomarti, quando parlano di un'isola che brilla nel sole:

SAFFO – Là balzò dalla schiuma quella che non ha nome, l'inquieta angosciosa, che sorride da sola.

BRITOMARTI – Ma lei non soffre. È una gran dea.

SAFFO – E tutto quello che si macera e dibatte nel mare, è sua sostanza e suo respiro. Tu l'hai veduta, Britomarti? [...]

BRITOMARTI – Davanti a lei, tutte fuggiamo. Non parlarne, bambina.⁵¹

Nell'epiteto dell'«inquieta angosciosa», che ritornerà nel diario e che nei *Dialoghi* è determinato da una sorta di «orrore totemico» (*MV*, p. 292), si nasconde una dea molto più pericolosa di Clelia. Solo la «Tindaride» Elena è riuscita a varcare illesa le onde e il «tedio» del mare «monotono» su cui regna la funesta divinità, portatrice di un sorriso che racchiude nel suo doppio volto di gioia e di angoscia l'accettazione del proprio «destino».⁵²

È quasi impossibile, a questo punto, ripercorrere la rete di connessioni che l'ambiguo sorriso di Venere sprigiona nei *Dialoghi*, o esplorare per intero il loro mare intriso di «lacrime» e «sperma», dove abitano «signore fatali» dalla «voce rauca» che finiscono per apparirci, nei loro svariati nomi, come

⁴⁹ «Pavese mi ha tanto raccomandato di annotare solo cose essenziali, idee, pensieri, e non avvenimenti», scriverà Bianca nei suoi *Diari* il 9 agosto 1946: «L'importante è non mettersi a sbrodolare giorno per giorno i fatti e fatterelli della giornata. Limitarsi, insomma, all'essenziale» (ivi, p. 144). «Ormai so che queste *note di diario* non contano per la loro scoperta esplicita – osserverà per parte sua Pavese il 27 ottobre 1946 – ma per lo spiraglio che aprono sul modo che inconsciam. ho di essere» (*MV*, p. 322).

⁵⁰ Ne *La belva*, dedicato agli «amori fra Artemide e Endimione», la dea vergine emerge «da una selva d'indescrivibili madri divine del mostruoso Mediterraneo», con la sua voce «un poco rauca, fredda, materna», «come d'acqua marina»: è «una persona che è molte cose in una», dotata di «un sorriso incredibile, mortale» (ID., *Dialoghi con Leucò* (1947), Torino, Einaudi 2020, pp. 34, 37).

⁵¹ Ivi, p. 46.

⁵² Ivi, p. 44.

multiforme emanazione della grande madre «solare» ricordata da Kerényi.⁵³ Piuttosto che soffermarci su Circe, già individuata come «incantatrice afroditica» delle *Streghe*,⁵⁴ vale la pena di far notare che il sorriso, ne *La vigna*, fa da contraltare al pianto di Arianna consolata su una diversa isola dall'avvento di un dio sconosciuto:

LEUCOTEA – È nato a Tebe e corre il mondo. È un dio di gioia. Tutti lo seguono e lo acclamano.
 ARIADNE – È potente?
 LEUCOTEA – Uccide ridendo. Lo accompagnano i tori e le tigri. La sua vita è una festa e gli piaci.⁵⁵

Dioniso, ci assicura Leucotea, è un dio «nuovo», «notturno» e «giovane», che come l'interlocutrice de *La terra e la morte* viene dal mare e abita lo spazio delle vigne, ma per proporsi come comprimario: Afrodite, nei *Dialoghi*, lo contiene e va a confondersi con la sua carica autodistruttiva, perché anche Dioniso, come lei, «uccide ridendo».⁵⁶ E tuttavia, mentre la solare Afrodite si limita a sopprimere i suoi nemici, il notturno Dioniso è portatore di una inattesa e gioiosa salvezza: attraverso la «trasformazione unificatrice» della sua maschera tragica, si entra in una «sfera» dove «non esiste morte» e ci si può rigenerare dopo l'annientamento.⁵⁷

