

MITO ED ERMENEUTICA NELLA POETICA PAVESIANA.

Superata la “questione” del Pavese neorealista, lo scrittore piemontese può oggi, a tutti gli effetti, essere considerato un *outsider*, come giustamente mette in evidenza Tim Parks, in un lungo saggio apparso sulla *New York Review of Books*, intitolato, appunto, *L’arte dell’outsider*.¹ Pavese è una “personalità scomoda e complessa”,² un “fuori posto”, che rilutta ad ogni tipo di rigida classificazione. La sua vita sociale, esterna, fu quella serena (soltanto apparentemente) e apollinea di un intellettuale all’avanguardia,³ avido promotore di cultura; la sua vita interiore fu invece quella turbolenta e dionisiaca di un “nevrotico ossessivo” tormentato dal “vizio assurdo” del suicidio.

Ma cerchiamo di entrare nel vivo della produzione artistica pavesiana, la cui nota dominante sembra essere quel “realismo simbolico”, direttamente mutuato dagli scrittori americani e da Melville in particolare, che maturerà, fino ad assumere quasi i caratteri di una vera e propria estetica sistematica, in quella “poetica del mito” splendidamente delineata nelle parti saggistiche di *Feria d’Agosto*,⁴ e nei saggi di carattere teorico. Una produzione segnata dalla circolarità che si alimenta e vive del ritorno costante delle tematiche. Già nel romanzo d’esordio, *Paesi tuoi*,⁵ si intravedono infatti, i prodromi di una simile poetica che assumerà una forma compiuta nei racconti di *Feria d’Agosto* (pubblicato a Roma nel novembre del 1945) e nei romanzi della maturità (*La casa in collina*, *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole*, *La luna*

¹ Cfr. T. Parks, “The outsider art”, in *The New York Review of Books*, vol. 50, n.17, 6 nov. 2003. Il saggio di Tim Parks è la testimonianza di un vivace dibattito negli Stati Uniti, nato in concomitanza della pubblicazione di una ricca selezione delle opere (*The selected works of Cesare Pavese*), in cui spicca l’eccellente edizione critica della *Luna e i Falò* (a cura di Mark Rudman, traduzione di R. W. Flint), di una nuova traduzione delle poesie (*Disaffections: complete Poems*) e del romanzo d’esordio *Paesi tuoi* (diventato *The Harvesters, I mietitori*).

² M. de las Nieves Muniz Muniz, *Introduzione a Pavese*, Laterza, Bari, 1992, p. 188.

³ Il *Diario* è testimone delle sue ricche letture: Bergson, Levy-Bruhl, Vico, Beguine di *L’âme romantique et le rêve*, Frazer di *The Golden Bough*, Freud di *Essais de Psychanalyse*, Nietzsche, Kierkegaard ecc. Tra gli scrittori maggiormente citati appaiono Dostoevskij, Mann, Joyce.

⁴ Pubblicato a Roma nel 1945 in seguito presso Einaudi nel 1946. Le parti saggistiche furono in seguito inserite nella sezione intitolata il “Mito” del volume *La letteratura americana e altri saggi*, pubblicato postumo a cura di I. Calvino nel 1951.

⁵ Pubblicato a maggio del 1941 e la cui stesura (3 giugno-16 agosto 1939) è preceduta da quella del *Carcere* (27 novembre 1938-16 aprile 1939. Incluso, assieme alla *Casa in collina* nel volume *Prima che il gallo canti*, pubblicato nel novembre del 1948).

e i falò).⁶

Siamo convinti, d'accordo con Patrizia Lorenzi Davitti,⁷ che la maturazione della poetica pavese in direzione mitica possa, in gran parte, scaturire dalla fruizione della letteratura americana e, in particolare, del messaggio melvilliano. Fruizione già completa, secondo la studiosa, nel saggio del '32 su Melville.

Non sfugge a Pavese, infatti, già nel 1932, la dimensione complementare tra simbolo e allegoria che sembra costituire la cifra più importante, l'essenza vera e propria del capolavoro melvilliano, e che lo scrittore riconosce in quel "razionalismo platonizzato", sintesi mirabile di razionale e trascendente, dove il razionale però non uccide il trascendente: "l'enigma resta enigma e la Balena Bianca, con tutti gli annessi, scompare; sicchè di lei non si sa nulla o, proprio per questo tutto".⁸ E quando riconosce la causa del fallimento degli altri romanzi melvilliani nell'eccessiva "vivisezione allegorica che si fa degli enigmi",⁹ non sembrano esserci dubbi sulla corretta comprensione della portata simbolica del romanzo. Ed è sulla stessa dialettica complementare tra mito (simbolo) e *logos* (allegoria), caratteristica di *Moby Dick* e dell'arte matura di Melville, che si fonderà la poetica del mito pavese, la quale giunge a compimento nelle parti saggistiche, presenti nella sezione intitolata "La vigna", di quello straordinario esperimento metaletterario (dove ai racconti si accompagna la teoria dei racconti, all'arte il discorso sulla genesi dell'arte) che è *Feria d'Agosto*.

⁶ La stesura della *Casa in collina* va dal 19 settembre 1947 al 14 febbraio 1948. *Il diavolo sulle colline* scritto dal 20 giugno al 4 ottobre 1948 è incluso - come parte di una trilogia composta anche dal romanzo *La bella estate* (2 marzo-6 maggio 1940) e da *Tra donne sole* (17 marzo- 26 maggio 1949) -, nel volume che reca il nome del racconto d'apertura (*La bella estate*), pubblicato nel novembre del 1949. *La luna e i falò*, scritto dal 18 settembre al 9 novembre 1949, è pubblicato ad aprile del 1950.

⁷ Cfr. P. Lorenzi Davitti, *Pavese e la cultura americana tra mito e razionalità*, D'Anna, Messina-Firenze, 1975, pp. 91-184. Per quanto riguarda l'influenza della letteratura americana nei riguardi dell'opera pavese vedi inoltre R. H. Chase, *Cesare Pavese and the American Novel*, in "Studi Americani", 3, 1957, pp. 347-369; per il critico americano Pavese trovò, nella letteratura americana, soltanto un forte stimolo iniziale che resterebbe meramente "tecnico", l'opera del piemontese sarebbe, a suo avviso, piuttosto maggiormente in debito, più o meno consapevolmente, nei confronti di certo romanzo psicologico di matrice europea, Proust e Joyce su tutti. Una limitazione dell'influenza della letteratura americana nei confronti della poetica pavese scaturisce anche da un saggio di Lienhard Bergel, *L'Estetica del nichilismo e altri saggi*, Bibliopolis, Napoli, 1980, pp. 47-94; il critico tedesco traccia, attraverso un'accurata analisi del *Diario*, l'evoluzione di tale poetica sottolineando il maggiore influsso (esercitato negli anni cruciali della sua formazione artistica) del contesto europeo e di Shakespeare in particolare. Una tesi opposta a quella di Bergel è invece sostenuta da Lesile Fiedler, che in un saggio introduttivo sull'opera di Pavese valuta complessivamente la sua opera, nel suo intero dispiegarsi, dagli esordi fino agli esiti finali, come profondamente segnata dall'esperienza americana (cfr. L. Fiedler, *Introducing to Cesare Pavese* in "Kenyon Review", XVI, 1954, n. 4, pp. 536-553); noi siamo più inclini a rivalutare quest'ultima posizione.

⁸ C. Pavese, "Il baleniere letterato" in *Saggi letterari*, op. cit., p. 78.

⁹ *Ibidem*, p. 79.

