

Relazioni rizomatiche fra i *Dialoghi con Leucò* e le *Metamorfosi* di Ovidio. Un caso di studio: *Il lago*

Rhizomatic relations between Dialoghi con Leucò and Ovid's Metamorphoses.
A study case: Il lago

ANTONIO ZANFARDINO

antonio.zanfardino@unina.it / Università degli Studi di Napoli "Federico II"

RIASSUNTO: Partendo da una breve ricostruzione della formazione latina di Cesare Pavese, il contributo propone una rilettura del dialogo *Il lago*, incentrato sul personaggio di Ippolito-Virbio, nell'ottica della riscoperta di una possibile influenza esercitata dalle *Metamorfosi* di Ovidio sui *Dialoghi* pavesiani. L'analisi comparata prende in considerazione un testo che è palesemente legato all'episodio metamorfico, ma che non è stato indagato a sufficienza per mettere in evidenza il "classicismo latino" dello scrittore piemontese e, soprattutto, per puntualizzare in che misura il modello letterario e mitico del poeta d'età augustea abbia agito sulla composizione dei *Dialoghi con Leucò*.

Parole chiave: *Dialoghi con Leucò*, *Metamorfosi*; Comparazione; Modello ovidiano; Ippolito-Virbio

Abstract: Starting from a brief reconstruction of the Latin formation of Cesare Pavese, the article proposes a reinterpretation of the dialogue Il lago, about the character of Hippolytus-Virbius, in the perspective of the rediscovery of a possible influence exerted by Ovid's Metamorphoses on the Pavese's Dialoghi. The comparative analysis takes into consideration a text that is clearly linked to the metamorphic episode, but that has not been explored sufficiently to highlight the "Latin classicism" of the Turin writer and, above all, to clarify to what extent the literary and mythical model of the Augustan poet acted on the composition of the Dialoghi con Leucò.

Keywords: *Dialoghi con Leucò*; *Metamorphoses*; *Comparison*; *Ovidian model*; *Hippolytus-Virbius*

1. INTRODUZIONE. Il titolo del presente studio chiarisce sin da subito l'obiettivo dell'indagine e la prospettiva con cui essa viene condotta. Il rapporto fra classico e moderno è stato fin troppo a lungo confinato entro i cardini del vaglio dell'imitazione del primo da parte del secondo e ridotto all'individuazione, talvolta un po' sterile, di citazioni, analogie e differenze formali e di richiami tematici, come alla ricerca delle componenti più o meno nascoste di centoni, senza però che venissero esplicitate le motivazioni dei riferimenti culturali antichi adottati dagli autori contemporanei e, aspetto di gran lunga più importante, senza dar conto del processo di rifunzionalizzazione, dell'assorbimento e della personalizzazione dei modelli¹. È su tale processo del *tradere* – raccontare e insieme tradire, modificare – che si fonda la sopravvivenza del classico e del mito in special modo, i quali portano con sé l'idea di continua ricreazione, che non si esaurisce e non si deve far esaurire nella semplice allusione o nell'ammiccamento fra intellettuali e opere di ogni tempo.