Poco ci stupisce allora che lo spazio della vigna, nell'omonimo saggio-racconto di *Feria d'agosto*, coincida con un «teatro» dove «qualcosa d'inaudito è accaduto o accadrà».⁵⁸ Anche il *Mestiere* si impegna ad innescare e riproporre la stessa equazione, come per ricordarci che gli eventi, nella loro monotona ripetizione, sono una scena teatrale disseminata di «gorghi» su cui sta per celebrarsi un rito (5 ottobre 1946, *MV*, p. 322).

4 DEA EX MACHINA

Torniamo a «lei», alla «venuta dal mare» che il 13 agosto 1950, dopo un periodo di latenza, riappare fra le pagine del *Mestiere*. Il giorno successivo il diarista constata che «anche lei finisce allo stesso modo» di chi l'ha precedu-

⁵³ Ivi, p. III. Anche Afrodite, appartenente alla «stirpe solare», può essere considerata - assieme ad Artemide - erede della «preolimpica *potnia theon*» (KÁROLY KERÉNYI, *Figlie del sole*, Torino, Bollati Boringhieri 1991, pp. 80, 68).

⁵⁴ EUGENIO CORSINI, *Orfeo senza Euridice. I Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», 3-4 (1964), p. 129.

⁵⁵ C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 143.

⁵⁶ «Chi gli resiste s'annienta. [...] Sorridere è come il respiro per lui» (ivi, pp. 143, 144).

⁵⁷ KÁROLY KERÉNYI, *Miti e misteri*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 344, 348. Dioniso è il dio che muore di «morte violenta», ma viene poi riportato in vita: un'altra «tragica storia» di sofferenza e risurrezione, celebrata attraverso i «sacri riti» dionisiaci (J. FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., p. 636).

⁵⁸ CESARE PAVESE, *Feria d'agosto*, in ID., *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi 2018, p. 140.

ta: «Va bene», si ripete con rassegnazione da stoico, «Sono onde di questo mare», riflesso di una vita dove gli eventi ripropongono lo stesso schema e ogni colpa - «dopo che mia» - va attribuita soltanto all'«inquietata angosciosa» Afrodite (*MV*, p. 398).

Solo chi ha letto *Schiuma d'onda* può accorgersi che il diarista parla per bocca di Saffo, riutilizzando la sua «tragica maschera pseudomitologica». ⁵⁹ Se dunque ribaltiamo l'abitudine che ci porta a leggere il diario come «un riparo contro il pericolo della scrittura», si fa più chiara la portata strumentale del simbolo che si staglia sul finale del *Mestiere*. ⁶⁰ La «venuta dal mare» si trasferisce dai *Dialoghi* al palcoscenico della fattualità per diventare figura di un destino, che suggella la vita del «poeta»-letterato con la potenza del mito e gli permette di dar sfogo a una sua «tara oscena», confessata dieci anni prima - il 25 ottobre 1940 - soltanto a Fernanda Pivano: il desiderio di «recitare terribilmente sul serio» ogni «scena importante» del quotidiano, con la «pienezza passionale» e il «fervore di chiarezza rivelatrice» di «un poeta tragico che salga tra i suoi personaggi a uccidere o farsi uccidere». ⁶¹

«Il grande compito della vita», aveva annunciato Pavese il 27 agosto 1944, «è giustificarsi. Giustificarsi è celebrare un rito» (*MV*, p. 289). È il modo migliore per farlo, anche quando si parla di sé e della propria esistenza, è servirsi dell'«arte narrativa» attraverso un racconto ben costruito, in cui gli eventi permettono di risalire «alle premesse» e di ritrovare con godimento «delle ragioni, delle chiavi, delle mosse causali» (12 aprile 1941, *MV*, p. 222). Simili constatazioni, in ogni caso, potevano porre non pochi problemi al diarista del *Mestiere*: come giustificare agli occhi del pubblico la decisione di non scrivere più, proprio quando il romanziere si era trasformato in un «big» e in un «autorevole nome» consacrato dai «grandi»? E come raccontare quel «gesto» preservando il suo effetto tragico? (*MV*, p. 380, 400)