Di questa dialettica complementare è testimone una significativa lettera di Melville ad Hawthorne, datata Giugno 1851, quando, terminato *Moby Dick*, l'autore può riflettere a posteriori sulla poetica dispiegata nel libro, scoprendovi quel potenziale simbolico di cui era inconsapevole sulle prime (per via dello spunto realistico da cui muoveva il romanzo). Leggiamo infatti:

Esiste una profonda convinzione poetica secondo la quale il coltivare il cervello implica la corrosione del cuore. Ma la mia "prosastica" persuasione è che nella maggior parte dei casi, in quegli uomini che dispongono di un cervello e che lo usano bene, il cuore si espanda in prosciutto. E per quanto voi l'affumichiate con il fuoco della tribolazione, come il prosciutto vero e proprio, soltanto la testa offre l'aroma migliore e più ricco. Quanto a me, sto dalla parte del cuore, la testa, datela ai cani!¹⁰

Impossibile resistere alla potenza suggestiva delle righe di questa lettera "incandescente",¹¹ dove Melville si scaglia con furore poetico a favore del cuore, dell'istinto, della calda ebbrezza di Dioniso piuttosto che della serena compostezza di Apollo, intesa come la lucida disposizione della mente e, dunque, a favore della forza fantastica del mito e del simbolo, piuttosto che di quella razziocinatrice del *logos* e dell'allegoria. Ma, a riprova di quell'atteggiamento ambivalente e ambiguo in cui sembrerebbe consistere l'essenza più profonda della natura (non solo poetica) melvilliana, ecco come prosegue poche righe più avanti:

Leggendo alcuni detti di Goethe, tanto venerati dai suoi adepti, mi sono imbattuto in questa frase: "Vivi nel tutto". Che sciocchezza! Ecco qua un tizio con un furioso mal di denti. "Mio caro ragazzo" gli dice Goethe "stai soffrendo terribilmente per quel dente; ma devi vivere nel tutto e vedrai che sarai felice!"

E continua nel poscritto:

Questo sentimento del "tutto", comunque, un po' di verità la contiene. L'avete spesso avvertito, standovene sdraiato sull'erba in un caldo giorno d'estate. Le gambe sembrano protendere radici sulla terra. I capelli vi paiono foglie sul capo. E' questo il sentimento del "tutto". Ma ciò che si fa gioco della verità è il fatto che gli uomini insistono ostinatamente nell'applicazione universale di un sentimento o di un'opinione effimera.¹²

¹⁰ Citiamo dalla scelta di lettere inclusa in *Tutte le opere di narrativa di Herman Melville*, a cura di R. Bianchi, vol. 4, Mursia, Milano, 1993.

¹¹ L. Marx, *La macchina nel giardino*, Edizioni lavoro, Roma, 1987, p. 226.

¹² Ibidem.

Un attacco al sentimento del tutto e alle degenerazioni del sentimento romantico equivale ad un ritrattare le precedenti considerazioni. E' dalla sfera del cuore e dell'istinto che scaturisce, infatti, il dionisiaco sentimento del tutto, quella stessa sfera, poco prima esaltata a discapito della ragione, e adesso esposta, con un ironico abbassamento di tono, alle cautele di quest'ultima. Un colpo al cerchio ed uno alla botte dunque, e alla fine, nel poscritto che chiude la lettera, di nuovo un colpo al cerchio. Il sentimento del tutto che si può provare abbandonandosi completamente, chiusi ai richiami della ragione (e della morale che da essa scaturisce), alla dimensione degli istinti, del cuore, è infatti una cosa reale, possibile, sembra dire Melville, soltanto costituisce un'eccezione, qualcosa di fugace ed effimero e che tale deve rimanere, se non si vuol correre il rischio di naufragare nella realtà "noumenica", perdendo le coordinate di quella "fenomenica".

Della stessa circolarità viziosa presente nella lettera di Melville ad Hawthorne e nel brano sopra riportato è testimone il pavesiano "mal di mestiere". Leggiamo:

Talvolta se mi accosto a questa terra, ne ho un urto impetuoso che mi rapisce come un'acqua in piena e vuol sommergermi. Una voce, un odore bastano a prendermi e buttarmi chi sa dove. Son fatto pietra, umidità, letame, succo di frutto, vento. Del limite umano non mi resta che l'istinto di raprendermi in parole, ma queste non sono più nulla e mi dibatto come un albero o una belva già stata uomo e ora incapace di esprimersi. Cedo, riluttando perché so che la mia natura è un'altra, e ogni volta trovo in fondo a questo impeto una vana sazietà.¹³

Qui Pavese è vittima dello stesso sentimento del tutto nei confronti del quale Melville, nella lettera, poneva le cautele della ragione, cautele poste anche dallo stesso scrittore piemontese. La tensione dialettica, quasi uno sforzo vero e proprio, è espressa dal riluttare da parte dello scrittore ("cedo, riluttando"...) nei confronti di questa tentazione panica. Alle prese con questa "spersonalizzazione", con questo naufragio nell'essenza noumenica, lo scrittore si sforza di ritrovare l'espressione, le parole, "ma queste non sono più nulla", inghiottite nelle spire del "noumeno". La tremenda sensazione è resa con un ossimoro, "vana sazietà", che non può non richiamarne un altro, quello con cui Melville (nella traduzione pavesiana) esprimeva l'essenza della bianchezza della balena: "vacuità muta e piena di significato". E' questo il movimento dionisiaco del passo, dove avviene la

¹³ Cfr. C. Pavese, "Mal di mestiere" in *Saggi letterari*, op. cit., p. 287.

disintegrazione panica della “individuazione apollinea”, che coincide col mito e col simbolo. Ma ecco più avanti farsi strada più esplicitamente l’opposto movimento, l’apollineo, che compie l’*anabasi* verso la chiarezza della ragione e dunque del *logos* e dell’allegoria:

Attraverso il ricordo, ciò che era disumano e bestiale può forse riscattarsi e rendere un suono di chiara ragione. Ma appunto diventando ricordo cessa d’essere turgore del senso.¹⁴

Ma in questi passi riportati si intravede, al di là della dialettica complementare tra mito (simbolo) e *logos* (allegoria) già riscontrata nella lettera di Melville, un superamento d’una tale dimensione in direzione della “tautologia simbolica”, lo stesso che trova riscontro nel brano in cui Ismaele-Melville si trova alle prese con la “bianchezza della balena”.

Anche l’inizio del passo pavesiano denota, infatti, lo stesso carattere metalinguistico del brano melvilliano sulla “bianchezza della balena”. Pavese si trova, allo stesso modo di Melville, alle prese col tentativo di esprimere l’indicibile, alle prese col nulla dell’*Essere* inteso heideggerianamente come pura possibilità, “significatività aperta”. Il suo sforzo sovraumano è teso a portare alla luce la verità dell’*Essere*, esprimendola in parole, ma nell’*epokè*, nell’attimo estatico, “queste non sono più nulla”. Ed è lo stesso sforzo di Ismaele-Melville, preoccupato che il suo tentativo di rappresentare il bianco della Balena potrebbe risolversi in nulla. Ora, se l’analogia del brano pavesiano con la dialettica complementare tra mito e *logos* presente in *Moby Dick* e col suo superamento pare a noi evidente, bisogna aggiungere che Pavese, all’epoca in cui risale il brano, aveva già dato sistemazione teorica alla sua poetica del mito e alle sue indagini sul simbolo, attraverso lo studio dell’etnologia e grazie alle acquisizioni dell’esistenzialismo heideggeriano; persino la conoscenza del Nietzsche della *Nascita della Tragedia* è documentata nel *Diario*. Ecco infatti un altro passo de *La Vigna*, quello incluso nel brano intitolato *Stato di grazia*:

Che i nostri ricordi nascondano il capo, vuol dire appunto che attingono alla sfera dell’istintivo irrazionale. In questa sfera - la sfera dell’essere e dell’estasi - non esiste il prima e il dopo, la seconda volta e la prima, perché non esiste il tempo. Ciò che in essa è,

¹⁴ Ibidem.