Nella produzione letteraria novecentesca, Pavese con il libro che fra i suoi gli era più caro, i *Dialoghi con Leucò*², è stato l'autore che forse ha meglio espresso questo procedimento di rivitalizzazione in chiave personale del mondo antico attraverso una reinterpretazione dei miti classici, il cui esito non va considerato in una prospettiva gerarchizzante come prodotto di *imitatio*, né tanto meno di semplice *aemulatio*. I *Dialoghi* pavesiani guardano al materiale della tradizione mitologica, rielaborandolo in maniera assolutamente soggettiva, al punto che anche la categoria di "riscrittura" sembra assai limitante e non rende giustizia ad un'opera letteraria dotata di un'originalità significativa nella storia della lunga durata del mito. Per questo motivo, la ricerca delle fonti culturali dei *Dialoghi* dovrebbe essere condotta secondo un'ottica che privilegi la ormai sdoganata metafora del rizoma³ come rappresentazione di prodotti letterari che sono, sì, esempio di ricreazione, ma anche creazioni artistiche. Uno degli scopi di questa indagine, perciò, è quello di mettere in evidenza le analogie e le divergenze fra l'opera pavesiana e quella di un autore – l'Ovidio delle *Metamorfosi* – la cui influenza nei *Dialoghi* rimane un po' nascosta, adombrata forse dalla preponderanza della cultura greca, di certo più presente nel suo mondo concettuale rispetto a quella latina. La riflessione comparativa sarà condotta in modo da "far interagire testi [...] non legati da vincoli di parentela", almeno direttamente, "per produrre una nuova coscienza critica non più interessata al rapporto fra originale e copia, ma alla metamorfosi" (Fusillo, 2019, p. 55), cioè alle modificazioni e ai significati assunti da tali modificazioni nell'ipertesto pavesiano. Pur adoperando un metodo comparativo che fa della collazione il suo strumento privilegiato e il punto di partenza dell'indagine critica, il confronto fra i testi non si fermerà a questo aspetto formale, ma punterà ad evidenziare le modalità in cui Pavese ha fatto propria e riplasmato la poetica ovidiana. Entrambe le opere attingono temi e motivi dal multiforme e archetipico bacino culturale che è il mito, quel "vivaio di simboli" (nota del 20 febbraio 1946; Pavese, 1990, p. 308) che "vive di una vita incapsulata che, a seconda del terreno e dell'umore che l'avvolge, può esplodere nelle più diverse e molteplici fioriture" (Pavese, 2002, p. 151). La vera ed unica radice esistente,

¹ Un esempio di questa tendenza nell'ambito del rapporto fra Ovidio e Pavese è lo studio di Mariani (2005, pp. 59-78), come si avrà modo di esplicitare.

² Oltre alla celeberrima e iper-citata frase d'addio scritta dall'autore su una copia dell'opera poco prima di togliersi la vita il 27 agosto 1950, si vedano anche le testimonianze contenute nella missiva a Billi Frattini del 20 luglio 1950: "Vuol forse dire che lei ha capito che Leucò è il mio biglietto da visita presso i posteri? Pochi ci arrivano" (Pavese, 1966b, p. 553); in quella a Nino Frank del 25 agosto 1950, in cui Pavese fa riferimento a "un libro che nessuno legge e, naturalmente, è l'unico che vale qualcosa, *Dialoghi con Leucò*" (ivi, p. 568). Cfr. anche la famosa intervista alla radio del giugno 1950, in cui si spiegano i motivi per cui "Pavese, con ragione, ritiene i *Dialoghi con Leucò* il suo libro più significativo" (Pavese, 1966b, p. 292).

³ La metafora è stata proposta da Deleuze & Guattari (1978), ma è applicabile anche ai prodotti culturali quali le opere letterarie.

dunque, è il mito, da cui dipendono e derivano tutte le sue varie rappresentazioni, le mille volute di un grande e metamorfico rizoma.

La scelta di valutare l'influenza ovidiana sui *Dialoghi con Leucò* si giustifica alla luce di due motivi intrinsecamente connessi fra loro: il primo, più generale, riguarda la scarsità di studi che analizzino la presenza della letteratura latina nell'opera pavesiana, quasi sempre messa in relazione con un retroterra culturale che si identifica automaticamente con la greicità classica⁴; il secondo motivo, specificamente "ovidiano", consiste, anche qui, in una limitata indagine condotta dalla critica sulla fortuna nella produzione pavesiana di un'opera tanto rilevante per la storia della letteratura a soggetto mitologico e precipuamente per numerose poetiche moderne e postmoderne quale le *Metamorfosi*, mentre al rapporto con altri autori della latinità, come ad esempio Orazio⁵, è stato dedicato un maggior approfondimento.