La prima strategia adottata dal diarista consiste nel mettere in evidenza, fin dal 29 marzo 1946, la «crepa» che si è andata ad aprire nella sua stoica corazza e che lo conduce a vedersi, dopo quattro anni, «molto deteriorato» dalle passate delusioni sentimentali (*MV*, pp. 312, 391). ⁶² Ciononostante, il bilancio del 17 agosto 1950 non risulta del tutto sfavorevole:

È la prima volta che faccio il consuntivo di un anno non ancor finito. Nel mio mestiere dunque sono re. In dieci anni ho fatto tutto. Se penso alle esitazioni di allora (*MV*, p. 399).

La ragione per cui debba soccombere questa creatura, regale ma segnata da cedimenti, possiamo farcela suggerire dal *Ramo d'oro* di Frazer. È in queste

⁵⁹ TIBOR WLASSICS, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Torino, Centro Studi Piemontesi 1985, p. 127

⁶⁰ MICHEL BUTOR, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi 1969, p. 189. L'abitudine di intendere il *Mestiere* solo come «brogliaccio d'idee» preparatorie si deve innanzitutto a EMILIO CECCHI, *Diario di Pavese*, in ID., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano, Garzanti 1954, p. 356.

⁶¹ C. PAVESE, *Lettere 1924-1944*, cit., p. 573.

⁶² «È possibile far tragedia sorridendo sempre, in persona del protagonista, e mostrando ad un tratto una lievissima incrinatura nella sua salute umana», ivi, p. 496.

pagine, riconosciute il 21 luglio 1946 come serbatoio di «drammi» dell'«inconscio» (*MV*, p. 319), che Pavese ritrova il protocollo di un preciso rituale di purificazione, in base al quale «il re del bosco», non appena dà segni di decadimento fisico, deve essere ucciso di «morte violenta» per garantire la rinascita dello «spirito dell'albero». ⁶³ Anche se poi una simile procedura, che si lega ai miti di fertilità e nasconde l'ombra di Dioniso («dio degli alberi»), può spiegare solo in parte il suicidio letterario. ⁶⁴

Affinché la tragedia si compia, precisa il *Mestiere*, è necessario l'intervento di una dea. La situazione tragica (greca), aveva annotato Pavese il 26 settembre 1942, dipende dal «meraviglioso dei numi», che decretano il destino secondo la formula: «ciò che deve essere sia» (*MV*, p. 245). Il «motivo tragico», in questo senso, è «quasi sempre» qualcosa che «pena a venir fuori», una «nequizia divina»: come nell'«*Ippolito*» di Euripide (*MV*, p. 279), dove Afrodite si presenta nel prologo per punire «chi sia superbo» nei suoi confronti, mentre Artemide, sul finale della tragedia, sopraggiunge in soccorso come dea *ex-machina*, per assicurare il «culto straordinario» del suo protetto. ⁶⁵

Anche per questo il diarista si serve per l'ultima volta di Afrodite, che cala sulle onde monotone del *Mestiere* come dea *ex-machina*. La divinità, ci ha già detto Walter Otto, è «sorella delle Moire»: con il suo carattere punitivo può dunque sancire il destino del suo stoico avversario di sempre. E se la signora fatale ha il potere di far sprofondare il diarista nel «gorgo», Dioniso saprà poi intervenire per rigenerarlo dopo il gesto di autoannientamento suicida, mentre la verginale Artemide si occuperà di accoglierlo sulle rive non di un mare, bensì di un «lago». ⁶⁶

Ci ha insegnato Peter Brooks che un testo equivale a una macchina dove «thanatos» combatte con la forza propulsiva di «eros» per tornare a raggiungere lo stato di quiete. ⁶⁷ In questo sistema, che Pavese si è impegnato in qualche modo a sottoscrivere l'8 novembre 1940, Afrodite serve a spegnere il motore del diario, a placare le ricerche del personaggio «desiderante» e a sedare una volta per tutte le onde del suo mare tedioso senza rinunciare al rituale tragico e alla sua «verità». ⁶⁸ E poco importa se poi il *Mestiere* sembrerà fin troppo costruito rispetto al «vero diario», che invece, come assicura Le-

⁶³ J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., pp. 483-484.

