



«UN'UMANITÀ ALLE SOGLIE DELLA COSCIENZA» LA DUPLICE NATURA DEL MITO PAVESIANO, CONTRO E CON ERNESTO DE MARTINO

MARIRITA GUERBO – *Paris 1 e Roma Tre*

È nota l'importanza dell'attività editoriale di Cesare Pavese e gli sforzi da lui spesi per l'einaudiana «Collana viola», in collaborazione con Ernesto de Martino. Nello scambio epistolare tra i due e nelle successive dichiarazioni pubbliche, de Martino lancia un'accusa sferzante di irrazionalismo contro le fonti di etnologia e storia delle religioni che alimentano il mito pavesiano. Tuttavia, vorrei dimostrare che un confronto con l'opera teorica di de Martino permette di intravedere la *pars costruens* del dialogo tra i due intellettuali: se l'etnologo leva il dito contro l'individualismo irriducibile della «singolarissima infanzia in collina», ci è possibile riconoscere proprio nella produzione più irrazionalistica di Pavese, in *Feria d'agosto* e nei *Dialoghi con Leucò*, una seconda natura del mito pavesiano, sulla quale pesa fortemente l'influenza del concetto demartiniano di crisi e reintegrazione della presenza. Ai simboli dell'infanzia che ci legano a doppio filo a noi stessi, si oppongono allora i miti collettivi di «un'umanità alle soglie della coscienza», secondo la bella definizione che Italo Calvino ci ha lasciato dei personaggi dei *Dialoghi*.

The importance of the editorial activity of Cesare Pavese is already well known, as is his engagement for Einaudi's "collana viola", in collaboration with Ernesto de Martino. In both the correspondence between the two and in de Martino's following public statements, the ethnologist accusingly designates as irrationals the sources of ethnology and history of religions that nourished pavesian myth. However, I would like to present how a comparison with de Martino's theoretical work can reveal the constructive nature of the dialogue between the two intellectuals. While the ethnologist argues against the unavoidable individualism of his "most singular childhood on the hills", still, we can recognize in the most irrational works of Pavese, like in *August Holiday* or *Dialogues with Leucò*, a second nature of pavesian myth, which is heavily influenced by demartinian concepts of crisis and reintegration of presence. Thus, childhood symbols, that bind us to ourselves, are counteracted by the collective symbols of "a humankind on the verge of consciousness", according to the befitting definition that Italo Calvino left us about the characters of Pavese's *Dialogues*.

I UN DIALOGO IMPOSSIBILE?

«Inutile il primo, matto il secondo». È con questo giudizio lapidario che Cesare Pavese riassume a Giuseppe Cocchiara l'incontro avvenuto a Roma nell'aprile del 1950 con i due grandi storici della religione del suo tempo, grandi ma diversamente celebri: l'eminenza accademica, Raffaele Pettanzoni; il compagno dai *penchants* irrazionalistici, Ernesto de Martino.¹ Una cosa è certa: con la supposta follia di de Martino, Pavese aveva dovuto fare i conti molto più che con l'inutilità di Pettanzoni. Come è noto, dal 1945, Pavese cerca la collaborazione di de Martino. Più precisamente, Pavese chiede a de Martino di contribuire a definire la linea della nascente collana viola: *La Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici* della casa editrice Einaudi, così fortemente voluta dall'intellettuale di Santo Stefano Belbo. Lo scambio di lettere raccolto oramai quasi trent'anni fa da Pietro Angelini rimane una preziosa testimonianza dell'incostanza delle posizioni demartiniane: alla ratifica dei

¹ CESARE PAVESE, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi, 1968., p. 717.

testi scelti da Pavese, segue il rimprovero e la condanna *post mortem*.² Quel che è certo è che le divergenze tra i due non hanno carattere puramente teorico e che le fluttuazioni di de Martino dipendono anche dall'evoluzione del suo profilo pubblico: presentatosi nel gennaio del 1942 a Giulio Einaudi in qualità di membro della Società Italiana di Metapsichica, a cavallo tra 1948 e 1950, de Martino veste oramai i panni dell'aspirante intellettuale organico. Vorremmo tuttavia mettere tra parentesi, perlomeno per il tempo di questo articolo, il contesto politico e ideologico della neonata collana viola, nello specifico, le interazioni tra il PCI e la casa editrice e il ruolo di intermediario tra l'etnologo e il poeta rivestito da Carlo Muscetta.³

Questo contributo si propone prima di tutto di mettere le concezioni del mito di Pavese e di de Martino l'una alla prova dell'altra, esplicitando un dialogo che ritroviamo testualmente solo come frammentario. Cercheremo di riempire queste lacune a partire da un'ipotesi teorica forte, quella di una *duplicata natura del mito* in Pavese: da una parte, troviamo i simboli dell'infanzia e, dall'altra, il mito vero e proprio; simbolo e mito non sono la stessa cosa, nella misura in cui non assumono la stessa funzione letteraria nel *corpus* paveseiano. Corollario fondamentale della nostra tesi è che le caratteristiche teoriche che permettono di distinguere il simbolo dal mito sono determinate proprio dall'antropologia demartiniana. Nella riflessione e nella pratica letteraria di Pavese possiamo ritrovare dunque una concezione del mito che è anche demartiniana.

La prima traccia del nostro percorso la troveremo scorrendo le pagine fortemente critiche che de Martino consacra al mito in Pavese; in seguito, riprendendo le *Lettere, Il mestiere di vivere* e i *Saggi letterari*, vedremo come sia possibile rendere conto di un paradossale, perché implicito, botta e risposta tra i due intellettuali. Pavese sembra riuscire in effetti a farsi portavoce di un mito che eccede quello dell'infanzia, proprio identificando e discutendo i limiti della sua poetica. Questi limiti, dal canto loro, corrispondono sorprendentemente ad alcune criticità teoriche sollevate da de Martino nei suoi scritti pubblici o privati. Nell'ultima parte del nostro contributo cercheremo di mostrare come nei *Dialoghi con Leucò* Pavese sia riuscito a realizzare ciò che de Martino avrebbe qualificato come un vero e proprio procedimento mitico, dando voce a dei *dialoghi dell'individuazione*. Ma procediamo per ordine: ritorniamo all'epistolario, cercando di comprendere quali divergenze teoriche contrapponevano l'entusiasta «dilettante» e il mitologo di professione.⁴

² Si veda in particolare l'articolo di ERNESTO DE MARTINO, *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, in ROCCO BRIENZA, *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1975, pp. 55-77.

³ Sulla collana viola e sul suo contesto politico e ideologico si veda LUISA MANGONI, *Pensare i libri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 510-540; sulla conversione da internazionalista a nazionalista della politica culturale del PCI a cavallo tra anni quaranta e cinquanta, cfr. ALBERTINA VITTORIA, *Togliatti e gli intellettuali*, Roma, Carocci, 2014, pp. 14-15; per ciò che riguarda più in particolare de Martino e i suoi rapporti con il partito, si veda infine VALERIO SALVATORE SEVERINO, *Ernesto de Martino nel PCI degli anni Cinquanta tra religione e politica culturale*, «Studi Storici», Anno 44, 2003, No. 2, pp. 527-553, pp. 527-553.

⁴Cfr. *ivi*, p. 523: «I dilettanti, a volte, hanno più gusto e più intuito dei competenti», così scrive Cocchiara a Pavese il 19 dicembre 1946.

2 DALLE DIVERGENZE EDITORIALI ALLA CONDANNA ESISTENZIALE: PAVESE CATTIVO LETTORE DI ETNOLOGIA?

Abbiamo accennato al fatto che all'interno del PCI de Martino apparisse all'epoca come il compagno etnologo dalle pericolose tendenze irrazionaliste: le avvisaglie di pericolo identificate da Franco Fortini esemplificano nel migliore dei modi quello che di de Martino poteva pensare all'epoca un intellettuale *engagé*.⁵ Eppure l'etnologo napoletano aveva in mente una strategia editoriale eminentemente ragionevole in merito, quella del *vaccino definitivo*.

La materia stessa della collezione viola costituisce un terreno assai fertile per la germinazione di motivi razzistici, esoterici, decadenti, torbidamente romantici, e nel complesso reazionari. Molto spesso le persone che si dedicano a questi studi sul mondo arcaico, o semplicemente antico, sono anche praticamente compromesse sul piano pratico-politico, sono fior di canaglie fasciste [...] Il mio punto di vista è che le opere di questi reazionari – le più significative – *debbono* essere tradotte e fatte conoscere al nostro pubblico, ma a patto che siano precedute da una introduzione orientatrice che, segnalando i pericoli, operi nel nostro ambiente culturale come una sorta di vaccino definitivo.⁶

In maniera tagliente e ironica Pavese ribatte qualificando come «politica pretina, o, se vuoi, settaria, comunque pedante»⁷ la strategia di de Martino e propone al collaboratore, «*scherzando*», di limitarsi a fornire una nota bibliografica capace di una contestualizzazione più efficace rispetto alla «predica profilattica» di cui sopra. Ma per de Martino non c'è davvero niente da scherzare e anche se Pavese gli fa notare, molto lucidamente, che nessuna prefazione riuscirà a pacificare i compagni del PCI e gli storicisti emeriti, per l'etnologo la posta in gioco è troppo alta. Ciò che è in ballo è innanzitutto la coerenza del suo profilo di studioso, di uno studioso cioè che guardava a se stesso come storicista *e* comunista. Questo punto emerge in maniera vistosa dal consiglio di lettura che una decina di giorni dopo questo scambio de Martino fornisce a Pavese⁸: egli lo invita a leggere *Intorno a una storia del mondo popolare subalterno*, l'articolo programmatico nel quale de Martino reinterpreta le ricerche che lo hanno impegnato fino ad allora alla luce di una duplice epifania, quella gramsciana e quella etnografica. A quest'ultimo proposito,

⁵ Nella proposta teorica e politica di de Martino, Fortini riconosce le avvisaglie di un irrazionalismo preoccupante e il ritorno nel dibattito pubblico di pericolose pulsioni reazionarie, mascherate dall'attivismo politico e dalla rassicurante veste scientifica dello studioso. Si veda F. Fortini, *Il diavolo sa travestirsi da primitivo*, in RICCARDO RAUTY, *Cultura popolare e marxismo*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 72-73.

⁶ CESARE PAVESE ed ERNESTO DE MARTINO, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 152. (prima metà di ottobre 1949).

⁷ Ivi, p. 165 (18 novembre 1949).

⁸ Ivi, p. 167 (29 novembre 1949).

è importante ricordare al lettore che all'attacco di Fortini aveva risposto proprio Pavese. Difendendo de Martino e il suo interesse per il mito, lo scrittore si era comunque tolto qualche sassolino dalla scarpa. In *Discussioni etnologiche*, Pavese sottolinea infatti la centralità del tema mitico, inteso però come l'esperienza dell'accesso ad una forma di conoscenza specifica e autentica. Questa interpretazione del mito trova in Pavese le sue fondamenta nella giustapposizione assai eterogenea di diversi materiali di studio che de Martino non esita a definire, nel migliore dei casi, come in quello di Frazer, una «cariatide annosa della ottusità etnologica»⁹ e nel peggiore, con quel «fior di canaglie fasciste» citato sopra.