Sostanzialmente tra i più recenti e significativi tentativi di sondaggio dell'influenza ovidiana nella produzione mitologica di Pavese si possono citare lo studio di Umberto Mariani (2005, pp. 59-78), che ricostruisce gli ipotesti ovidiani dei *Dialoghi* più vicini alle narrazioni metamorfiche, senza, tuttavia, approfondirne scarti e assonanze e i valori da essi assunti nella poetica pavesiana; il saggio di Bart Van den Bossche (2018), il quale, oltre a fornire una lettura del dialogo *L'uomo-lupo*, parla di una latente influenza di Ovidio su Pavese e, in definitiva, teorizza piuttosto una "Ovid function" (p. 201), che nei *Dialoghi* si esplica nell'utilizzo di certi motivi e richiami interni all'opera come strumenti di connessione a distanza tra i differenti testi e in una architettura macro-testuale che accoglie miti di differente natura. Anche in questo caso, per quanto più puntuale e illuminante per molti aspetti della poetica di Pavese e per il recupero da parte di quest'ultimo di alcune generiche strategie narrative proprie del poeta latino, il saggio di Van den Bossche non si sofferma abbastanza sui punti di vicinanza e distanza fra le due opere, pur offrendo un'analisi lucidissima della funzione del tema metamorfico così come viene reinterpretato da Pavese. Infine, più di recente Salvatore Renna (2020) ha riaperto la questione del rapporto tra Pavese e Ovidio in un articolo che propone un'attenta rilettura comparata con gli ipotesti antichi di due dialoghi in particolare, *Il fiore* e *Schiuma d'onda*, per poi passare ad una più generale disamina della rielaborazione pavesiana del fenomeno metamorfico. La metodologia applicata dal critico è un consapevole esercizio di *Classical Reception*, che effettivamente si avvale di un'accorta comparazione con gli episodi delle *Metamorfosi*, anche se le conclusioni tratte sulla globale interpretazione pavesiana dell'epica ovidiana non convincono pienamente, come si avrà modo di esplicitare.

Da qui la decisione quasi obbligata di concentrarsi sull'analisi di un particolare dialogo, *Il lago*, non considerato dalla critica con un focus specifico, e che invece potrebbe meglio definire il rapporto di Pavese con Ovidio e non solo. Da questa valutazione, infatti, discendono importanti conseguenze: la trattazione pavesiana del mito di Ippolito-Virbio, protagonista del dialogo insieme a Diana, apre una finestra sul retroterra culturale latino dell'autore – letterario e mitologico insieme –, spesso ignorato a favore di quello greco nell'ambito della

⁴ Nella maggior parte della critica con "classicismo pavesiano" si intende il richiamo che Pavese nelle sue opere fa alla letteratura greca e su quest'ultima gli studiosi, pur necessariamente, sono soliti insistere al vaglio dei modelli antichi. Cfr. soltanto Catalfamo (2012) e la raccolta di saggi a cura di Cavallini (2014), ad esempio il saggio di Comparini (2014). Su questa tendenza di studio cfr. anche Condello (2016). È, tra l'altro, lo stesso Pavese (1990, p. 309) che nell'"Avvertenza"/"Prefazione ai dialoghetti" contenuta nel diario (20 febbraio 1946) scrive: "Qui ci siamo accontentati di servirci di miti ellenici". Ma cfr. anche la lettera del 3 dicembre 1947 a Tullio e Maria Cristina Pinelli in cui si fa riferimento al giudizio positivo di Mario Untersteiner sui *Dialoghi*: "non piacciono a nessuno, tranne a un valente professore di greco e studioso delle religioni, che mi ha subito regalato un suo estratto *Il concetto di δαίμων in Omero* con questa dedica: «a Cesare Pavese l'artista interprete della religione ellenica»" (Pavese, 1966b, p. 201).

⁵ Cfr. ad esempio Barberi Squarotti (2013) e il già citato Condello (2016).