⁶⁴ Ivi, p. 635.

⁶⁵ EURIPIDE, *Ippolito*, in ID., *Medea Ippolito*, Milano, Garzanti 1990, pp. 103, 181.

⁶⁶ Ippolito «morì di mala morte per dispetto di Afrodite», si legge nell'introduzione al *Lago*: «Ma Diana, resuscitatolo, lo trafugò in Italia» (C. PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 106). È questa la radice della ricerca di Frazer, che si propone di riconoscere nel mito di Ippolito «uno di quegli amanti mortali delle dee» di cui anche Adone è «il tipo più familiare» (J. FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., p. 40).

⁶⁷ PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995, p. 52.

⁶⁸ «La verità» della tragedia, contrapposta alla «vita» del «romanzo», sarebbero le «due direttrici» che si scontrano nella lotta «darwiniana» delle forme letterarie novecentesche: FRANCO MORETTI, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi 1987, p. 254.

jeune, dovrebbe essere alieno dal finale ad effetto.⁶⁹ Solo l'intervento della dea produce quella necessaria «catarsi», che nella fattispecie deriva dal fondere assieme, sotto gli occhi del coro dei lettori, la colpevolizzazione della potenza femminile e la constatazione del «dover essere» (26 settembre 1942, *MV*, p. 245).

Ha affermato Battistina Pizzardo, nella sua autobiografia, che Pavese «aveva sempre vagheggiato di rovinarsi per una donna».⁷⁰ È un suggerimento che possiamo applicare, con le dovute cautele, anche al diarista del *Mestiere di vivere*, tenendo presente che il diario, nel suo caso, non racconta i fatterelli della persona reale, ma soltanto i movimenti del suo inconscio di scrittore. La tragedia del *Mestiere*, in questo senso, è occasione per portare a compimento un progetto di letteraturizzazione dell'esistenza, ma è anche modo per assumere davanti ai posteri l'atteggiamento del poeta baudelairiano, che soccombe di fronte all'«eterna Venere» e si vota alla stoica «religione» del suicidio.⁷¹ Non è superfluo vedere in quest'ultima posa un residuo del «voluttuoso» che portava ad autocommiserarsi davanti a «T.», con foga melodrammatica, anche per provare una certa «compiacenza» nell'«avvilimento morale a scopo estetico» (10 aprile 1936, *MV*, p. 31).

⁶⁹ PHILIPPE LEJEUNE, *On Diary*, Honolulu, Hawai University Press 2009, 191.

⁷⁰ BATTISTINA PIZZARDO, *Senza pensarci due volte*, Bologna, Il Mulino 1996, p. 179.

⁷¹ CHARLES BAUDELAIRE, *Il mio cuore messo a nudo e altri progetti*, in ID., *Opere*, cit., pp. 1433, 1402. «Lo stoicismo è il suicidio», gli fa eco lo «stoico» diarista (C. Pavese, 14 luglio e 17 agosto 1950, in ID., *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 397, 399).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *L'eroe della tragedia. Pavese e il "diario"*, in *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, NICOLA TURI e RODOLFO SACCHETTINI, Pisa, Ets 2008, pp. 106-125.

BAUDELAIRE, CHARLES, *I fiori del male*, Venezia, Marsilio 2008.

ID. *Il mio cuore messo a nudo*, in ID., *Opere*, Milano, Mondadori 1996.