Partiamo dunque dal presupposto che Pavese sarebbe stato per de Martino un cattivo lettore di etnologia e di storia delle religioni. Per essere più precisi, dovremmo dire che Pavese rappresenta per de Martino il caso esemplare del cattivo lettore: avido di miti, ma sprovvisto dell'appropriata profilassi storiografica, del «vaccino definitivo» capace di immunizzarlo dai *rischi* del mito. Ebbene sì, un vaccino è necessario, proprio perché l'interesse per la conoscenza mitica è potenzialmente patologico. Non certo in tutte le epoche e in tutte le culture, ma lo è nell'Italia del secondo dopoguerra. Questa tesi demartiniiana è resa esplicita nella lettera inviata a Giulio Einaudi, tre giorni dopo il suicidio di Pavese – da un de Martino che non si presenta come un campione né di tatto né di *politesse*:

Pavese non era soltanto un narratore di favole, ma anche *un inquieto cercatore di una visione del mondo, e a me è sembrato che ne stesse per scegliere una che equivaleva già a un commiato e a una morte*. L'articolo suo sul Mito e la polemica con me apparsi su “Cultura e Realtà” sono, credo, documenti assai gravi. La morte di Pavese non è un fatto privato, e non è certo un “pettegolezzo” questo mio insistere sul caso Pavese come un fatto pubblico. [...] La materia della collana è estremamente pericolosa, perché in essa si riflette, con particolare evidenza, *la crisi della cultura borghese, le sue contraddizioni e le sue ultime alcinesche seduzioni*.¹⁰

Per una studiosa di de Martino questo documento è molto interessante, nella misura in cui consente una retrodatazione vertiginosa di uno dei capitoli più innovativi dell'opera postuma di de Martino dedicata al tema della fine del mondo: quello che lega l'analisi del documento letterario alla crisi della cultura borghese.¹¹ Ma prima di valutare la fecondità di questa linea interpretativa, soffermiamoci sul punto che l'etnologo napoletano mette qui in evidenza. La teoria pavesiana del mito avrebbe valore di documento sintomato-

⁹Ivi, p. 140 (14 luglio 1949).

¹⁰ Ivi, p. 181. Il corsivo è il nostro.

¹¹Giordana Charuty, Daniel Fabre e Marcello Massenzio hanno curato la recente edizione critica de *La fine del mondo*: in quest'ultima edizione, il capitolo che ci interessa da vicino e che tratteremo approfonditamente in seguito è il quinto, dal titolo *L'apocalisse dell'Occidente*. Cfr. ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 347-412.

logico, anzi doppiamente sintomatologico: le ricerche sul mito di Pavese ci permetterebbero infatti di valutare, allo stesso tempo, la malattia del singolo uomo e quella di un'intera epoca.

Nel 1964, l'egittologo, germanista e *enfant prodige* della teoria del mito Furio Jesi pubblica un contributo sull'importante numero di «Sigma» dedicato a Pavese: l'articolo dal titolo *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito* verrà raccolto, assieme alla prefazione alla *Bella estate* del 1966, al centro del volume *Letteratura e mito*. Vale la pena riprendere il filo della discussione sul supposto irrazionalismo pavesiano proprio da queste pagine. Esse non sono soltanto utili a chiunque voglia approfondire la questione del mito in Pavese, ma creano un autentico cortocircuito, una volta giustapposte alle considerazioni che de Martino invia a Einaudi a tre giorni dal suicidio di Pavese. Per dirlo il più semplicemente possibile: Jesi, come de Martino, imputa la responsabilità dell'ultima tragica scelta dello scrittore alla sua teoria del mito, o meglio ad una certa *identificazione* tra vita e mito che Pavese avrebbe praticato assiduamente, più o meno a partire dal 1942. E questo sarebbe avvenuto a discapito del ben più fecondo e innocuo legame tra opera e mito. Si tratta tuttavia di impostare correttamente i termini della questione, cominciando da un'avvertenza: il nesso tra la vita e l'opera ha caratterizzato e spesso monopolizzato le osservazioni dei critici, specialmente di quelli contemporanei allo scrittore di Santo Stefano Belbo. L'analisi della teoria del mito di Pavese non fa mai astrazione nei due teorici dalla pratica letteraria che ne consegue. Quando Jesi cita i saggi pavesiani sul mito decide infatti di trattarli come riferiti «al suo mestiere di poeta», prendendosi in carico «un'indagine sulla parte avuta dalle conoscenze etnologiche nella sua vicenda *artistica*».¹² Inoltre, ciò che ci insegna la lettura de *La fine del mondo* è che è proprio perché Pavese è un «narratore di favole» che la sua teoria del mito assume carattere epocale. Ma questo punto lo affronteremo più tardi. Il ruolo giocato dalla poetica pavesiana è dunque assolutamente centrale per le critiche dei due teorici, per quanto al lettore possa sembrare che sia Jesi che de Martino stiano in fondo parlando dell'uomo Pavese: come dice de Martino nel passo citato in precedenza «la morte di Pavese non è un fatto privato». Il brano di Jesi che segue mostra in maniera esemplare il legame necessario che intercorre tra la poetica e l'analisi delle fonti etnologiche del mito in Pavese: questo perché i limiti della prima sarebbero precisamente il risultato dei limiti della seconda.

Se ci è qui consentito un giudizio, ciò che ha limitato le facoltà artistiche di Pavese è stato proprio questo rifiuto sostanziale della mistificazione, questo perenne andar a finire apertamente contro il muro della morte, che ormai rende inaccessibili i miti se non per la sua vita. Attribuire ai miti una vitalità che in realtà essi non possono più avere nell'ambito della vita terrestre è stato l'espedito che ha permesso a Thomas Mann di intrattenere nascosti commerci con la morte quindi di fare faustianamente dell'arte [...] Vivere il mito è il contrario di «portarlo a chiarezza»: è, piuttosto, identificarsi con esso.¹³

¹² FURIO JESI, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002, p. 131.

¹³ FURIO JESI, *Letteratura e mito*, cit., p. 150.

L'importante criterio definito qui da Jesi è quello della *mistificazione* realizzata dall'autentica opera d'arte. Jesi prende ad esempio *Giuseppe e i suoi fratelli* di Thomas Mann¹⁴: lo scrittore tedesco si sarebbe mostrato capace di prendere ad oggetto dei propri romanzi il mito mistificandolo, cioè attribuendogli una vita che il mito in realtà non possiede più per la collettività nella quale lo scrittore lavora, ma nemmeno per quest'ultimo.¹⁵ Vedremo in seguito come Pavese abbia condannato a sua volta questa pratica. Secondo Jesi, il contrario della mistificazione coincide invece con la scelta di «vivere il mito», in un'epoca in cui il mito non è più collettivamente valido. Questa scelta è fatale proprio perché l'iniziazione richiesta dall'accesso al mito non è ripagata in nessun modo: «la rivelazione è preclusa» e la *descente aux enfers* si riduce ad un calvario personale, privato della corrispondente anabasi.¹⁶ L'errore di Pavese sarebbe stato quello di aver preso il mito troppo sul serio: di averlo preso talmente sul serio da farsene il protagonista in prima persona. È curioso che due tra i teorici italiani del mito più originali abbiano entrambi sottolineato in Pavese questo triplice elemento: l'equivalenza tra il suo preteso irrazionalismo teorico, la pratica di identificazione al mito e la scelta del suicidio. Le osservazioni di de Martino vanno in effetti in una direzione molto simile. L'abbiamo già visto nella lettera a Giulio Einaudi: Pavese avrebbe dovuto limitarsi a utilizzare il mito nel suo mestiere di scrittore, scampando così ai pericoli insiti in una forma di fascinazione che è allo stesso tempo – e questo è l'apporto di de Martino rispetto a Jesi – sintomatica della crisi della cultura borghese. All'elemento di mistificazione necessario a maneggiare il potenziale mitico, si accompagna ancora una volta la questione epocale della *collettività* di appartenenza e dei rapporti che legano lo scrittore a quest'ultima.

In degli appunti personali, de Martino riflette sulla morte di Pavese, sul ruolo dello scrittore e sulla natura del fatto letterario. Sono pagine molto intense, nelle quali de Martino continua una sorta di *querelle* ad una voce, un dialogo acceso, a tratti dolce e a tratti feroce, con un morto, «il povero Cesare». De Martino rimprovera sostanzialmente a Pavese di aver scambiato la scrittura dei suoi romanzi per la scrittura di un diario privato, non riconoscendo il valore culturale e dunque storico della propria opera. Il problema teorico che si cela dietro quest'errore vitale è quello di un mito valido per un solo individuo alla volta, nelle parole di de Martino, del *mito*

¹⁴ A questo proposito, si veda l'interessante scambio tra Thomas Mann e Karl Kerényi, THOMAS MANN e KARL KERÉNYI, *Romanzo e mitologia. Un carteggio*, Milano, Il Saggiatore, 1960.

¹⁵ Lo stesso limite qui messo in luce da Jesi è riscontrato da Arnanda Guiducci: diversamente da Mann e da Joyce, Pavese non sarebbe riuscito a padroneggiare il mito proprio per mancanza dell'adeguata ironia e della necessaria freddezza. Si veda ARNANDA GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi editore, 1967.

¹⁶ L'immagine della catabasi senza anabasi è demartiniana: «questa tecnica della catabasi senza anabasi è sempre sul punto di perdere l'acrobatico equilibrio che cerca di mantenere sull'orlo dell'abisso», ERNESTO DE MARTINO, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi Argomenti», 69-71, luglio-dicembre 1964, pp. 105-141, p. 139.

interamente privato. A questo stesso proposito, Jesi definisce il mito privato in Pavese come la consapevolezza che «l'accesso collettivo al mito è perduto, e un accesso solitario è intrinsecamente deformante e colpevole».¹⁷ La prossimità tra le due analisi è resa ancora più stupefacente dal fatto che Jesi non ha mai potuto leggere le note demartiniane, che erano appunto personali. Ma leggiamo de Martino:

Non si è mai soli, finché si è, ma sempre in multanime decisione di noi stessi, ancorché lamentiamo solitudine e incomunicabilità; ché anche questa solitudine e incomunicabilità è il frutto di un'epoca, e se la esprimiamo e la comunichiamo a un'epoca, segno è che non siamo soli, e che l'«infanzia in collina» non è un «mito» interamente privato. Quando si diventa veramente soli, allora è il tempo della follia o della morte. Il cammino dell'isolarsi è il cammino verso la bara.¹⁸

Per de Martino, il mito individuale coincide con il crollo di ogni dimensione collettiva, reale o immaginaria, materiale o rappresentativa. Tuttavia, nel caso dello scrittore, pensare al mito come accadimento personale, vissuto in un'unica e inesauribile vicenda (auto)biografica, implicherebbe di rinunciare alla sua arte, nella misura in cui quest'ultima richiede necessariamente un soggetto e un pubblico plurali. Più radicalmente, facendosi portatore di «un mito interamente privato», Pavese avrebbe scelto un'opzione che in realtà, sostiene de Martino, non si verifica mai, se non nella follia e nella morte: la solitudine. Nella storia, infatti, anche la solitudine si rivela essere un'affezione collettiva; demartinianamente, nella storia non si è mai soli *da soli*.