è: qui l'attimo equivale all'eterno, all'assoluto.¹⁵

E' evidente qui il riferimento al pensiero heideggeriano dove l'*Essere*, inteso come pura possibilità, coincide con il linguaggio (inteso come "facoltà" di comunicare, la Parola, senza la quale non esisterebbero i singoli atti linguistici, le parole). A conferma di ciò ecco una nota del *Diario*, in data 17 Settembre 1942, che chiosa la lettura del libro di Cesare Luporini, *Situazione e libertà nell'esistenza*: "la novità di quest'oggi è che l'*attimo estatico* corrisponda al *simbolo*, che sarebbe quindi la pura libertà". A differenza di Melville, Pavese ha dunque una sorprendente consapevolezza teorica della materia che domina. Anche lo scrittore americano, come mette in evidenza Ruggero Bianchi, tramite l'analisi del carteggio con gli Hawthorne,¹⁶ sembra prendere coscienza a posteriori della differenza tra "modo" simbolico e "modo" allegorico,¹⁷ ma la sua resta una consapevolezza ingenua. Pavese ha invece assoluta coscienza della differenza che passa tra i due moduli poetici, come mostra un'altra nota del *Diario* in data 5 Novembre 1946: "Allegoria è ogni simbolo visto attraverso l'intelligenza". Ma, già nel momento della stesura del saggio *Del mito, del simbolo e d'altro*, risalente, come d'altronde *Mal di mestiere*, al periodo 1943-44, ed anch'esso parte della sezione *La vigna*, questa acquisizione teorica era matura, tanto da far dire allo scrittore: "un mito è sempre simbolico; per questo non ha un significato univoco, allegorico".¹⁸ Mancherebbero a questo punto soltanto due opposizioni antinomiche, importanti per esplicitare del tutto la poetica del mito pavesiano: quella tra infanzia e maturità e quella, ad essa corrispondente, tra prima volta e seconda volta. Ma torniamo al *Mal di mestiere*, che è senza alcun dubbio il centro propulsore, la chiave di volta di tale poetica:

Di qui nasce che il più sicuro vivaio di simboli sia quello dell'infanzia [...] Un solo documento sempre ci riesce nuovo: ciò che sapevamo sin da bambini.¹⁹

L'infanzia equivale al mito, allo stadio antecedente al *logos*, quello del

¹⁵ C. Pavese, "Stato di grazia", in *Saggi letterari*, op. cit., p. 279.

¹⁶ Cfr. R. Bianchi, (a cura di), *Tutte le opere narrative di Herman Melville*, op. cit., vol. 4, pp. XXII, XXXVIII.

¹⁷ Per una prima differenza tra simbolo e allegoria cfr. W. Goethe, *Maximen und Reflectionen*, Werke, Leipzig 1926 (citato da U. Eco, *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano 1987, pp. 72-73.); per la differenza tra simbolo, metafora e allegoria vedi U. Eco, "il modo simbolico", in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1984, pp. 199-254.

¹⁸ C. Pavese, "Del mito, del simbolo e d'altro", in *Saggi letterari*, op. cit., p. 273.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 288-289.

prelogico, dell'inconscio non ancora illuminato dalla luce della coscienza, del mistero. La maturità equivale, invece, al *logos*, al distacco razionale che avviene con l'acquisizione del linguaggio certo e univoco fondato su un codice. Anche questa opposizione è presente, come abbiamo messo in luce, in *Moby Dick* (anche se qui non si può non sottolineare l'evidente influsso del pensiero vichiano). Dunque è l'infanzia a costituire col suo tesoro di scoperte e il suo fiorire di simboli, il serbatoio del mito e della poesia, ma che essa "sia poetica, è soltanto una fantasia dell'età matura".²⁰ Le scoperte delle cose durante l'infanzia avvengono però "soltanto attraverso i ricordi che se ne hanno. Poiché, rigorosamente, non esiste un veder le cose la prima volta: quella che conta è sempre una seconda".²¹ Ora, dal momento che l'infanzia corrisponde al mito e la maturità al *logos*, avremo che, il mito coincide con la prima volta e il *logos* con la seconda. A completare il quadro manca soltanto un'ultima antinomia quella tra inconscio e coscienza, alla quale abbiamo già fatto riferimento. Ma vediamo Pavese. Ecco una nota del *Diario* in data 6 Agosto 1947:

L'interesse di un'opera per chi la fa - e anche per chi la capisce - è di vederla formarsi tra tendenze contrastanti, comporre e innestare queste tendenze, dar loro un senso formale - e il massimo dei contrasti è fra l'inconscio e il conscio. Un'opera di mero inconscio - mero automatismo - è irrespirabile, o un mero scherzo.

Anche qui riscontriamo l'atteggiamento complementare già messo in evidenza in precedenza. Alla regressione nell'inconscio deve sempre seguire la riemersione nella coscienza, come al dionisiaco segue sempre l'apollineo. A questo punto il quadro delle opposizioni antinomiche che compongono la poetica pavesiana del mito è completo. Giovanni Cillo individua proprio in questa articolazione concettuale per coppie dialettiche il meccanismo centrale del pensiero pavesiano e riconduce la poetica del mito alla graduale presa di coscienza di questo meccanismo di base.²² Siamo convinti che questa articolazione di pensiero possa derivare dall'impostazione dualistica del pensiero melvilliano presente in *Moby Dick*, ma siamo altresì convinti che non si tratti di un generico influsso di tipo letterario. Ma proviamo, ora, a riassumere in uno schema le coppie dialettiche che abbiamo riscontrato nella poetica del mito pavesiana, magari aggiungendovi

²⁰ Ibidem, p. 274.

²¹ Ibidem. Anche i concetti di prima e seconda volta sono riconducibili al pensiero vichiano, nel saggio "L'Umanesimo non è una poltrona" leggiamo: "Capire significa, beninteso, vichianamente 'intendere', cioè rivivere e giudicare." (cfr. C. Pavese, *Saggi Letterari*, op. cit., p. 255.).

²² Cfr. G. Cillo, *La distruzione dei miti. Saggio sulla poetica di Pavese*, Vallecchi, Firenze, 1972.

l'opposizione campagna-città, fortemente presente nei primi libri a partire da *Lavorare stanca*, cui corrisponderà quella titanico-olimpico nei *Dialoghi con Leucò*:

mito (simbolo)	<i>logos</i> (allegoria)
essenza	esistenza
infanzia	maturità
prima volta	seconda volta
inconscio	coscienza
campagna (selvaggio)	città
titanico (caos)	olimpico (cosmo)
istinto (Natura)	ragione (cultura)
Dionisiaco (morte)	Apollineo (vita)

Tra i termini nelle opposte colonne c'è assoluta complementarità. Ciascuno dei due è l'anteriorità dell'altro, ciascuno "alimenta" l'altro.²³