BENADUSI, LORENZO, *Storia del fascismo e questioni di genere*, in «Studi storici», 55 (2014), pp. 183-195.

BROOKS, PETER, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi 1995.

CECCHI, EMILIO, *Diario di pavese*, in ID., *Di giorno in giorno. Note di letteratura italiana contemporanea (1945-1954)*, Milano, Garzanti 1954.

CORSINI, EUGENIO, *Orfeo senza Euridice. I Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, in «Sigma», 3-4 (1964), pp. 124-135.

DUGHERA, ATTILIO (a cura di), *La Teogonia e tre Inni omerici nella traduzione di Cesare Pavese*, Torino, Einaudi 1982.

EURIPIDE, *Ippolito*, in ID., *Medea Ippolito*, Milano, Garzanti 1990.

FERNANDEZ, DOMINIQUE, *L'échec de Pavese*, Paris, Grasset 1967.

FRAZER, JAMES GEORGE, *Il ramo d'oro*, Torino, Bollati Boringhieri 1950.

GENETTE, GÉRARD, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche 1994.

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

GUNDLE, STEPHEN, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Bari, Laterza 2007.

JESI, FURIO, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 1968.

KERÉNYI, KÁROLY, *Figlie del sole*, Torino, Bollati Boringhieri 2014.

LEJEUNE, PHILIPPE, *On Diary*, Honolulu, Hawai University Press 2009.

LLOYD, ROSEMARY, *Closer & Closer Apart. Jealousy in Literature*, Ithaca and London, Cornell University Press 1995.

MORETTI, FRANCO, *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi 1987.

MOSSE, GEORGE L., *L'immagine dell'uomo. Lo stereotipo maschile nell'epoca moderna*, Torino, Einaudi 1997.

MOSSE, GEORGE L., *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma-Bari, Laterza 1984.

MUTTERLE, ANCO MARZIO, *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana 1972.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi 1977.

OTTO, WALTER, *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, Milano, Adelphi 2004.

PAVESE, CESARE, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi 2020.

- ID., *Il mestiere di vivere 1935-1950*, Torino, Einaudi 2000.
 ID., *Il taccuino segreto*, Torino, Aragno 2020.
 ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1990.
 ID., *Le poesie*, Torino, Einaudi 2014.
 ID., *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi 1966.
 ID., *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi 1966.
 ID., *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi 1962.
 ID., *Tutti i racconti*, Torino, Einaudi 2018.
 ID., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi 2000.
 ID. E BIANCA GARUFI, *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi (1945-1950)*, Firenze, Olschki 2011.
 PIZZARDO, BATTISTINA, *Senza pensarci due volte*, Bologna, Il Mulino 1996.
 SICHERA, ANTONIO, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki 2015.
 VAN DEN BOSSCHE, BART, "Nulla è veramente accaduto". *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze, Cesati 2001.
 WCLASSICS, TIBOR, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Torino, Centro Studi Piemontesi 1985.



PAROLE CHIAVE

Cesare Pavese; *Mestiere di vivere*; diario; finzione autobiografica; Charles Baudelaire



NOTIZIE DELL'AUTORE

Ivan Tassi è direttore dei programmi di lingua presso E.C.Co. (Eastern College Consortium, programma di scambio per studenti americani convenzionato con l'Università degli studi di Bologna), dove insegna corsi di lingua, cultura e letteratura italiana. Ha pubblicato testi di critica letteraria dedicati all'autobiografia (*Storie dell'io*, Laterza, Roma-Bari, 2007; *Gli specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Il Mulino, Bologna, 2008). Ha curato l'edizione di S. D'Arzo, *Casa d'altri. Tre redazioni* (Diabasis, Reggio Emilia, 2010) e la recente riedizione di C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Garzanti, Milano, 2021 (con ampia introduzione e commento).

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IVAN TASSI, *Casta diva. La “venuta dal mare” nell’universo letterario di Cesare Pavese*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



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.