Ma al «non si è mai soli» di de Martino, Pavese aveva già ribattuto. Nell'inverno '41-42, egli aveva pronunciato quelle stesse parole, dando loro un senso diametralmente opposto rispetto a quello che gli accorderà l'etnologo napoletano. «Al mondo non si è mai del tutto soli. Alla peggio si ha la compagnia di un ragazzo, di un adolescente, e via via di un uomo fatto – quello che siamo stati noi».¹⁹ Per Pavese, siamo sempre in compagnia di noi stessi, l'alterità che necessariamente ci accompagna coincide con una solitudine complessa, con i diversi strati che si sovrappongono nella nostra esperienza individuale. Queste stratificazioni che compongono la nostra identità sono a loro volta delimitate da delle esperienze significative, dalle prove di accesso all'adolescenza, all'età adulta e alla maturità. Se le analisi dei due teorici del mito ci hanno portato a mettere l'accento sull'assenza in Pavese di ciò che Jesi chiama il piano della mistificazione artistica del mito e sul carattere interamente privato di quest'ultimo, fondamentale per la nostra discussione appare ora la valenza mitica attribuita da Pavese all'esperienza

¹⁷ FURIO JESI, *Letteratura e mito*, cit., p. 183.

¹⁸ CESARE PAVESE ed ERNESTO DE MARTINO, *La collana viola*, cit., p. 194

¹⁹ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1968, p. 211.

autobiografica dell'infanzia e della crescita. Quella stessa esperienza che de Martino chiamava nelle sue note, in maniera particolarmente enfatica, «la singolarissima infanzia in collina».

3 IL SIMBOLO: UNA SOLA O MOLTE INFANZIE?

A cominciare dall'anno 1942 le osservazioni lasciateci da Pavese nel suo diario ruotano insistentemente intorno al mito. Diverse definizioni si alternano: «universali fantastici», «trasfigurazioni» o «costanti fantastiche»; d'altra parte, troviamo delle definizioni del mito che potremmo qualificare come soggettive, definite cioè dall'appartenenza ad un dato soggetto, per esempio i «simboli della felicità di ciascuno», o ancora gli «stampi» o le «rotaie» scavati nel reale per definire l'esperienza di ogni persona nei termini di un «destino». In un bel commento al *Fedro* di Platone del 4 giugno 1942, Pavese sembra esplicitare il legame che tiene assieme l'accezione soggettiva e l'accezione collettiva del mito: egli identifica il mito platonico in «ciò che per te potrebbero essere i ricordi, le radici di passato che danno succhio e vita alle astratte sensazioni del presente rappresentato».²⁰ Per comprendere a pieno la centralità che riveste il tema del ricordo nella poetica pavese del mito dovremo attingere direttamente alle fonti di storia delle religioni dello scrittore. A interessare Pavese è in particolare l'annosa questione della temporalità alla quale il mito dà accesso.

La dimensione temporale specifica del mito è il passato, o meglio il trapassato. Su questo punto concordano gli specialisti di mitologia che Pavese si affretterà a pubblicare un paio d'anni più tardi nella collana viola: *in primis*, Leo Frobenius et Karl Kerényi. Come sintetizza bene un altro degli autori in questione, Mircea Eliade, il mito è una narrazione ambientata in un tempo originario, pre-storico o «metastorico»²¹: a differenza della storia, il mito è un racconto che enuclea il lasso di tempo durante il quale un dato fenomeno comincia a verificarsi o, in termini ontologici, viene all'essere.²² Questa prima circoscrizione temporale del mito vale anche per i miti platonici. Anche nei dialoghi del filosofo, il mito ha il valore di un racconto attinto dal tempo delle origini, ovvero dal tempo della nascita di un oggetto o dell'istituzione di un determinato uso; si pensi alla nascita della scrittura, oggetto del mito di Theuth nel *Fedro* preso in analisi da Pavese. A questo elemento, dobbiamo aggiungere che è proprio perché il mito mostra come un oggetto, un uso, una

²⁰ Ivi, p. 218 (4 giugno 1942).

²¹ Questo il lessico di Eliade ne *Le mythe de l'Éternel Retour*, testo che Pavese, in una lettera a Cocchiara del 20 giugno 1949, definisce «opportunistissimo nel nostro storicismo imperversante». CESARE PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 657.

²² « Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une création : on rapporte comment quelque chose à été produit, a commencé à être », MIRCEA ELIADE, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p 16-17.

facoltà sono venute all'essere che esso rappresenta, per dirlo con Pavese, una costante o un universale fantastico. Potremmo dire infatti che il mito è tale perché ha la pretesa di dire qualcosa di essenziale su un dato oggetto o fenomeno e che questa pretesa trova la sua giustificazione proprio nel fatto che il mito è la sola testimonianza del momento in cui questo dato oggetto o fenomeno sono venuti all'essere. Il mito di Theuth è ancora una volta un esempio efficace: il mito ha la pretesa di dire qualcosa d'essenziale relativamente alla pratica di cui ci mostra la nascita, in questo caso la scrittura; nello specifico, Theuth rileva una serie di caratteristiche della scrittura che hanno a che vedere con il rapporto tra memoria, conoscenza e sapere.²³ Queste caratteristiche si presentano come immutabili, come vere in maniera invariabile rispetto al divenire storico della scrittura stessa, proprio perché sono là dall'inizio, dal momento in cui la scrittura è apparsa. Il mito dice l'essenziale perché racconta dell'inizio, della nascita. Allo stesso modo, scrive Pavese commentando Platone, i ricordi «danno succhio e vita alle astratte sensazioni del presente rappresentato», aggiungono cioè qualcosa di essenziale, di vitale a ciò che esperiamo nel presente. È a partire da questo piano teorico che si può rendere ragione del ruolo mitopoietico assunto dall'infanzia nella poetica dell'ultimo Pavese. Per il pensiero mitico, vale precisamente l'affermazione che apre l'anno 1942 nel diario: «Le cose si scoprono attraverso i ricordi che se ne hanno».²⁴ Questa affermazione – sintesi magistrale di tutta l'epistemologia platonica – conduce Pavese ad abbracciare ciò che de Martino definisce pubblicamente «la nevrosi del già accaduto»²⁵: «se conoscere è ricordare, il passato è più importante del presente»²⁶, scrive de Martino nelle sue note.

Ora, Pavese opera uno spostamento fondamentale rispetto alle letture di mitologia nelle quali era immerso: uno spostamento che potremmo sintetizzare con la formula dal collettivo all'individuale, dalle grandi civiltà al singolo. Il legame tra il tempo delle origini e l'accesso ad una conoscenza essenziale è infatti traslato al livello del singolo individuo. All'altezza del soggetto preso al singolare, l'origine è situata relativamente al tempo che gli è accordato, al tempo di una vita. Possiamo trovare ciò che ci caratterizza *essenzialmente* solo guardandoci il più indietro possibile, accedendo cioè al nostro personale tempo delle origini, l'infanzia.

Ma il mito non si definisce solo a livello *temporale*: esso è legato in maniera necessaria ad un certo numero di «luoghi unici»²⁷, la cui evocazione dà coerentemente avvio ai saggi, più lunghi e articolati, che nel 1943 Pavese consacra alla questione del mito. Non tutti i luoghi dell'apparizione si equivalgono: molti paesaggi possono aver ospitato un avvenimento soprannaturale, dice Pavese, ma non tutti sono ugualmente significativi. L'infanzia costituisce ancora una volta il grande limite all'interno del quale la mitopoiesi può lavorare, un limite di cui Pavese è pienamente cosciente. Davanti al mare della Pine-

²³ Platone, *Fedro*, 274 b - 276 b.

²⁴ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 212 (28 gennaio 1942).

²⁵ ROCCO BRIENZA, *Mondo popolare e magia in Lucania*, cit., p. 71.

²⁶ CESARE PAVESE ed ERNESTO DE MARTINO, *La collana viola*, cit., p. 193.

²⁷ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 234-235 (11 e anche 17 settembre del 1943). La stessa espressione farà ritorno nei saggi di *Feria d'agosto* dedicati al mito.

ta «basso e notturno», lo scrittore si sente chiamato a creare, ma allo stesso tempo chiarisce a se stesso che tale paesaggio «non è per te né un ricordo né una costante fantastica, e ti suggestiona per frivole ragioni letterarie o analogiche ma non contiene, come una vigna o una tua collina, gli stampi della tua conoscenza del mondo».²⁸ Quest'ultima espressione è fondamentale: attraverso l'evocazione dei luoghi natii e del nostro tempo più lontano, lo scrittore si riappropria degli stampi e delle rotaie sulle quali la sua conoscenza del mondo si è fatta strada.

Tuttavia, per Pavese, questi elementi fondamentali a partire dai quali si costituisce la nostra esperienza, non possono essere a loro volta l'oggetto né di una conoscenza né di una scelta. «Sappiamo che in noi l'immagine inaspettata non ha avuto inizio: dunque la scelta è avvenuta di là della nostra coscienza, di là dei nostri giorni e dei nostri concetti; essa si ripete ogni volta, sul piano dell'essere, per grazia, per ispirazione, per estasi insomma».²⁹

L'altra tesi teorica importante che Pavese accoglie dalle sue letture di quegli anni è infatti che il principio, ciò che dà inizio e che allo stesso tempo fonda e comanda, è radicalmente differente da ciò a cui esso dà inizio. Tutte «le prime volte» sono dunque irriducibili alla razionalità, sia dal punto di vista epistemologico sia da quello etico. È a partire da questa seconda tesi teorica che diventa pienamente intellegibile la poetica pavesiana del ricordo: lo stampo (la vigna o la collina per esempio) lo ricordiamo, lo riconosciamo, ma questo riconoscere non equivale ad un *conoscere* per la seconda volta. Questo perché il primo incontro con un luogo o un oggetto significativo si è compiuto secondo una modalità differente da quella della conoscenza. È bene precisare che l'irrazionalismo di Pavese deve essere rilevato concettualmente proprio a livello di questa tesi: è l'imperscrutabilità del primo incontro con il reale, esperito dal bambino senza essere né compreso né nominato, a determinare il carattere *estatico* di questo primo accesso all'esperienza. È proprio l'indicibilità della prima volta che specifica il ricordo che ha valenza mitica dagli altri ricordi: «non esiste un "veder le cose la prima volta": quello che conta è sempre la seconda».³⁰ E questa seconda volta la realizza la mitopoiesi del poeta. Allo stesso tempo, però, proprio perché i contenuti della mitopoiesi sono già definiti dal primo indicibile e impensabile incontro, quello del trapassato infantile, i materiali a disposizione del poeta sono finiti. Per la collettività che crede ai suoi miti, il mondo delle origini che vi è descritto è davvero esistito ed è significativo per ciò che rappresenta: allo stesso modo, per Pavese, il mondo dell'infanzia è significativo, perché è il solo ad essere stato reale e allo stesso tempo ad aver fatto cominciare il reale. Ci troviamo di fronte alla fondazione teorica di quel mito interamente privato che criticava così aspramente de Martino.