Siamo di fronte ad un modello interpretativo di straordinaria modernità e complessità. La dialettica mito-*logos* dà vita all'esercizio ermeneutico, inteso nell'accezione heideggeriana. Il rapporto che vige tra i due termini in opposizione è, infatti, lo stesso rapporto di identità e differenza che lega l'Essere, inteso come linguaggio (essenza), all'ente (esistenza). Lo scopo di tale esercizio, è quello di far venire in luce il non detto, la verità dell'Essere.²⁴ Tra i termini in opposizione si innesca un vero e proprio "gioco" dell'ambivalenza, ciascuno è in grado di capovolgersi nel suo contrario. E' questo il rischio insito nel circolo ermeneutico, degenerare nel circolo vizioso, il cui esito estremo sarebbe la tautologia e il nichilismo; in esso è contenuta la verità dell'esistenza ma anche la sua più beffarda menzogna. Purtroppo Pavese rimarrà preda del circolo vizioso del "mal di mestiere", preda del circolo ermeneutico, ma la sua indagine teorica, i cui

²³ Possiamo applicare a questo schema il *principio di circolarità ricorsiva* che Edgar Morin – l'illuminante teorico e divulgatore del "pensiero complesso" – desume, rielaborandolo in maniera del tutto originale, dalla teoria dei sistemi e applica (attraverso la "strategia" del suo *Metodo*) a tutte le scienze umane (cfr. E. Morin, *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000). Per un inquadramento esaustivo del pensiero e dell'opera di Morin, attraverso il suo itinerario evolutivo, cfr. A. Anselmo, *Edgar Morin dalla Sociologia all'Epistemologia*, Guida, Napoli, 2006.

²⁴ L'atteggiamento ermeneutico trova riscontro nella teoria generale della complessità, paradigma scientifico dell'era postmoderna. Per il concetto di paradigma cfr. T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Einaudi, Torino, 1969. Per un approfondimento del concetto di complessità cfr. E. Morin, *Introduzione al pensiero complesso* (1990), Sperling & Kupfer, Milano 1993; *La testa ben fatta. Riforma dell'insegnamento e riforma del pensiero* (1999), Raffaello Cortina, Milano, 2000.

interessi per i problemi del linguaggio sono evidenti in molti articoli risalenti a questi anni cruciali 1945-46 (*Leggere, Dialoghi col compagno, D'una nuova letteratura*), fu di eccezionale portata. Questa ambivalenza insita nel circolo ermeneutico, come nota giustamente Maria de las Nieves Muniz Muniz, fa sì che il mito sia “verità e menzogna, ferita e terapia”.²⁵ Le analogie del sistema teorico pavese con quello presente in *Moby Dick*, sembrano dunque evidenti. Anche Melville dà vita, infatti, sebbene con minore consapevolezza teorica di Pavese, ad un circolo ermeneutico.

Ma sarebbe semplicistico far risalire queste analogie ad un contatto di natura esclusivamente letteraria, sebbene complesso quale la traduzione.²⁶ Esse ci sembrano piuttosto avere un'origine archetipica nella scissione della personalità tra componente inconscia e coscienza (“il massimo dei contrasti è fra l'inconscio e il conscio”, scriverà Pavese in una nota del Diario da noi già menzionata). È questo l'evento che innesca quella dimensione ermeneutica dell'esistenza che è fondante – a ben vedere – tanto l'atto della scrittura quanto le altre espressioni artistiche.

Paradossalmente, allora, sarà proprio l'impostazione logocentrica del pensiero, che genera il codice fondato su una convenzione stabilita, sia esso legge morale o religione, a generare l'articolazione concettuale del pensiero pavese per coppie dialettiche (cui fa riferimento Cillo), e inscrivere la situazione esistenziale in una dimensione ermeneutica, dove essere (essenza) e soggetto (esistenza), inconscio (mito) e coscienza (*logos*) sono (heideggerianamente) in un rapporto di identità e differenza, dando così vita alla melvilliana “caccia ermeneutica”²⁷ ed al “mal di mestiere” ed alla poetica del mito pavese. Anche la scissione della personalità di Pavese, testimoniata dal suo tipico uso della seconda persona, del “tu”, nel *Diario* - che possiamo considerare un *pendant* alla scissione melvilliana in Ahab e Ismaele presente in *Moby Dick* -, potrebbe scaturire dall'eccessivo peso della morale e della religione che ne ingrandiscono il Super-io. Di questo stato di cose sembra avere quasi coscienza lo stesso autore quando in una preziosa nota del *Diario* in data 21 Giugno 1940 scrive:

La tua poetica è forzatamente drammatica perché il suo messaggio è l'incontro di due persone – il mistero e il fascino e l'avventura di questi incontri – non la confessione della tua anima. Hai sinora preferito i contrasti d'ambiente (nord contro sud, città contro campagna) perché questi vestono vistosamente quelli delle due persone.

²⁵ M. de las Nieves Muniz Muniz, *Introduzione a Pavese*, op. cit., p. 98.

²⁶ Sulla traduzione cfr. C. Gorlier, “Tre riscontri sul mestiere di tradurre”, in *Sigma*, 3-4, 1964, pp. 72-86.

²⁷ Cfr. G. Cambon, *La caccia ermeneutica a Moby Dick*, in “Studi Americani”, 8, 1962, pp. 9-20.

Le due persone cui fa riferimento Pavese sono “l’io” e “l’altro”, e il messaggio portato alla luce dalla sua poetica è quello della verità del senso (mito-inconscio) che si oppone alla menzogna dei significati della coscienza. Pavese sembra quasi cosciente della dimensione ermeneutica della sua poetica,²⁸ la cui finalità sembrerebbe quasi quella di attuare una “riduzione della coscienza”,²⁹ riportando alla luce quella verità del “senso” preclusa dalla “barra” della rimozione.

Allo stesso modo in cui è Ahab a rappresentare, in *Moby Dick*, la proiezione dell’io melvilliano devastata dal senso di colpa, mentre Ismaele-Melville condanna, proprio attraverso Ahab, il pensiero logocentrico e metafisico che genera la morale, anche Pavese, nel *Diario*, sferra un duro attacco alla morale ed al pensiero metafisico: in data 20 gennaio 1938 si legge infatti: “Idiota e lurido Kant - se Dio non c’è tutto è permesso. Basta con la morale. Solo la carità è rispettabile. Cristo è Dostoevskij. Tutto il resto sono balle. La morale è il mondo dell’astuzia. Solo la carità fa per te. Ma carità è un eufemismo per dire *annientamento*”. Qui è evidente l’influsso nietzschiano (anche Nietzsche è infatti celebre per un violento attacco a Kant). Paradossalmente pertanto, proprio a causa del forte moralismo cui è sottoposto, Pavese giunge al superamento della morale.

In questo senso la prospettiva della colpa ha in entrambi gli scrittori un peso notevole nell’innescare la ricerca ermeneutica su cui si fonda la poetica del mito. Non ci sarebbe ricerca, infatti, e quindi una poetica, senza l’accanimento del Super-io che riporta a galla i fantasmi rimossi, se il rapporto tra componente inconscia e coscienza fosse di equilibrio. Ma è in Pavese che tutto ciò assume un significato particolare ai fini della sua indagine teorica e in tal senso siamo d’accordo con Furio Jesi quando sostiene che, dietro la concezione pavesiana del mito, “c’era pur sempre quella nozione di colpa, sanabile non solo dalla confessione ma soprattutto dall’esperienza dell’ultimo mito sopravvissuto genuino ai suoi occhi: il mito del sacrificio alla legge oscura che impone, la morale, il dovere, la morte”.³⁰ Di questo stato di cose è testimone ancora una volta il “mal di mestiere” dove lo scrittore identifica esplicitamente la “catabasi” nel grumo informe del mito con il peccato:

²⁸ Per una lettura in chiave ermeneutica della psicanalisi freudiana cfr. P. Ricoeur, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano, 1967.

²⁹ Cfr. P. Ricoeur, *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano, 1977.