Tuttavia, ciò che si tratta di tenere a mente è che il limite posto dai contenuti dell'infanzia è *subito* passivamente da Pavese. Nello stesso gruppo di note del diario egli infatti precisa: «non puoi quindi sfuggire (almeno per ora) a un mondo già implicito nella tua natura percettiva, così come nella vita pratica non puoi sfuggire alla determinazione della tua natura volitiva, determina-

²⁸ Ivi, p. 212 (10 febbraio 1942).

²⁹ CESARE PAVESE, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 2017, p. 157, p. 157.

³⁰ Ivi, p. 152.

zione avvenuta in gran parte durante il tuo primo adattamento al mondo».³¹ Questa presa di coscienza relativa al limite imposto dall'infanzia è importante dal punto di vista teorico. Pavese dimostra infatti di essere pienamente consapevole di tutta la distanza che oppone l'esperienza infantile e la rievocazione narrativa: egli comprende cioè che la mitopoiesi del poeta e gli anni mitici del fanciullo non stanno in una relazione di corrispondenza precisa. Il passo è breve da qui alla mistificazione della quale parla Jesi a proposito di Thomas Mann: fingere, inventarsi un accesso all'esperienza che non ha mai avuto realmente luogo, accorderebbe in effetti a Pavese la possibilità di fare mito a partire da materiali diversi, per esempio a partire da una pineta davanti al mare, con i suoi «focherelli lontani». Questo perché, anche in Pavese, il poeta non è un bambino: anzi il poeta, in un certo senso, fa esattamente l'opposto del bambino. Il poeta conosce, «fa chiarezza», ovvero, nel lessico filosofico italiano dell'epoca, «valorizza». Dal canto suo, «il bambino ha assai di meglio da fare che dare un nome al suo stato. Gli tocca vivere questo stato».³²

Per Pavese, la pratica del poeta è dunque intrinsecamente ambigua: essa è legata necessariamente al periodo che non conosce se stesso, l'infanzia, ma allo stesso tempo scrivere rimane una forma di conoscenza. È per questo che il problema di Pavese non è tanto quello di come fare poesia in un'epoca che non porge più l'orecchio al mito, che non ci crede più: egli è ben consapevole che per poetare bisogna inventare e che l'invenzione poetica non è estatica, ma dipende dalla volontà e dell'azione chiarificatrice del poeta.

La poesia è altra cosa [rispetto alla fede nel mito]. In essa si sa d'inventare, ciò che non accade nel concepire mitico. La ragione perché la poesia può nascere sempre e dovunque e invece ogni popolo finisce per uscire dal suo stadio mitologico, è che per trasformare in fede l'invenzione non basta volere [...] *La vita di ogni artista e di ogni uomo è come quella dei popoli un incessante sforzo per ridurre a chiarezza i suoi miti.*³³

Ecco esplicitata la perversa ambiguità della mitopoiesi in Pavese: per creare, lo scrittore mira a ridurre a chiarezza e dunque nello stesso tempo ad esaurire proprio quel bacino di esperienze che lo fa poetare. Nelle sue note, de Martino parla del «rapporto dialettico» necessario che lega il mito pavesiano e la forza che cerca di distruggerlo. Questa dialettica impietosa è resa nel diario dello scrittore con un'immagine particolarmente vivida: quella di un uomo che raschia il fondo della pentola con le unghie. «Tanto tempo fa la pignatta era piena e buona, adesso è brusca e per sentirne il gusto l'uomo si mangia le unghie rotte. [...] Somiglia a me, che mi cerco il lavoro nel cuore».³⁴ Così conclude Pavese.

Cinque giorni dopo aver scritto queste linee, tuttavia, egli sembra improvvisamente riconfortato da una nuova intuizione: lo stesso patrimonio di sim-

³¹ ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 213 (10 febbraio 1942).

³² ID., *Feria d'agosto*, cit., p. 152

³³ Ivi, p. 153. Il corsivo è il nostro.

³⁴ ID., *Il mestiere di vivere*, cit., p. 223 (12 settembre 1942).

boli può essere riadoperato indefinitamente. Se lo scorrere del tempo ci allontana dalla prima volta, allo stesso tempo, il divenire storico moltiplica le prospettive dalle quali possiamo rendere arte questa prima volta. Ciò equivale a dire che alla seconda volta dell'opera letteraria, possono sempre seguirne una terza, una quarta e così via... «Come per il credente una festa rituale».³⁵ Il gioco di rivisitazioni retroagisce sulla prima volta, «moltiplica il significato supertemporale di questi simboli. Che è quanto dire che non esistono simboli negativi».³⁶ Quest'ultimo appunto è importante: è indice di una scoperta talmente sconvolgente e vitale per Pavese che egli dichiara di avervi trovato la felicità. Che cosa aveva scoperto Pavese? Abbiamo già visto che l'esperienza originaria non può essere oggetto di un atto di conoscenza definito, ma un'altra caratteristica distingue l'infanzia dalle esperienze che si succedono dopo di lei. Siamo destinati a considerare ciò che è accaduto come imm modificabile, ogni avvenimento che entra a far parte del nostro passato si presta a diventare uno e un solo ricordo. Il nostro passato prossimo si solidifica temporalmente in un'unica storia; al contrario, il nostro trapassato, la riserva dell'infanzia, è *supertemporale* perché non sottostà alla regola di un tempo irreversibile, ma è moltiplicabile in un'infinita di ricordi. L'esperienza originaria si rivela a Pavese come costituita da una serie di avvenimenti che non sono determinati una volta per tutte dal loro accadimento reale nel passato, ma sono sempre e infinitamente articolabili in maniera nuova nel futuro. È questo carattere di *inesauribilità* che contraddistingue davvero l'infanzia, differenziandola dalle esperienze che costellano la nostra vita di adulti. È come se, improvvisamente, Pavese avesse visto la pentola vuota magicamente riempirsi, di nuovo e per sempre, all'infinito.

Gli anni mitici sono gli anni dell'infanzia di Pavese, di un'infanzia singolarissima certo, come l'avrebbe qualificata poi de Martino, ma allo stesso tempo sono gli anni di un'infanzia rifratta, moltiplicata consapevolmente dal «narratore di favole». Il nuovo fragile equilibrio ideato dalla poetica dello scrittore di Santo Stefano Belbo trova allora il suo motto in quel «valorizzare senza smitizzare», che possiamo trovare esposto nei saggi di *Feria d'agosto* e vedere all'opera nei racconti. Nino, Pino, Berto, i vari protagonisti della raccolta, sono tanti modi di dire una stessa prima volta, di per sé indicibile, ma non per questo esauribile in un racconto che avrebbe per protagonista un Cesare bambino. In questa prima parte del nostro percorso abbiamo dunque potuto osservare come l'evolvere della poetica di Pavese rispetto alla questione dell'infanzia ci dica molto di più di quello che de Martino sembra concedergli quando riduce i simboli pavesiani alle immagini dell'infanzia dell'individuo Pavese.

Tuttavia, in conclusione alle sue note private, l'etnologo segnala qualcosa che ci pare molto significativo: egli rileva una «confusione tra mito e simbolo in Pavese».³⁷ Esplicitando questa tesi demartiniana, potremmo dire che le immagini della singolarissima infanzia in collina sono prima di tutto dei *simboli*. Il simbolo è, etimologicamente, qualcosa che tiene assieme due dimensioni differenti, in questo caso: da una parte, le produzioni artistiche del poeta e, dall'altra, quella prima volta «supertemporale» o ancora «metastorica»

³⁵ ID., *Feria d'agosto*, p. 154.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ CESARE PAVESE ed ERNESTO DE MARTINO, *La collana viola*, cit., p. 194.

che prepara e apre l'accesso alla vita cosciente del bambino che il poeta è stato. Ancora una volta, il nesso simbolico tra vita e opera, croce e delizia di tutta la critica pavese, si è espresso in Pavese prima di tutto come nodo teorico, relativo cioè alle possibilità e alle modalità di fare arte: e questo in realtà era chiaro anche a chi all'epoca vestiva i panni del razionalista marxista.

4 PER UN'ANTROPOLOGIA DEMARTINIANA DEL CREATORE

Nel prossimo paragrafo continueremo la nostra analisi del mito in Pavese, ma prima di procedere alla dimostrazione della sua dimensione fondamentalmente equivoca, vorremmo tornare a de Martino. All'implacabile confronto pubblico con Pavese testimoniato dall'articolo del 1953 *Etnologia e cultura nazionale negli ultimi dieci anni*, è nostra intenzione accostare un altro de Martino, le cui ricerche si articolano a partire da un approccio più complesso, diverso da quello che il grande lettore di Pavese Elio Gioanola ha potuto definire il «semplicismo razionalistico dello studioso».³⁸ Crediamo al contrario che un dialogo più fecondo con le opere dello scrittore di Santo Stefano Belbo debba essere individuato non tanto a livello delle dichiarazioni pubbliche del de Martino degli anni cinquanta, quanto piuttosto nel de Martino delle ultime ricerche sulle apocalissi culturali. Come abbiamo accennato in precedenza, quando de Martino scrive a Einaudi che il suicidio di Pavese non è un fatto privato, ma che deve essere inserito all'interno del quadro sintomatologico della civiltà borghese post-bellica, egli mostra di star già meditando sulla questione del mito in Pavese a partire dall'insieme di interrogazioni che alimenterà i cantieri de *La fine del mondo*. Nostra convinzione è infatti che l'opera postuma di de Martino possa fornirci le basi per una compiuta teoria antropologica del creatore, capace cioè di rendere ragione del nesso vita-opera, senza ridurre o peggio azzerare la tensione che oppone poetica e biografia.³⁹ Inoltre, questa stessa teoria permette di far apparire la questione dell'*échec* di Pavese sotto una nuova prospettiva.⁴⁰

Al cuore dell'antropologia demartiniana del creatore sta la distinzione tra apocalisse psicopatologica e apocalisse culturale. Questa distinzione è posta nell'articolo omonimo del 1964: qui, l'indagine comparativa dell'etnologo si propone di separare e confrontare differenti tipologie di formazioni mitico-rituali preposte all'assorbimento del trauma della fine e svariati dati clinici che testimoniano al contrario del prevalere dell'evento traumatico. La formazione mitico-rituale risulta efficace contro i dolori, contro le sofferenze storiche degli uomini e delle donne di un'epoca poiché permette a questi ultimi di *stare*

³⁸ ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati editore, 1971, p. 90.

³⁹ Meritevole di aver aperto la strada al confronto tra l'antropologia demartiniana e la teoria della letteratura è RENATO NISTICÒ, *Ernesto de Martino e la teoria della letteratura*, «Belfagor», LVI, 3 (2001), pp. 269-286. Nel penultimo paragrafo, tuttavia, l'autore oppone Proust a Pavese, senza cogliere la portata «valorizzante» dell'opera dell'autore italiano e riducendola in definitiva ad una forma di apocalisse psicopatologica.