³⁰ F. Jesi, “Lettere di Cesare Pavese: una confessione dei peccati” in *Letteratura e mito*, Einaudi, Torino, 1968, p. 186.

Ogni sforzo d'inturgidire il senso serbando coscienza, porta a questa disfatta. E' insomma peccato, come il libertinaggio, come il sadismo e l'ubriachezza...Nella sua brutalità questo stato è, sia pur futile, uno sforzo di indirsi attraverso la bestia...E' una crisi, una sommossa delle facoltà buone che, ingannate da un urto dei sensi, presumono di guadagnare abbandonandosi alle cose. C'è in esse qualcosa di osceno: esattamente lo stesso che abbandonarsi al sesso e volerne narrare le sensazioni segrete.³¹

Anche la categoria di ambivalenza che abbiamo individuato come una caratteristica distintiva della poetica del mito pavesiano ha un nesso stretto con l'indagine morale, come testimoniano due note del *Diario*. Nella prima, in data 26 Gennaio 1938, nello stesso luogo in cui Pavese sferra l'attacco a Kant e alla morale, (quasi a testimonianza della volontà di superare quest'ultima) si legge: "ma tutto è ambivalente". La seconda è assai più significativa; vi si intravede infatti la paradossalità del "mal di mestiere":

La tua idea dell'ambivalenza (avarizia-prodigalità, pigrizia-attività, amore-odio, ecc...) rischia di diventare una legge di tutta la vita: la stessa energia che fa un effetto si corregge nell'effetto opposto.³²

Ma è nei *Dialoghi con Leucò*³³ (scritti tra il Dicembre 1945 e il Marzo 1947) che la dimensione ermeneutica della poetica pavesiana del mito, grazie anche all'impostazione dialogica, raggiunge la sua espressione più compiuta, radicalizzando a tal punto il "gioco dell'ambivalenza", da escludere la possibilità di una interpretazione definitiva. Allo stesso modo di *Moby Dick*, i *Dialoghi con Leucò* sono una "opera aperta",³⁴ ambigua, esposta al più radicale conflitto delle interpretazioni. Essi costituiscono l'unica opera in cui Pavese realizza "una riscrittura esplicita di un preciso intertesto mitico",³⁵

³¹ C.Pavese, *Saggi letterari*, op. cit., pp. 287-288.

³² Cfr. il *Diario* in data 17 novembre 1943.

³³ Sui *Dialoghi con Leucò* vedi i contributi fondamentali di M. L. Premuda, "I dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese", in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. XXVI (1957), pp. 221-249; E. Corsini, "Orfeo senza Euridice: i *Dialoghi con Leucò* e il classicismo di Pavese", in *Sigma*, n. 3-4 (1964) pp. 121-146; G. Guglielmi, "Mito e Logos in Pavese" in *Letteratura come sistema e come funzione*, Einaudi, Torino, 1967, pp. 138-147.

³⁴ Sul concetto di "opera aperta" cfr. U. Eco, *Opera aperta* (1962), Bompiani, Milano, 2000; non è un caso che Eco, nel suo saggio ormai vecchio di oltre quarant'anni, individui per l'appunto nel simbolo lo strumento di comunicazione dell'indefinitezza e dell'ambiguità delle "opere aperte".

³⁵ B. Van den Bossche, "Nulla è veramente accaduto". *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2001, p. 423. Da segnalare anche un breve testo teatrale del 1938, *Si parva licet*, "che propone una riscrittura del mito biblico del peccato originale e anticipa per certi versi l'operazione di *Dialoghi con Leucò*". (Ibidem, p. 173). Di B. Van den Bossche si veda anche il più recente *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni ed elaborazioni*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2007.

rappresentando per certi versi un'operazione speculare a quella di *Moby Dick*, dove l'intertesto mitico era quello biblico. Non è escluso che dietro il Leucò del titolo, (riduzione del nome della ninfa Leucotea protagonista di alcuni dialoghi, in cui la critica ha individuato un omaggio a Bianca Garufi, uno dei tanti amori non corrisposti dello scrittore) che in greco significa bianco, ci sia un richiamo – o un'eco – al biancore della Balena di Melville. Non sarebbe un'ipotesi poi tanto ardita; in tal modo i dialoghi sarebbero un colloquio col bianco inteso come l'essenza che contiene tutte le esistenze possibili, la "necessità" (mitica) che contiene le infinite "accidentalità" storiche, un parlare del mito parlando al mito e, in ultima ipotesi, raggiungendo l'esito tautologico di *La terra e la morte*, "un mito che racconta se stesso".³⁶ Alla base di tutto, nei *Dialoghi*, c'è lo scontro tra i Titani e l'Olimpo (dietro cui si cela l'opposizione tra città e campagna dei primi libri, come rivela una nota in data 10 Luglio 1947: "La città-campagna dei primi libri è diventata il titanismo-olimpico dell'ultimo"), dove quest'ultimo, che rappresenta il trionfo della legge e dell'ordine sul caos delle origini, è ritenuto il responsabile della scissione uomo/natura da cui scaturirebbero tutte quelle antinomie in grado di generare la dimensione "ermeneutica" dell'esistenza. Schema confermato in una nota del *Diario* in data 24 Febbraio 1946 dove si legge: "Crono era mostruoso ma regnava sull'età dell'oro. Venne vinto e ne nacque l'Ade (Tartaro), l'isola Beata e l'Olimpo, infelicità e felicità contrapposte e istituzionali".

Non a caso il libro si apre con il dialogo tra la nube Nefele e Issione, mitico Re dei Lapiti, che testimonia l'avvento dell'ordine e della legge degli olimpici sul caos delle origini dove "era consentito alle nature più diverse di mischiarsi"³⁷ ("c'è una legge, Issione... non puoi più mischiarti a noi altre, le ninfe delle polle e dei monti, alle figlie del vento, alle dune della terra. E' mutato il destino").³⁸

Nei dialoghi le antinomie che compongono la poetica del mito pavese sono tutte dispiegate, (dei-uomini, essenza-esistenza, morte-vita, titanico-olimpico, mito-*logos*, simbolo-allegoria), ma nessuna di esse si scioglie in una sintesi. L'assoluta complementarità che le caratterizza genera un incessante e vorticoso circolo ermeneutico, che lascia l'opera su un terreno d'ambiguità, aperta a interpretazioni fra di loro contrastanti. Allo stesso modo in cui *Moby Dick* può recare il messaggio del trionfo della vita sulla morte e quello del trionfo della morte sulla vita a un tempo, i "dialoghetti"

³⁶ M. de las Nieves Muniz Muniz, *Introduzione a Pavese*, op. cit., p. 112.

³⁷ Cfr. C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1999, p. 8.

³⁸ *Ibidem*, p. 9.

pavesiani non escono dalla circolarità viziosa del “mal di mestiere” e ci offrono contemporaneamente un Pavese distruttore dei miti, in favore della razionalità del *logos*, ed uno distruttore della razionalità in favore della religione del mito (di qui l'imbarazzo della critica nel definire la sua posizione), insomma “un misto di mitopoeta e di mitoclasta”.³⁹

La *summa* della poetica pavesiana del mito rimane tuttavia il romanzo finale, *La luna e i falò*, dove la paradossale compresenza di necessità (mitica) e accidentalità (storica) raggiunge la sua acme.⁴⁰ Il romanzo è narrato in prima persona dall'orfano Anguilla⁴¹, un trovatello delle Langhe, che dopo una parentesi in America, ritorna nei luoghi dell'infanzia alla ricerca delle radici, di quell'identità che la sua condizione di orfano gli nega. L'influenza melvilliana è qui evidente; Anguilla è orfano come Ismaele. A riprova di tale rapporto citiamo un brano significativo di *Moby Dick* “dove il tema del destino si riallaccia al motivo del trovatello, dell'orfano (come forma mentis)”:⁴²

Dov'è l'ultimo porto, donde non salperemo mai più? In quale etere estatico naviga il mondo, di cui i più stanchi non si stancano mai? Dov'è nascosto il padre del trovatello? Le nostre anime sono come quegli orfani, le cui ragazze-madri muoiono dandoli alla luce; il segreto della nostra genitura giace in quella tomba ed è là che dobbiamo conoscerlo.⁴³

Ma non può trattarsi d'una semplice influenza di tipo letterario, la condizione di orfano comune ad Ismaele e ad Anguilla non è soltanto una forma mentis, come sostiene Patrizia Lorenzi Davitti, o un motivo letterario

³⁹ A. Musumeci, *L'impossibile ritorno. La fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Longo, Ravenna, 1980, p. 145.