⁴⁰ Dal celebre testo di Fernandez, oggetto degli appunti di de Martino nelle note raccolte da Angelini. Cfr. DOMINIQUE FERNANDEZ, *L'Échec de Pavese*, Parigi, Grasset, 1968.

*nella storia come se non ci stessero*⁴¹, secondo un meccanismo definito da de Martino di *destoricizzazione*. Quando questo meccanismo si inceppa, l'individuo si ritrova abbandonato al fenomeno *psicopatologico*, senza poterlo più convertire *culturalmente*: l'apocalisse culturale cede allora il passo all'apocalisse psicopatologica. Nell'antropologia di de Martino, la posta in gioco dell'agire umano è quella di farsi scelta e azione storica.⁴² Ma il carattere eminentemente drammatico della teoria demartiniana la rende in realtà poco incline al semplicismo razionalista: arricchendo in maniera decisiva la filosofia del materialismo storico, de Martino pensa la storia come una forma d'equilibrio precario, realizzato da una data collettività umana, nel momento in cui essa sovrasta culturalmente lo stato di crisi, riuscendo così a «tenersi nella storia». Lo sforzo necessario per tenersi nella storia è reso possibile dalla formazione mitico-rituale e dalla sua temporalità specifica, che de Martino definisce a sua volta come *metastorica*. La specificità del mito e del rito è dunque quella di fornire un piano alternativo di azione, dove la collettività potrà agire, nonostante la crisi che l'ha gettata fuori dalla storia. Se le asperità della storia hanno privato la collettività dei suoi strumenti materiali di azione, grazie al mito e al rito questa stessa collettività potrà riprendere ad agire a partire da degli strumenti immaginari. La formazione mitico-rituale ha dunque carattere strategico. La grande scoperta di de Martino rispetto ad un Kerényi o a un Eliade è proprio questa: la via di fuga dalla storia coincide con la via d'accesso.⁴³ Ma c'è di più: il mito permette di restaurare il piano dell'azione umana, nella misura in cui ne *esibisce* la precarietà e l'effettiva fragilità. L'esibizione dell'esperienza a partire dalla quale l'umano si sfalda o si costituisce, l'esibizione dunque della *soglia antropogenetica*, in tutta la sua precarietà, è la chiave del funzionamento dell'istituzione culturale. Il mito è dunque il racconto dell'avvenimento, naturale o sociale, che ha messo in crisi l'essere umano, che l'ha gettato fuori dalla storia, fuori dal consesso umano, ma anche fuori da sé. Come dice de Martino, *il mito è la parola della crisi*.⁴⁴

Ora quella che de Martino nomina «varia apocalittica moderna e contemporanea della società borghese in crisi» non sembra presentare nessuno dei due caratteri che l'etnologo identifica come le condizioni di possibilità della reintegrazione all'interno del quadro fornito dalla formazione culturale: la presenza di un soggetto collettivo e la fede in un quadro mitico-rituale. Dobbiamo dedurre che l'apocalittica che ci riguarda è inesorabilmente psicopatologica? È proprio dopo essersi posto un tale interrogativo che de Martino passa in rassegna ne *La fine del mondo* numerosi documenti «profani», prevalentemente letterari. Ed è precisamente sull'analisi di tali documenti che è ora necessario concentrarsi.

⁴¹ ERNESTO DE MARTINO, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Lecce, Argo, 1995, p. 122.

⁴² «L'emergere della presenza in ogni situazione è orientata sempre verso *l'intersoggettivo*, cioè verso una decisione che vale per una società e una cultura storicamente condizionata», *ivi*, p. 101.

⁴³ PAOLO VIRNO, *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 134.

⁴⁴ ERNESTO DE MARTINO, *Storia e metastoria*, *cit.*, p. 145.

Riferendosi all'analisi di questi documenti letterari, Clara Gallini parla di «un severo *ammonimento* alla stessa società borghese circa i rischi cui essa sembra andare incontro». ⁴⁵ Al contrario, la chiave di lettura che ci sembra ragionevole proporre si basa proprio sulla distinzione marcata dall'articolo del 1964, quella tra apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche. Ritornando al quadro dell'apocalittica borghese, de Martino circo-scrive in effetti un caso aberrante di risoluzione culturale nel quale «un singolo operatore storico, nel quadro di determinati condizionamenti ambientali, inaugura o rinnova una determinata sensibilità culturale della fine». Se, ci dice de Martino, una parte della cultura della società borghese sembra «variamente impegnata in una particolare modalità storica di apocalittica, cioè di perdita e distruzione del mondo», i documenti letterari non testimoniano esclusivamente dell'uscita dal piano della storia ma, allo stesso tempo, assicurano una forma di reintegrazione culturale «profana», della quale l'opera letteraria è il segno. ⁴⁶ Le scritture della fine del mondo rappresentano pertanto l'ultima formazione mitico-rituale che la società borghese può opporre alla crisi che la frantuma: una formazione paradossale perché individuale, ma pur sempre capace di esibire culturalmente la fragilità della soglia che oppone l'umano al non-umano, la storia alla metastoria. Lo scrittore, in quanto «singolo operatore storico che inaugura o rinnova una determinata sensibilità culturale», per citare un'ultima volta l'articolo del 1964, riesce da solo, in quanto individuo, ad agire forgiando un dispositivo mitico: l'opera letteraria riesce in effetti a tematizzare l'incepparsi del processo antropogenetico.

Quello che Gallini non considera nella sua analisi del 1977 è che, esattamente come lo fanno il mito e il rito, la scrittura *assume come proprio* il contenuto traumatico. ⁴⁷ Le scritture della fine del mondo non sono dunque dei documenti da equiparare a quelli clinici, ma l'ultima forma di apocalisse *culturale e non psicopatologica* rimasta all'occidente borghese. L'analisi delle opere di Moravia, Camus, Sartre, Beckett, Lawrence non è semplicemente un ammonimento, nel senso dell'ennesimo sintomo del destino patologico che incombe sull'attualità: tale analisi si presenta al contrario come la delimitazione dell'ultima pratica di reintegrazione nella storia, una pratica certo aberrante perché agita da un soggetto individuale, segno della degradazione inesorabile del soggetto collettivo; ma che riesce, proprio in quanto opera culturale, ad aprire uno spazio narrativo che, pur essendo immaginario, resta collettivo. Le scritture della fine del mondo presentano dunque un contenuto patologico, riflettono chiaramente alcuni dei caratteri tipici dei vissuti schizofrenici, ma proprio per il fatto di rappresentarli, *di presentarli all'interno di*

⁴⁵ ID., *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 1977, p. 463.

⁴⁶ De ERNESTO DE MARTINO, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, cit., p. 105.

⁴⁷ Nell'introduzione all'edizione de *La fine del mondo* del 2002, Clara Gallini e Marcello Massenzio sembrano rendere il proposito demartiniano alla sua complessità: «Le testimonianze di stampo apocalittico, analizzate da de Martino soprattutto in ambito letterario e filosofico, sono intimamente permeate di ambiguità: esse non mediano alcuna reintegrazione culturale sotto forma di riscatto escatologico, ma non sono neppure equiparabili *sic et simpliciter* ad altrettante espressioni di quella « nuda crisi », che pervade le apocalissi psicopatologiche» (in ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2002, p. XVIII.)

una cornice narrativa e ad un pubblico molteplice, e non di viverli e così di subirli individualmente, esse testimoniano dello sforzo culturale per restare nella storia.

Nell'opera postuma, la demarcazione che l'analisi di de Martino pone non è tanto quella tra normale e patologico, ma piuttosto quella tra creativo e patologico: la patologia implica l'esperienza di una passività assoluta rispetto al contenuto traumatico subito, contenuto che la creatività culturale tematizza e così facendo domina, «valorizza» nel lessico di de Martino e di Pavese. Come scrive Gilles Deleuze in *Critique et clinique*: «Non si scrive con le proprie nevrosi. La nevrosi, la psicosi non sono passaggi di vita, ma stati in cui si cade quando il processo è interrotto, impedito, chiuso».⁴⁸

Il rimprovero di de Martino a Pavese appare allora sotto una nuova luce: ciò che l'etnologo della propria cultura rimprovera allo scrittore è precisamente di non aver riconosciuto il valore culturale e dunque storico della sua opera; ovvero, di non essersi accontentato esistenzialmente dell'efficacia di cui avevano dato storicamente prova le sue opere, in particolare per quanto riguarda la tematizzazione di quel contenuto traumatico che è il fatto di essere sopravvissuti alla seconda guerra mondiale e alla guerra civile. Pavese ha tematizzato un tale contenuto nei suoi romanzi, l'ha messo in comune con un pubblico che si riconosceva in quella stessa solitudine e, così facendo, ha trasformato la solitudine stessa in un sentimento collettivo. In definitiva, la questione del mito interamente privato è più problematica per la vita che per l'opera di Pavese: parafrasando un'ultima volta Deleuze, Pavese sarebbe riuscito a farsi medico del mondo, ma non di se stesso. E, per questo, egli non sarebbe riuscito a mantenersi nella storia, optando per il suicidio. Pur avendo storicizzato nei suoi romanzi l'uscita dal piano del noi, l'uscita dalla storia, pur avendo elevato l'esperienza della solitudine e della morte a esperienza collettiva egli ha scelto di *viverle* come affetti eminentemente individuali. Con il monito «non si è mai soli» de Martino rimprovera a Pavese di non aver preso coscienza del fatto che la sua stessa solitudine andava messa in comune, nella vita, come egli era riuscito a farlo nei suoi romanzi: ma questo rimprovero si rivolge all'uomo, non al creatore. Il *détour* per l'opera postuma di de Martino ci permette adesso di chiarire e allo stesso tempo temperare i toni più accesi dell'articolo programmatico che l'etnologo pubblica nel 1953 su «Società»: l'errore esistenziale di Pavese è intimamente legato ad un errore di poetica. Pavese non avrebbe capito che il mito è la parola della crisi, dell'uscita dalla storia, e non una crisi effettiva.

Questa confusione teorica è alla base della concezione pavesiana del mito come simbolo, come legame tra la prima volta intemporale, «destorificata» o ancora «metastorica» nel lessico di de Martino e di Eliade, e la seconda volta dell'esperienza o dell'opera letteraria. In realtà, ontologicamente e storicamente, solo la seconda volta può reclamare un suo posto di diritto nel piano di esistenza. Dunque solo questa seconda volta è propriamente mito nel senso demartiniano del termine.

⁴⁸ GILLES DELEUZE, *Critica e clinica*, Milano Raffaello Cortina Editore, 1997, p. 16. Sulla separazione testuale – e dunque concettuale – tra l'indagine relativa alla creazione letteraria e quella relativa ai vissuti psicopatologici, si veda la decisiva introduzione di Daniel Fabre alla sezione dell'opera postuma *L'apocalissi dell'occidente*, in ERNESTO DE MARTINO, *La fine del mondo*, cit., p. 349-353.

Come Mircea Eliade confondeva la pretesa destoricatrice del mito con una destoricazione effettiva, cadendo così nella mistica, Pavese attribuisce valore ontologico a questa esperienza della «seconda volta» [...] è bene dirlo in tutta chiarezza: la poetica di Pavese include una mistica e una teologia qualitativamente affini alla mistica e alla teologia incluse nella storiografia dei rappresentanti della famiglia equivoca.⁴⁹

Ciò che rende interessante il dialogo indiretto tra i due intellettuali che stiamo provando a ricostruire è che nei *Saggi* Pavese elabora una concezione del mito alternativa a quella simbolica, oggetto delle critiche demartiniane: è su questa proposta che vorremmo concentrarci adesso.

5 IL MITO: PER UNA POETICA E UNA DEONTOLOGIA PAVESIANA DEL RACCONTO

Abbiamo analizzato precedentemente le ragioni teoriche che portano lo stesso Pavese a definire il mito come simbolo: è in particolare il mito dell'infanzia a dover essere definito tale. Il mito infantile, interamente privato, tiene infatti assieme due dimensioni differenti: le esperienze e il mestiere dello scrittore sono legate a quella prima volta intemporale e inconoscibile, «dal capo coperto» come il Nilo della fontana del Bernini. Alcuni elementi di antropologia demartiniana ci permettono ora di sfumare l'opposizione tra queste due dimensioni, rendendola alla sua complessità. Per chi crede nel mito, quest'ultimo possiede un carattere metastorico ma solo nella misura in cui, allo stesso tempo, il mito possiede una funzione storica ben precisa. Tuttavia, lo scrittore della modernità non occupa la stessa posizione del credente – come abbiamo visto in precedenza, questo punto era chiaro anche a Pavese –, pertanto egli deve essere conscio della differenza che intercorre tra la pretesa destoricatrice del mito e il suo funzionamento effettivo, deve comprendere il mito come unità e non come composto da due elementi. Numerosi brani del diario dall'anno 1942 fino alla fine⁵⁰, riflettono le frustrazioni che colpiscono Pavese davanti all'impossibilità di pensare *assieme* le due dimensioni del simbolo, di pensarle cioè diversamente da delle coppie di opposti irriducibili, opzioni di un'alternativa e di una scelta obbligate. Razionale o irrazionale, selvaggio o civile, apollineo o dionisiaco, temporale o intemporale: tante coppie dicotomiche che possiamo riassumere nella grande faglia che smuove i romanzi dello scrittore, quella che separa l'individuo dalla collettività, opponendo così un destino di solitudine alla Storia, intesa come la marcia inesorabile del soggetto collettivo.

Ora, ci pare che Pavese abbia compreso in realtà che le opposizioni che lo potevano lacerare, non laceravano invece le sue opere.⁵¹ È per questa ragione che l'illuminazione del 17 settembre 1944 è così importante: qui lo scrittore di Santo Stefano Belbo supera una concezione puramente naturalistica del

⁴⁹ ROCCO BRIENZA, *Mondo popolare e magia in Lucania*, cit., p. 72.

⁵⁰ Per i sensi di colpa che le tendenze irrazionalistiche procuravano a Pavese si veda CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 350 (9 gennaio 1950).

⁵¹ Ivi, pp. 304-305 (10 luglio 1947).

tempo delle origini e, con essa, scopre il carattere non limitante dei simboli dell'infanzia.⁵² Pavese capisce che la temporalità della storia retroagisce continuamente sulle immagini che possediamo del nostro primo accesso al mondo: «il tempo arricchisce meravigliosamente questo mondo di segni, in quanto crea un gioco di prospettive che moltiplica il significato supertemporale di questi simboli». L'esperienza storica non si limita ad allontanarci dall'infanzia, ma contribuisce a moltiplicare i nostri simboli intemporali: a questa nuova tesi de Martino avrebbe aderito con convinzione, in opposizione alla concezione statica della metastoria elaborata da Eliade. Tuttavia, proprio perché è il tempo della storia ad arricchire continuamente la metastoria, l'individuo non può determinare coscientemente né i suoi miti né i miti della sua epoca. In altre parole, non ci si può liberare dal carattere problematico del simbolo determinando artificialmente una delle due dimensioni che lo compongono. In un passaggio del diario, Pavese sembra ribattere anticipatamente a Jesi e alla tecnica della mistificazione. Si tratta di un passaggio che potremmo definire deontologico, dove Pavese riconosce, nella mistificazione e nella sua ambiguità, un cattivo irrazionalismo all'opera:

Ogni artista cerca di smontare il meccanismo della sua tecnica per vedere come è fatta e per servirsene, se mai, a freddo [...] Ma tanto nell'arte che nella vita, da quando esiste il romanticismo esiste in questa dialettica un pericolo sempre vivo: quello di proporsi deliberatamente il campo del mistero per garantirsi la creazione. Nell'arte, l'ermetismo; nella politica, il razzo-sanguismo. Mentre il mistero che stimola la creazione deve nascere da sé, da un ostacolo incontrato indeliberatamente lungo il proprio sforzo di chiarificazione. Nulla di più osceno dell'artista o del politico che gioca a *freddo* col suo irrazionale misterioso.⁵³

Ciò che è in gioco, come in de Martino, è la funzione collettiva della produzione artistica: mistificare significa ingannare; parimenti, creare un mito *ad hoc* significa farsi semplicemente sostenitori di un'ideologia o peggio di una forma di propaganda. L'arte, al contrario, ha bisogno di essere alimentata da un mistero che impegna realmente lo scrittore e la sua epoca, che li mette in crisi, direbbe de Martino. Allo stesso tempo, lo scrittore deve trovare nella sua arte i mezzi per chiarire questo stesso mistero. «Devi valorizzare il mito, senza smitizzarlo», così si esorta Pavese il 7 febbraio del 1944: quando il nodo gordiano della dialettica poetica è ancora quello di dover ridurre a chiarezza il medesimo mistero che l'alimenta. Presto Pavese scoprirà che questo mistero è reso inesauribile dalla storia stessa e dalle nuove e infinite variazioni che essa contribuisce a produrre.

Ma il simbolo non è l'ultima parola della poetica pavesiana del mito. Il saggio più tecnico e meno teorico che lo scrittore consacra al mito è *Raccontare è monotono*. Qui, il lessico delle opposizioni che costella il diario viene fi-

⁵² «Ciò che più ti è nemico, è credere all'epoca felice preistorica, all'Eden, all'età dell'oro, e credere che l'essenziale fosse già tutto detto fin dai primi pensatori. Le due cose ne fanno una sola». Ivi, p. 221 (25 agosto 1942).

⁵³ Ivi, p. 153 (12 dicembre 1939).

nalmente superato, a profitto di un'interessante riflessione intorno alla natura e al funzionamento del racconto.

Benché arte e mitopeia siano cose diverse, non crediamo che si dia racconto vivo senza un fondo mitico, senza qualcosa d'inafferrabile nella sua sostanza. [...] Narrando non si esce dal gorgo della naturalità, così come nuotando non si esce dall'acqua, e la massa indistinta dell'acqua sostiene e determina i movimenti, dà loro un senso e un fine. La chiarezza del racconto corrisponde alla funzionalità del nuoto – gesti nitidi e precisi che si modellano sull'acqua indistinta e la modellano in cerchi, in impulsi, in giochi di schiume. Dobbiamo concludere che tutto nella narrativa è *stile* – così come nel nuoto? Evidentemente, quando per stile s'intenda tutta la composizione – parole, passaggi, taglio di scene, caratteri, cadenza e riprese.⁵⁴

Per rimanere nella metafora di Pavese, chi tentasse la via della mistificazione o la via illuminista, chi tentasse cioè di creare artificialmente il mito o di negarlo completamente, si ridurrebbe semplicemente a nuotare fuori dall'acqua. Così facendo, egli scamperebbe certo ai suoi pericoli ma, allo stesso tempo, rinuncerebbe a nuotare. Al contrario, l'atto di raccontare è legato ad un «fondo mitico» autentico. Questo fondo non è una faccenda privata: non si tratta semplicemente di parlare di sé, di cadere in ciò che altrove Pavese definisce una sorta di «romanticismo adolescente».⁵⁵ Ancora una volta, è il «mestiere di scrivere» a domandare un superamento del fatto privato, del «mestiere di vivere». Ma questo superamento si può attuare solo *passando* dalla crisi vissuta «a caldo», alla prima persona, per non cadere nel cattivo irrazionalismo che forgia sempre i suoi miti collettivi «a freddo», senza averne fatto precedentemente esperienza. Pertanto, in che momento le luci e l'ombra coincidono, come rischiarare il mito e renderlo finalmente condivisibile? Ancora una volta, non si tratta di prendere ad oggetto un gorgo fittizio, ma semplicemente di metterne a tema uno autentico, grazie innanzitutto alla definizione di un nuovo *stile*.⁵⁶ Lo stile non domanda di scegliere tra razionale e irrazionale, al contrario esso nasce e si sviluppa non tanto dal loro conflitto, quanto dal loro contrasto. In *Raccontare è monotono* Pavese non oppone

⁵⁴ ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 305.

⁵⁵ «Siamo tutti convinti che solo il mondo e la vita contengono gli spunti, le condizioni di qualunque pagina vera si è scritta o si scriverà [...] Ma non siamo convinti che queste forme nasceranno dalla presunzione orgogliosa di chi del disagio di non averle ancor trovate si fa argomento dello scrivere. Quest'è un romanticismo adolescente. [...] Il calzolaio fa le scarpe e il capomastro fa le case – meno parlano del modo di farle e meglio lavorano: - possibile che il narratore debba invece impunemente chiacchierare solo di sé?», Ivi, p. 220.

⁵⁶ Anche Gioanola riconosce in questo passaggio un superamento fecondo delle opposizioni relative al mito che lacerano Pavese. Tuttavia lo studioso considera i *Dialoghi* come un errore di percorso sulla strada di questa presa di coscienza; al contrario, come cercheremo di sostenere nel prossimo paragrafo, la composizione dei dialoghi ci sembra pienamente in linea con il proposito relativo allo stile qui esposto da Pavese. Cfr. ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese*, cit., p. 93.

semplicemente gli elementi di un'alternativa, il mistero e la chiarezza, il temporale e l'intemporale, ma mostra in che modo il mestiere dello scrittore si adopera per articularli in un mito rischiarato, ovvero nel racconto. L'unicità della prima volta e la molteplicità delle esperienze storiche non si oppongono come un *aut aut*: è solo ed esclusivamente la loro compresenza a risultare esperibile nel racconto. Non si dà racconto scevro dal mistero dell'intemporale: è proprio per questa ragione che «raccontare è monotono». Tuttavia, questa monotonia è tessuta e articolata grazie alla scelta fondamentale dello scrittore: non tanto quella delle esperienze da raccontare, ma quella di «parole, passaggi, taglio di scene, caratteri, cadenza e riprese», «anche nella punteggiatura o nel ritmo diretto-indiretto del discorso».