⁴⁰ Per la compresenza nel mito di necessità e accidentalità cfr. Gillo Dorfles, *L'estetica del mito*, Mursia, Milano, 1967, in particolare le pp. 29-55.

⁴¹ Per la genesi di questo modulo narrativo vedi due importanti note del *Diario*. Nella prima in data 1 Marzo 1940 si legge: “Perciò il protagonista *se racconta lui*, dev'essere più che altro uno spettatore (Dostojevskij: “nel nostro distretto, *Moby Dick*: “chiamatemi Ismaele”). Se si racconta in prima persona, è evidente che il protagonista deve sapere fin dall'inizio come la sua avventura andrà a finire. A meno di farlo parlare al presente”. La seconda è in data 16 Gennaio 1948: “La tendenza contemporanea a narrare in prima persona è un inconscio conato verso la naturalezza che può vuole restare pagina racconto non gesto. E' un modo di rimbarbarirsi, il solo consentito ora giacchè il teatro sa, da noi, troppo di schema accademico”. L'assoluta adesione a questo modulo narrativo emerge in particolare da due luoghi del romanzo: mentre al capitolo trentesimo Anguilla, ricordando il periodo trascorso alla Mora con Silvia e Irene, fa riferimento ad una corsa di cavalli in cui “aveva vinto un cavallo di Neive (cfr. C. Pavese, *La luna e i falò*, in *Tutti i romanzi*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000, p. 887), nel capitolo successivo, rievocando con Nuto lo stesso evento, dirà: “adesso non mi ricordo più chi l'ha vinta” (Ibidem, pp. 890-891).

⁴² P. Lorenzi Davitti, *Pavese e la cultura americana tra mito e razionalità*, op. cit., p. 107.

⁴³ H. Melville, *Moby Dick*, cap. CXIV, p. 511.

ricorrente. Esso ci pare piuttosto un archetipo, nell'accezione junghiana del termine, il quale riguarda la sfera profonda dell'Essere. Lo studio dei mitologemi antichi effettuato da Kerényi (in collaborazione con Jung) ci rivela che nelle storie che hanno per protagonista un fanciullo divino, questi "è per lo più un trovatello abbandonato",⁴⁴ un fanciullo orfano. Secondo Carl Gustav Jung:

il "fanciullo" esce dal grembo dell'inconscio, come sua creatura, generata dal fondo stesso della natura umana, o meglio, dalla natura viva in generale. Egli personifica le forze vitali di là dei limiti della coscienza, vie e possibilità di cui la coscienza, nella sua unilateralità, non ha sentore, e una totalità che abbraccia la profondità della natura.⁴⁵

Dal momento che esso affonda le sue radici al di là dei limiti della coscienza esso è un simbolo, mentre tutto ciò che appartiene alla coscienza "corre pienamente il rischio di trasformarsi in mera *allegoria*"⁴⁶. *La luna e i falò* ripropone la circolarità ermeneutica del "mal di mestiere", dove la dialettica tra mito e *logos* non giunge ad una sintesi, rimanendo in stato di tensione, tensione che si rivela fin dal titolo dove "luna" rimanda alla dimensione del mito, della natura e "falò" alla dimensione della storia, della cultura e quindi del *logos*, "con la congiunzione 'e' che, invece di unirli, ne dichiara l'irrisolvibile dualità".⁴⁷

Il romanzo è tutto immerso in un "clima da universo intermedio",⁴⁸ dove la tensione tra "luna" (natura) e "falò" (cultura, storia), mito e *logos*, sembra trovare una soluzione, una sintesi che porrebbe fine ad ogni tipo di contrasto, nella vita di paese, zona intermedia tra città e campagna ("Un paese ci vuole, non fosse che per il gusto di andarsene via. Un paese vuol dire non essere soli, sapere che nella gente, nelle piante, nella terra c'è qualcosa di tuo, che anche quando non ci sei resta ad aspettarti. Ma non è facile starci

⁴⁴ C. G. Jung – K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, op. cit., p. 50.

⁴⁵ Ibidem, p. 135.

⁴⁶ Ibidem, p. 138. Siamo convinti, in polemica con Francesco Orlando (cfr. *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1992), che l'archetipo junghiano sia dinamica e "storica" evoluzione, differenza che si ripete alla maniera di Deleuze, piuttosto che statica sincronia. Ci riesce davvero difficile considerare "doppiamente immobile, in quanto estraneo a evoluzione storica" (cfr. F. Orlando, op. cit., p. 189), un simbolismo, qual è quello junghiano, dal momento che promana da un'immagine (quella del fanciullo), la cui dinamicità e il cui statuto anodino, indefinito e fluttuante si esplicitano già a partire dall'ambiguità della caratterizzazione sessuale. Per un'interpretazione della visione junghiana degli archetipi per certi versi simile a quella di Orlando cfr. L. Coupe, op. cit.

⁴⁷ A. Musumeci, *L'impossibile ritorno*, op. cit., p. 131.

⁴⁸ Ibidem, p. 51.

tranquillo”).

Emblema di questa risoluzione di contrasti è il personaggio Nuto (dietro cui si cela quasi sicuramente Pinolo Scaglione, un amico dello scrittore), probabilmente uno dei più riusciti tra quelli che popolano la narrativa pavesiana, sicuramente uno dei più moralmente positivi, lontanissimo dal *cliché* dei personaggi tipici del decadentismo; in lui l’umanesimo pavesiano trova il suo più alto compimento. In Nuto mito e storia (*logos*) trovano un mirabile punto d’incontro, in lui, il comunista che crede nel destino, nella luna e nei falò, “la storia rivoluzionaria e l’antistoria mitico-rituale hanno (...) la stessa faccia, parlano con la stessa voce”:⁴⁹

Nuto, dunque, è un personaggio profondamente ambivalente, portavoce dell’evoluzione, del cambiamento storico, ma, paradossalmente, fedele alla dimensione mitico-rituale dell’esistenza, soggetta alla legge dell’eterno ritorno:

Nuto, che non se n’era mai andato veramente, voleva ancora capire il mondo, cambiare le cose, rompere le stagioni. O forse no, credeva sempre nella luna.⁵⁰

Nuto è il “simbolo della ragione-maturità; ma dentro una realtà che supera ogni possibilità di totale comprensione ed ha il luminoso-oscuro fascino del mistero oltre la ragione”,⁵¹ è in lui che converge la tensione drammatica, presente in tutto il libro, “di legare ai limiti del possibile tempo e memoria, mito e storia, essenza ed esistenza”.⁵² E’ proprio in questo complesso personaggio e “nell’approfondimento del tema della collina al di là di ogni considerazione dualistica, fino alla persuasa scoperta che la maturità può essere raggiunta all’interno stesso di quel mondo”,⁵³ che ne *La luna e i falò* si intravede una via d’uscita dalla circolarità viziosa del “mal di mestiere”, un’apparente quadratura del cerchio, una ricomposizione della scissione della personalità pavesiana. La nuova dimensione della campagna è l’espressione del raggiunto equilibrio tra inconscio e coscienza, mito e *logos*, di una maturità possibile, maturità di cui Nuto è la compiuta espressione. “La maturità è tutto”. E’ proprio questo il motto segreto del libro, contenuto nella dedica iniziale, che riproduce un verso del *Re Lear* di Shakespeare - quanto mai celebre - che impressionò a tal punto Melville da indurlo a

⁴⁹ I. Calvino, *Avanti!*, 12-6-1966, citato da E. Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l’altrove, il silenzio*, op. cit., p. 46.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 816.