In ciascuna cultura e in ciascuno individuo il mito è di sua natura monocorde, ricorrente, ossessivo [...] Del resto, dire stile è dire cadenza, ritmo, ritorno ossessivo del gesto e della voce, della propria posizione entro la realtà. La bellezza del nuoto, come di tutte le attività vive, è la monotona ricorrenza di una posizione. *Raccontare è sentire nella diversità del reale una cadenza significativa.*⁵⁷

Si pensi alle descrizioni demartiniane della ripetizione linguistica: fin dal *Mondo magico*, segno distintivo del crollo dell'umano è l'ecolalia, la ripetizione meccanica della stessa parola o della stessa frase, caratteristica del vissuto psicopatologico o di quello infantile. Anche lo stile dello scrittore si definisce sulla base di un lessico ricorrente, di una certa ripetizione e monotonia: alcune parole che fanno perennemente ritorno e che definiscono sia lo stile sia, per i critici, la poetica di un dato scrittore. Eppure, a differenza dell'ecolalia, intesa come sintomo patologico, la ripetizione stilistica è frutto di una *scelta* e si articola, puntualmente, all'interno del procedere della narrazione, della variazione molteplice alla quale essa dà luogo. Il prodotto artistico rende intellegibile la crisi perché, attraverso lo stile, la rende sensibile al lettore all'interno di un'esperienza narrativa soggetta allo scorrere del tempo: a monte della ripetizione resa alla sua forma culturale sta però la scelta di quella «cadenza significativa». Le parole ritornano, ma perché le si è fatte tornare. Il racconto è descritto allora – non dal teorico ma dall'addetto ai lavori – come una scelta paradossale. Ciò che è scelto è il ritmo, il tempo storico perché culturale, con il quale l'intemporale «ricorrente, ossessivo» dovrà ritornare a ossessionare il lettore. Ancora una volta, il racconto è *parola della crisi*, per riprendere la definizione demartiniana del mito.

Nondimeno, ci sono racconti più o meno mitici, più o meno «intrisi di salsedine». Prendendo in considerazione le fiabe o le leggende popolari, Pavese nota come la ripetizione narrativa dello stesso avvenimento, per esempio della stessa prova da superare per tre o quattro eroi diversi, è già di per sé il marchio di una forma di stile, della messa in forma del reale nel racconto; ma si tratta di uno stile massimamente rudimentale e mitico, proprio perché la complessità e la molteplicità dell'esperienza storica vi è semplicemente abbozzata. Al contrario, scrive Pavese, la narrativa contemporanea non può esimer-

⁵⁷ PAVESE, CESARE, *Saggi letterari*, cit., p. 308. Il corsivo è il nostro.

si da uno stile caratterizzato da molteplici variazioni poiché questa molteplicità è chiamata a rappresentare la storia.⁵⁸

Quando lo scrittore di Santo Stefano Belbo spiega il rapporto aporetico che la narrativa contemporanea intrattiene con il mito, egli evoca le stesse condizioni della modernità occidentale individuate da de Martino, in riferimento alla morte della credenza nel mito collettivo: l'individualismo e la ragione illuminista. Il professionista contemporaneo del mito è un individuo singolo, lo scrittore; ma, aggiunge Pavese, non è importante che lo scrittore sia consapevole, che si riconosca in una tale funzione. Il peso del mito, della ripetizione dell'intemporale nell'opera non deve mai essere valutato a partire dalle dichiarazioni esplicite dei narratori, da ciò che essi dicono di pensare dell'esperienza mitica, ma sempre a partire «dalla soluzione *stilistica* che le danno narrando». Lo stile come traccia del vero mito, della ripetizione nel racconto degli elementi che ossessionano un'epoca o un individuo; e che, in quanto elementi narrativi, possono essere finalmente reintegrati nella storia, possiamo aggiungere con de Martino.

Lo stesso Franco Fortini, riflettendo sui saggi di Pavese nel 1952, riempiva così una doppia lacuna, quella di una domanda che gli aveva fatto troppo tardi e quella di una sua impossibile risposta:

[...] come – mediante quali *specificazioni*, in quali *istituzioni collettive* – la nostra vita e la vita sociale possono fissare, rendere ripetibile, pedagogico, rituale, “*quel virile tragico istante che è l'equilibrio dell'individuale e del collettivo*”? Una risposta, che non poté darmi, mi pare venga ora da queste pagine: *mediante quell'atto di culto che è lo stile, la sua unità profonda estetico-etica, a portata di tutti o, meglio, cui tutti debbono portarsi*.⁵⁹

La dicotomia che nel simbolo oppone la dimensione individuale a quella collettiva si risolve in unità e questa coincidenza avviene grazie alla modalità di scrittura propria del racconto. Così si forgia il mito come stile, un mito che sarà reiterato in quel particolare atto di culto, individuale e collettivo, che è la lettura. Nel diario, accanto alle ultime, tristemente celebri dichiarazioni, dove la missione storica dello scrittore è vissuta come una parte da impersonare con fatica⁶⁰, troviamo al contrario esplicitata l'idea che la scrittura sia indissolubilmente e immediatamente atto individuale e collettivo: «è bello scrivere perché riunisce le due gioie: parlare da solo e parlare a una folla».⁶¹

L'uscita dal piano del mito interamente privato si fa grazie alla scrittura, nella misura in cui ogni scrittura è mitica, monotona, caratterizzata cioè da

⁵⁸ Questa interpretazione ricalca quella che, nelle *Lezioni di estetica*, Hegel fa dello stile greco, in opposizione a quello romantico.

⁵⁹ FRANCO FORTINI, *Saggi italiani 1*, Milano, Garzanti, 1987, p. 214.

⁶⁰ «La mia parte pubblica l'ho fatta — ciò che potevo. Ho lavorato, ho dato poesia agli uomini, ho condiviso le pene di molti». CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 361 (16 agosto 1950).

⁶¹ Ivi, p. 287 (4 maggio 1946).

uno stile che la rende fruibile a tutti e, allo stesso tempo, la presenta come l'espressione più condensata e vera dell'individuo che scrive. Questa concezione del mito come stile, come il marchio della monotonia del raccontare, Pavese la elabora consapevolmente nel saggio che abbiamo preso in analisi in questo paragrafo e la mette in pratica nell'opera alla quale si è sempre detto più affezionato, i *Dialoghi con Leucò*.

6 DALL'IDENTIFICAZIONE CON IL MITO AI *DIALOGHI* DELL'INDIVIDUAZIONE

In una lettera del 22 luglio 1948 a Franca Cancogni, Pavese dichiara che le opere di etnologia che lo interessano sono quelle capaci di realizzare la «rievocazione di mondi culturali autosufficienti, chiusi in sé, interpretabili [...] facendo atto di intuizione, di identificazione».⁶² In queste poche righe lo scrittore espone la metodologia scientifica della corrente di storici delle religioni che prediligeva – quegli stessi autori che de Martino definisce «la famiglia equivoca» – e per i quali la comprensione scientifica del mito di una certa civilizzazione passa per uno sforzo di identificazione fenomenologica con questa stessa esperienza mitica.⁶³ Inoltre, questa predilezione teorica si lega in Pavese al problema *vitale* sollevato da de Martino e da Jesi: la volontà, o meglio l'esigenza, di identificarsi al mito. La composizione dei *Dialoghi con Leucò* sembrerebbe rispondere precisamente alla stessa esigenza, tant'è vero che Pavese ringrazia Mario Untersteiner di aver letto i ventisette dialoghi come degli autentici *documenti mitologici*.⁶⁴ Tuttavia, i *Dialoghi* possono essere considerati dei documenti mitologici precisamente perché *non* sono il frutto di una serie di identificazioni. La traccia migliore per la nostra interpretazione ce la fornisce Pavese il 28 luglio del 1947:

I *Dialoghetti* conservano gli elementi, i gesti, gli attributi, i nodi del mito, ma ne aboliscono la realtà culturale radicata in una storia d'innesti, calchi, derivazioni, ecc. (che ce li rende comprensibili). Ne aboliscono pure l'ambiente sociale (che li rendeva accettabili agli antichi). Quello che resta è il problema, che la tua fantasia risolve.

Pavese riprende la mitologia greca, azzerando ogni possibile cenno alla realtà culturale e sociale, ad una prospettiva propriamente storica sul mito. Questo perché le evoluzioni e stratificazioni della storia mitica non sono ciò che è in questione nei *Dialoghi*. Parimenti, è escluso ogni tentativo, tipico invece della «famiglia equivoca», di mettere in luce il legame tra il contesto rituale che rende possibile l'esperienza mitica e quest'ultima. La scelta della

⁶² ID., *Lettere 1926-1950*, cit., p. 605 (22 luglio 1948).

⁶³ Per un confronto serrato di de Martino con gli autori della «famiglia equivoca», si veda ERNESTO DE MARTINO, *Fenomenologia religiosa e storicismo assoluto*, in ID., *Storia e metastoria*, cit., pp. 47-74.

⁶⁴ «Lei ha letto i *Dialoghi* come appunto sognavo che si leggessero: dipanandone i motivi, interpretandoli. Per dire tutto in una, lei ha trattato questi *Dialoghi* come si tratta un documento mitologico», CESARE PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 571.

forma *dialogo* è perfettamente coerente con questa dichiarazione di Pavese: e così che il contesto spazio-temporale non entra mai a far parte della narrazione, ma rimane sempre solamente abbozzato dalle poche righe di presentazione che precedono ogni dialogo. Tuttavia, più che fornire un quadro storico, queste righe presentano in maniera criptica la scelta dei personaggi, fornendone così una possibile prima chiave di lettura. Non si tratta qui né di rendere i miti «comprensibili» né di rievocare le ragioni per le quali essi erano credibili, «accettabili»; si tratta invece di presentare il problema posto dal mito e risolto dallo scrittore del mito, nel momento in cui egli si impegna a tessere i «nodi». In questo senso, potremmo dire che Pavese non si identifica tanto al mito, quanto a un mitografo. Il problema resta quello della coincidenza e non della tensione tra *mythos* e *logos*, tra oscurità e luce, tra il contenuto del mito e la forma che bisogna forgiare per poterlo esprimere adeguatamente, quel certo *stile*, risultato dell'impegno necessario a tessere i «nodi» del mito in maniera uniforme, ciclica e ossessionante.⁶⁵

Nei *Dialoghi*, Pavese abbandona esplicitamente il mito interamente privato e decide, al contrario, di costituire una costellazione di portavoce per cantare uno stesso mito collettivo. Questo mito riguarda ancora e sempre un trapassato, ma il polo mitico non può più essere situato cronologicamente poiché non coincide più qui con l'infanzia di un uomo solo, ma con quella dell'umanità intera. Il coro di voci dei *Dialoghi* evoca delle storie molto diverse, possiamo dunque dirci lontani dalla ricorsività delle fiabe popolari prese in oggetto in *Raccontare è monotono*; allo stesso tempo però, attraverso la forma del dialogo, Pavese rinuncia all'imperativo della modernità, quello di rendere ragione, nella narrazione, della molteplicità dell'esperienza storica. Così facendo, egli evita un duplice rischio: quello di raccontare il mito greco da antico greco e quello di raccontarlo da moderno; parimenti, non si opera nessuna identificazione dello scrittore con se stesso e, da lettori, non riconosciamo il ritornare ossessivo dei simboli dell'uomo Pavese.⁶⁶ Sfuggire a questa duplice identificazione è la terza via trovata da Pavese per «mettere le mani su quell'informe travaglio da cui il mito è nato»⁶⁷; non tanto per raccontare il mito greco dunque, quanto per suggerire *da dove* la prima grande mitologia dell'Occidente è sorta. Implicitamente, Pavese gioca ancora a fare l'apprendista etnologo: egli espone nei *Dialoghi* la sua interpretazione della ragion d'essere del mito, de «il problema» che il mito è chiamato a risolvere: il nodo che il mito, in quanto parola della crisi, annoda e allo stesso tempo scioglie. Questo perché, lo ricordiamo con de Martino, la tecnica trovata dal mito per superare la crisi è di rappresentarla. Ora, ciò che lo stile dei *Dialoghi* è chiamato

⁶⁵ Si veda a questo proposito la conclusione del saggio di EUGENIO CORSINI, *Orfeo senza Euridice: i Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, «Sigma», I (1964), 3-4, pp. 121-146, pp. 145-146.