⁵¹ E. Gioanola, *Cesare Pavese. La realtà, l’altrove, il silenzio*, op. cit., p. 46.

⁵² *Ibidem*, p. 47.

⁵³ *Ibidem*.

sottolinearlo (come nota lo stesso Pavese)⁵⁴ nella sua copia personale del testo shakespeariano.

Ma la maturità, risolvendo i conflitti interni alla personalità, ed esorcizzando tutti i fantasmi che popolano l'inconscio di un artista, annullerebbe la ricerca e, con essa, quella dimensione ermeneutica che sembrerebbe fondare la poetica del mito, precludendo, in tal modo, il sentiero dell'arte. E' questa la sorte che toccherà a Nuto, "un artista in potenza che sceglie il binario morto dell'artigianato".⁵⁵

Diversa la sorte di Anguilla, la cui ricerca non si ferma, la cui tensione, che non trova pace nella quiete della vita di paese, ("Il mio paese sono io" dirà Anguilla) lo riporterà a Genova, "un posto limbico, un luogo di relativa mobilità, né America né Langhe, ma prossimo ad ambedue".⁵⁶ Anguilla, come Ismaele, è l'artista "fabbricatore di simboli",⁵⁷ costretto, pena la sterilità artistica, a non risolvere i propri conflitti, a non raggiungere la tanto agognata maturità. La sua condizione, come quella di Ismaele, rimarrà quella dell'orfano errante. Il suo destino, lo stesso di Edipo, è il destino dei poeti e degli artisti.

La circolarità ermeneutica del "mal di mestiere", dunque, dopo un tentativo di superamento, sembra alla fine ripristinata. Di questo inscindibile rovello è testimone il *Diario* pavesiano; in data 15 Febbraio 1950, a pochi mesi di distanza dalla stesura de *La luna e i falò* si legge infatti:

Ragioni sempre: "le cose prima d'essere conosciute, le cose dopo conosciute..."Il problema è sempre quello – razionalizzare, "prender coscienza", fare storia (...) Beninteso, non basta constatare il nodo irrisolto – poesia è rappresentare questo nodo come tale, farne sentire il mistero, il selvaggio. Ma allora dov'è lo sforzo di "conoscenza" del poetare?

E' il segno della crisi definitiva.

⁵⁴ Cfr. C. Pavese, "Maturità americana", in *Saggi letterari*, op. cit., p. 168. Eccoli nella sua interezza: "Men must endure/ Their going hence even as their coming hither: / ripeness is all". (Gli uomini devono sopportare/ il loro andarsene di qua e il loro venirci: / la maturità è tutto").

⁵⁵ M. de las Nieves Muniz Muniz, *Introduzione a Pavese*, op. cit., p. 167.

⁵⁶ A. Musumeci, *L'impossibile ritorno*, op. cit., p. 144.

⁵⁷ Cfr. L. Marx, *La macchina nel giardino*, op. cit., p. 255.

Conclusioni

Potremmo porre, a epitome del nostro viaggio nel mito condotto attraverso l'opera pavesiana, l'idea - tratta da quella che Renato Nisticò individua come una possibile "teoria demartiniana" -, della letteratura intesa come opera di "destorificazione istituzionale".⁵⁸ La letteratura, nella visione del celebre etnologo (che con Pavese, lo ricordiamo, condivise la direzione della cosiddetta "collana viola" presso Einaudi) è il prodotto di una crisi, di uno stato psicopatologico che permette all'artista di uscire dal *continuum* storico e attingere alle profondità dell'*Essere*. Fin qui il livello cosiddetto "preletterario". Una nevrosi, uno stato psicopatologico, da soli non sono di certo letteratura. Il "livello letterario" si realizza soltanto quando lo scrittore "reintegra la sua presenza" e ci racconta la sua crisi attraverso gli strumenti formali della tradizione: le figure retoriche, le tecniche, le convenzioni, i generi letterari. Nella visione demartiniana della letteratura dunque, l'opera letteraria, in quanto esempio di "destorificazione istituzionale", "può resistere nella storia, proprio in quanto, come *atto simbolico fondato sulla ripetizione*, si sottrae al flusso del continuum storico e si slancia verso la temporalità paradossale del destino."⁵⁹ E non possiamo qui non notare come la dialettica tra "crisi" e "reintegrazione della presenza", attiva nella visione demartiniana, sembri avere un analogo nella dialettica complementare tra dionisiaco e apollineo presente nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche. Analogia presente, a ben vedere, anche nelle interpretazioni successive del pensiero nietzschiano che muovono in direzione ermeneutica, quali per esempio quella di Derrida. Anche per il pensatore francese, infatti, l'opposizione "tra la *forma* e la *forza*, tra la struttura spazializzata e l'energia che promana dall'opera, si chiarisce come una opposizione tra Apollo e Dioniso che non risiede *nella* storia: sta all'origine di ogni storia possibile, è la struttura della storicità."⁶⁰

E' proprio in virtù della circolarità ermeneutica innescata dalla dialettica complementare tra mito e *logos*, dunque, che l'opera d'arte - in virtù dell'inevitabile discesa nel non formato, nel dionisiaco nietzschiano (e

⁵⁸ Cfr. R. Nisticò, "Ernesto De Martino e la teoria della letteratura", in *Belfagor*, anno LVI, n.3, 31 maggio 2001, pp. 267-286.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 284.

⁶⁰ U. Eco, *La struttura assente* (1968), Bompiani, Milano, 2004, p. 343. Di Derrida cfr. in proposito *La scrittura e la differenza* (1967), Einaudi, Torino, 2002, pp. 3-38.

sarebbe il caso di dire, con Derrida, nella “differenza”; nella misura in cui quest’ultima sancisce il “superamento” della metafisica della “presenza”) - sfugge all’intenzione del soggetto che la crea e si configura come “opera aperta”, in movimento, esposta alla paradossalità e alla “pluralità” del simbolo e del senso piuttosto che all’ “univocità” ed alla certezza del *logos*, dell’allegoria e del significato.⁶¹

Abbiamo individuato e messo in luce questa circolarità ermeneutica nell’opera di Cesare Pavese con gli opportuni riferimenti all’opera di Herman Melville, servendoci in gran parte dello schema offertoci dalla *Nascita della tragedia* di Nietzsche, nella cui dialettica complementare tra dionisiaco e apollineo è già in nuce la logica paradossale del circolo ermeneutico.