⁶⁶ La nostra interpretazione diverge da quella di TIBOR WCLASSICS, *Pavese "heautontimoroumenos". L'interpretazione dei Dialoghi con Leucò*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XIII, 3 (1984), pp. 397-404.

⁶⁷ Calvino 1947, pp. 2-3; a proposito della lettura di Calvino, si veda il bel contributo di ELEONORA CAVALLINI, *Pavese tra gli dèi. Calvino primo commentatore dei Dialoghi con Leucò*, in SOTERA FORNARO e DANIELA SUMMA (a cura di), *Eidolon. Studi sulla tradizione classica*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, pp. 125-14.

a narrare è il processo di definizione dell'umano rispetto al non-umano, divino o mostruoso che esso sia.⁶⁸ L'infanzia dell'umanità non è più un'epoca storica ma coincide ricorsivamente con lo stabilizzarsi di un piano delle identità e il concludersi di un processo di individuazione. Al contempo, ciò che precede e segue la stabilizzazione è l'esperienza più ricorrente nei *Dialoghi*, quella della metamorfosi, della perdita della propria identità e della forma particolare di angoscia che segue quest'esperienza. L'angoscia legata alla labilità del sé, alla schiuma d'onda che rappresenta il piano di perdita delle identità, costituisce la costante dei «dialoghetti» e, così facendo, dice qualcosa di essenziale rispetto all'uomo: rispetto a ciò che distingue il genere umano dal sorriso degli dèi o dalla Gorgone. Il problema che i «dialoghetti» sono chiamati a porre e così, demartinianamente, a risolvere è il problema della soglia antropogenetica. «Il senso di questo groviglio [...] sta nella ricerca dell'*autonomia umana*».⁶⁹

Il 27 ottobre 1947 Pavese scrive a de Martino: «mi permetto di mandarti un mio libro che forse t'interesserà, dati i gusti e il mondo che vi si riflettono». Angelini specifica in nota che il libro in questione sono proprio i *Dialoghi con Leucò* e che l'etnologo non si pronunciò mai sull'opera.⁷⁰ Forse de Martino non gradì i «gusti» di Pavese; tuttavia «il mondo riflesso» nei *Dialoghi* condivide con l'antropologia demartiniana lo stesso nucleo incandescente, il fatto cioè di mettere in scena il processo di individuazione dell'umano e le sue crisi. D'altra parte, sappiamo che Pavese si dimostrò uno dei primi, impazienti lettori de *Il mondo magico*⁷¹; sappiamo inoltre che fu proprio lui a rivedere e a correggere il manoscritto della grande opera demartiniana.⁷² Per Pavese si tratta di raccontare, per de Martino di storicizzare – e questa differenza di intenti è importante e significativa – ma il problema da cui prendono le mosse i due divergenti propositi è lo stesso: l'infanzia dell'umanità, la nascita del mondo magico.

Fin quando la labilità insorge senza compenso, e l'esserci si dissolve sino a diventare p. es. una eco del mondo (come nel caso del *latab* che imita specularmente lo stormir delle fronde) il mondo magico non è

⁶⁸ Quest'interpretazione di Pavese deve molto all'opera di MARIO UNTERSTEINER, *La fisiologia del mito*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1946. Cfr. CESARE PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 564.

⁶⁹ Ivi, p. 571.

⁷⁰ Al contrario dell'entusiasta Cocchiara: ivi, p. 568.

⁷¹ Nella lettera del 9 agosto 1946 a de Martino, Pavese scrive: «ho letto su "Comunità" un capitoletto del *Mondo magico* [*La rappresentazione e l'esperienza della persona nel mondo magico*] e mi è molto piaciuto». CESARE PAVESE ed ERNESTO DE MARTINO, *La collana viola*, cit., p. 86.

⁷² Lo sappiamo perché Pavese se ne lamenta con de Martino in una lettera del 23 aprile 1947: «la illeggibilità delle prime bozze dipendeva in parte dalla perfidia del tuo manoscritto e dal tremendo regime di note e *guillements* e citazioni. Ci ho lavorato quindici giorni buoni». CESARE PAVESE ed ERNESTO DE MARTINO, *La collana viola*, cit., p. 96. Secondo Gioanola in quel periodo Pavese stava componendo gli ultimi dialoghi.

ancora nato. Esso nasce solo quando la labilità diventa un problema, quando è appresa come rischio nell'angoscia, e quando sollecita il riscatto di un ordine culturale definito che valga come sistema di guarentigie per l'esserci minacciato.⁷³

I *Dialoghi* discutono il momento che intercorre tra il rischio o la tentazione dell'indistinzione, provocati dalla possibilità della metamorfosi, e la riflessione intorno a questa stessa possibilità che si accompagna al sentimento dell'angoscia. Il carattere ellittico dei dialoghi si deve proprio a questo: i silenzi e gli impliciti tentano di dire ciò che non può essere detto, il rischio o il ricordo della metamorfosi. Si può parlare solo a partire dal momento in cui «la labilità diventa problema», in cui per de Martino nasce il mondo magico.

Come aveva notato Italo Calvino, l'umanità descritta nei «dialoghetti» è pertanto «un'umanità alle soglie della coscienza».⁷⁴ È proprio questa soglia a costituire il limite e al contempo la condizione a partire dalla quale si dà la riflessione demartiniana: il passaggio alla coscienza coincide infatti con il passaggio al fatto culturale, oggetto delle analisi dell'etnologo, ma l'oggetto deve essere compreso a partire dal problema che è chiamato a risolvere. Tale problema è quello raccontato nei *Dialoghi*, quanto è vero che «gli istituti culturali delle civiltà etnologiche restano per noi incomprensibili nella loro genesi e valore se non vengono riportati al dramma della presenza che rischia di non mantenersi nella storia umana, di risommergersi nell'organico, nell'inconscio, nella natura vegetale e animale».⁷⁵ I *Dialoghi* raccontano allora di quel «mito sotto i miti»⁷⁶ che è la costituzione dell'umano, e in questo senso sono dei paradossali «documenti mitologici», proprio perché riportano a galla il fondo indocumentabile che l'etnologo, da solo, deve presupporre, ma non può mai storicizzare.

⁷³ ERNESTO DE MARTINO, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magicismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015, p. 96. Ricordiamo che la prima edizione è quella uscita per la collana viola e stampata nel 1947.

⁷⁴ Calvino 1947, p. 2.

⁷⁵ ROCCO BRIENZA, *Mondo popolare e magia in Lucania*, cit., p. 56.

⁷⁶ ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese*, cit., p. 87.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRIENZA, ROCCO, *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1975.
- Calvino¹⁹⁴⁷ = Calvino, Italo, «*Bollettino di Informazioni Culturali*» di Einaudi, n. 10, 10 novembre 1947, pp. 2-3.
- CAVALLINI, ELEONORA, *Pavese tra gli dèi. Calvino primo commentatore dei Dialoghi con Leucò*, in FORNARO, SOTERA e SUMMA, DANIELA (a cura di), *Eidolon. Studi sulla tradizione classica*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, pp. 125-143.
- CORSINI, EUGENIO, *Orfeo senza Euridice: i Dialoghi con Leucò e il classicismo di Pavese*, «Sigma», I (1964), 3-4, pp. 121-146.
- DELEUZE, GILLES, *Critica e clinica*, Milano Raffaello Cortina Editore, 1997.
- DE MARTINO, ERNESTO, *Apocalissi culturali e apocalissi psicopatologiche*, «Nuovi Argomenti», 69-71, luglio-dicembre 1964, pp. 105-141.
- ID., *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 1977.
- DE MARTINO, ERNESTO, *Storia e metastoria. I fondamenti di una teoria del sacro*, Lecce, Argo, 1995.
- ID., *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2002.
- ID., *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magicismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015.
- ID., *La fine del mondo*, Torino, Einaudi, 2019.
- ELIADE, MIRCEA, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- FERNANDEZ, DOMINIQUE, *L'Échec de Pavese*, Parigi, Grasset, 1968.
- FORTINI, FRANCO, *Saggi italiani 1*, Milano, Garzanti, 1987.
- GIOANOLA, ELIO, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati editore, 1971.
- GUIDUCCI, ARNANDA, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi editore, 1967.
- JESI, FURIO, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi, 2002.
- MANGONI, LUISA, *Pensare i libri*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- MANN, THOMAS e KERÉNYI, KARL, *Romanzo e mitologia. Un carteggio*, Milano, Il Saggiatore, 1960.
- NISTICÒ, RENATO, *Ernesto de Martino e la teoria della letteratura*, «Belfagor», LVI, 3 (2001), pp. 269-286.
- PAVESE, CESARE, *Lettere 1926-1950*, Torino, Einaudi, 1968.
- ID., *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1968.
- ID., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968.
- PAVESE, CESARE, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 2017, p. 157.
- PAVESE, CESARE e DE MARTINO, ERNESTO, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- RAUTY, RICCARDO, *Cultura popolare e marxismo*, Roma, Editori Riuniti, 1976.
- SEVERINO, VALERIO SALVATORE, *Ernesto de Martino nel PCI degli anni Cinquanta tra religione e politica culturale*, «Studi Storici», Anno 44, 2003, No. 2, pp. 527-553.
- UNTERSTEINER, MARIO, *La fisiologia del mito*, Milano, Fratelli Bocca Editori, 1946.
- VIRNO, PAOLO, *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- VITTORIA, ALBERTINA, *Togliatti e gli intellettuali*, Roma, Carocci, 2014.

WCLASSICS, TIBOR, *Pavese "beautontimoroumenos". L'interpretazione dei Dialoghi con Leucò*, «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XIII, 3 (1984), pp. 397-404.



PAROLE CHIAVE

Cesare Pavese; Ernesto de Martino; teoria del mito; antropologia del testo letterario; Dialoghi con Leucò



NOTIZIE DELL'AUTORE

Dottoranda in filosofia all'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, con una tesi dal titolo *Ernesto de Martino et le temps de l'ethnologie religieuse*. La sua attività di ricerca si concentra in particolare sulle fonti e influenze dei concetti demartiniani di destorificazione mitico-rituale e di apocalisse culturale nella modernità.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIRITA GUERBO, «Un'umanità alle soglie della coscienza». *La duplice natura del mito pavesiano, contro e con Ernesto de Martino*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 13 (2020)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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