Opere come i *Dialoghi con Leucò* e *Moby Dick*, profondamente segnate da questa circolarità ermeneutica, non possono che configurarsi come “opere aperte”, esposte al più radicale conflitto delle interpretazioni. In esse, come abbiamo già notato, “il paradosso diviene principio estetico fondante; la debolezza del pensiero si fa forza dell’arte”,⁶² facendo trionfare “la pluralità e lo spessore del simbolo”,⁶³ che fa sì che il racconto si chiuda “come un riccio ad ogni tentativo di esegesi integrale”.⁶⁴

Ma ecco come appare, a circa un anno dalla morte, questa dialettica complementare in un brano di Cesare Pavese, che ha quasi il sapore della sintesi, della *summa* di tutta una poetica:

Fonte della poesia è sempre un mistero, un’ispirazione, una commossa perplessità davanti a un’irrazionale – Terra incognita. Ma l’atto della poesia – se è lecito distinguere qui, separare la fiamma dalla materia divampante- è un’assoluta volontà di veder chiaro, di ridurre a ragione, di sapere. Il mito e il logo [...] Si aggiunga che la riduzione a figura, a chiara visione, a conoscenza mondana di un’estatica e rovente intuizione mitica può soltanto avvenire sul terreno di una fredda consuetudine tecnica, di un’acquisita esperienza culturale di avvenute riduzioni di vecchi miti a mondo organico e razionale, sulla esperienza insomma di passate estasi altrui già divenute letteratura.⁶⁵

Ed ecco con quale simile proponimento si esprime Nietzsche in chiusura

⁶¹ Per la differenza tra senso e significato cfr. G. Frege, “Senso e significato”, in *Logica e aritmetica*, a cura di C. Mangione, Boringhieri, Torino, 1965.

⁶² L. Briasco, *La ricerca di Ishmael. Moby Dick come avventura dell’interpretazione*, op. cit., p. 175. Sul senso del paradosso in letteratura cfr. G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), Feltrinelli, Milano, 2005, pp. 72-78.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ P. Boitani, *L’ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 218.

⁶⁵ Cfr. C. Pavese, “Poesia e libertà”, in *Saggi letterari*, op. cit., pp. 300-301.

della *Nascita della Tragedia*: “Del sostrato dionisiaco del mondo, può passare nella coscienza dell’individuo solo esattamente quello che può essere poi di nuovo superato dalla forza di trasfigurazione apollinea, sicché questi due istinti artistici sono costretti a sviluppare le loro forze secondo la legge dell’eterna giustizia”.⁶⁶ Ancora una volta, il mito e il logo.

Come nota acutamente Gillo Dorfles: “il significato del mito (come quello dell’arte) è sempre in effetti transrazionale e transconcettuale; il che non significa che sia aconcettuale o arazionale; ma è proprio del mito essere passibile di un’interpretazione (di un’ermeneutica) e perciò di una fede che è multipla.”⁶⁷ Anche dalle considerazioni di Dorfles emergerebbe, dunque, quell’impostazione ermeneutica su cui abbiamo a lungo insistito. Il superamento dei limiti della razionalità concettuale e codificata posto in essere dal mito, non può infatti prescindere, paradossalmente (pena il suo silenzio), dalla razionalità e dalla certezza del codice; esso è “transrazionale”, non “arazionale”.

Per finire, è nella stessa dimensione ermeneutica, testimone della scissione tra *Essere* e soggetto (ente), inconscio e coscienza, che risiedono le costanti mitico-archetipiche tra i due autori da noi presi in considerazione. Ed è su

⁶⁶ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, op. cit., p. 162. Una situazione questa, sagacemente colta dal padre della psicanalisi, secondo il quale l’inconscio (dionisiaco-mito) deve essere “dissimulato”, e il suo rapporto con la componente cosciente (apollineo-logos) deve essere di equilibrio (cfr. M. Lavagetto, *Palinsesti freudiani*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998); soltanto le idee inconscie che possono essere adeguate alla realtà delle strutture formali della tradizione divengono, infatti, comunicabili (cfr. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell’arte*, Einaudi, Torino, 1967).

⁶⁷ G. Dorfles, *L’estetica del mito*, Mursia, Milano, 1967, p. 59. Per un’ulteriore interpretazione del mito che va nella direzione della complementarità ermeneutica cfr. F. Ferrucci, “Il mito”, in *Letteratura Italiana. Le Questioni*, Einaudi, Torino, 1986, vol. V, pp. 513-549; anche per Ferrucci la differenza tra mito e logos è una differenza fittizia, “prima di risolversi nel logos, il mito è incompiuto e fantomatico” (ivi, p. 515), il mito inoltre “invece di essere zona di unità originaria fra soggetto e oggetto e fra uomo e natura, è piuttosto l’espressione del nostro desiderio di questa unità” (ivi, p. 516). A esiti del tutto simili a quelli dell’ermeneutica contemporanea, nella direzione del recupero del mito, giunge oggi il cosiddetto “pensiero complesso”. Edgar Morin, l’illuminante divulgatore di questa rivoluzione epistemologica – sorta in opposizione al pensiero riduzionista e semplificante che caratterizza la scienza classica e il metodo cartesiano – si assume la missione di “rinegoziare l’umanesimo”, attraverso una riforma del pensiero che dovrà condurci verso una nuova razionalità. Una razionalità complessa, che tenga conto della sfera emotiva, affettiva e simbolico-mitica dell’essere umano e che soppianti l’idea illuminista del primato del pensiero razionale su quello mitico. Per Morin il *mithos* e il *logos* non sono due visioni che si negano l’un l’altra, con esse si può fare la stessa cosa che Niels Bohr faceva con l’onda e col corpuscolo: “sono due nozioni apparentemente antagoniste, ma complementari nel rendere conto di una stessa realtà.” (E. Morin, *La testa ben fatta*, op. cit., p. 127; per il doppio pensiero *Mithos-Logos* cfr. E. Morin, *Il metodo 3. La conoscenza della conoscenza* [1986], Raffaello Cortina, Milano, 2007, pp. 169-195). Per la rivalutazione del mito nella postmodernità con analogie nei confronti della visione moriniana cfr. G. Vattimo, “Il mito ritrovato”, in *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989, pp. 42-62.

questo stesso terreno, infatti, che possiamo rintracciare una differenza sostanziale tra la concezione dell'arte di Melville e quella di Pavese, differenza che si dipana, però, dalla comune origine mitica dell'opera d'arte. Laddove per lo scrittore americano, infatti, la scrittura ha una funzione "catartica" (comprovata da una lettera ad Hawthorne, in cui lo scrittore dichiara: "ho scritto un libro perverso e mi sento immacolato come un agnello"),⁶⁸ tale da permettergli di superare i conflitti interni alla sua personalità, ma che causerà al contempo il silenzio della sua arte; per lo scrittore piemontese invece – forse in ciò agevolato dall'estetica decadente o, se vogliamo assecondare l'opinione di Furio Jesi, da quella "religione del mito" tanto in voga presso artisti e pensatori dell'irrazionalismo tedesco⁶⁹ - l'assoluta compenetrazione della vita con l'arte fanno sì che la fine dell'una costituisca la fine dell'altra.

Melville potrà superare i conflitti interni alla sua personalità (tra componente inconscia e coscienza, tra l'io e l'"altro"), immolando il suo feroce Super-io nelle pagine dei suoi capolavori (di questo stato di cose è testimone la morte di Ahab in *Moby Dick*) e chiudendosi nel silenzio (artistico) di un anonimo impiego presso le dogane di New York.

Pavese, incapace di attribuire un significato catartico alla sua opera, perso nel gorgo della circolarità viziosa del "mal di mestiere", si sacrificherà ad un feroce Super-io, diventando vittima della sua stessa arte.

Nino Arrigo.

⁶⁸ La lettera è datata novembre 1851, cfr. R. Bianchi (a cura di), *Tutte le opere narrative di Herman Melville*, op. cit., vol. 4, p. XXXIV.

⁶⁹ Cfr. F. Jesi, "Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito", op. cit., pp. 130-160.