composizione dei *Dialoghi con Leucò*. In sostanza, ricercare l'influenza che Ovidio esercita sulla dimensione mitica di Pavese significa anche fare il punto su una zona d'ombra della formazione dell'autore ancora da illuminare, poiché fagocitata dalla sua maggiore inclinazione per il mondo ellenico. A tal proposito, prima di passare alla vera e propria indagine, un'ultima precisazione sarà d'obbligo: è chiaro che anche Ovidio nelle *Metamorfosi* operi una rielaborazione di materiale mitologico di matrice prettamente greca. Nel caso del mito di Ippolito-Virbio (*met.* 15, 497-546), però, pare trattarsi di una vicenda "tutta romana", attestata con alcune varianti già in Virgilio (*Aen.* 7, 761-782), ma narrata con maggiore attenzione e perizia di dettagli dal poeta metamorfico: è a questa versione che Pavese guarda per la struttura del suo dialogo. Insomma, approcciarsi alla "riscrittura" dell'episodio del ex-cacciatore redivivo significa inevitabilmente fare i conti con Ovidio. Per questo motivo, se gli altri dialoghi della raccolta, che pure trovano paralleli nell'epica ovidiana⁶, rimandano a vicende che hanno la propria origine nella cultura ellenica, l'episodio di Virbio costituisce un *unicum* nell'opera mitica di Pavese: esso diviene, così, il paradigma di tutta una tradizione letteraria latina e "ovidiana", che riesce a ritagliarsi un proprio spazio in un universo soprattutto greco, risultando, perciò, terreno privilegiato per l'esame del rapporto fra lo scrittore delle Langhe e il poeta augusteo.

2. TRA GRECIA E ROMA: SULLE TRACCE DI OVIDIO E DI IPPOLITO-VIRBIO. Come egli stesso dichiara nel risvolto di sopracoperta che accompagna l'*editio princeps* dei *Dialoghi* (ottobre 1947), "Pavese si è ricordato di quand'era a scuola e di quel che leggeva: si è ricordato dei libri che legge ogni giorno, degli unici libri che legge", cosicché, sicuramente anche attraverso i suoi studi di etnologia, "ne sono nati questi *Dialoghi*" (Pavese, 1993, p. 178)⁷.

Il primo passo per affrontare il problema della presenza delle *Metamorfosi* nei *Dialoghi* è, perciò, operare una ricognizione del rapporto fra Pavese e il latino indagando proprio in "quel che leggeva".

L'autore aveva chiaramente studiato la lingua a scuola e, come osserva Comparini (2017, p. 97), a partire dall'ultimo anno di liceo, letteratura italiana, letteratura latina e cultura greca divennero le materie fondanti della sua formazione intellettuale. Una volta arrivato agli ultimi due anni del percorso accademico (a.a. 1928-1929, 1929-1930), Pavese scelse di biennalizzare l'esame di Letterature e lingue classiche comparate di Augusto Rostagni, amante della poetica aristotelica e oraziana. Un dato per noi più interessante: in una lettera del 5 agosto 1929 (Pavese, 1966a, p. 116), esponendo al Monti il suo programma di studi giornaliero, lo scrittore afferma di studiare il greco per due ore al mattino e il latino per due ore nel pomeriggio; mentre

⁶ A titolo di esempio si pensi al dialogo *Le cavalle*, ispirato al racconto della nascita di Asclepio e della morte della madre Coronide (*met.* 2, 541-682), a *Il fiore*, che rielabora il mito di Narciso (*met.* 3, 339-510) o a *L'inconsolabile*, che rimanda alla storia di Orfeo ed Euridice (*met.* 10, 1-75). Quanto al dialogo *L'uomo-lupo*, si tenga presente che, nonostante Ovidio aggiunga la trasformazione in bestia (*met.* 1, 232-239), la vicenda di Licaone, l'empio figlio di Pelasgo fulminato da Zeus, era già nota alla mitografia greca (Apollod. 3, 8). Diverso è il caso del mito in esame: nella letteratura greca precedente alle trattazioni latine la storia di Ippolito, figlio di Teseo resuscitato da Asclepio, vantava solo qualche rapido riferimento in opere non prive di problemi testuali e cronologici (e. g. Eratosth. *Cat.* 6; Apollod. 3, 10, 3), ma la versione relativa alla sua resurrezione nelle vesti di Virbio, dio silvano che abita presso Nemi e prende parte al culto di Diana, nasce plausibilmente a Roma con il culto stesso (su cui cfr. Pena & Oller, 2012), e viene registrata con sicurezza da Virgilio, mentre il primo autore greco che attesta la variante italica, senza comunque citare la nuova identità di Virbio, è Pausania (2, 27, 4). Ma per una più precisa 'storia' del mito, anche in relazione ai *fontes* greci (del tutto ipotetici, come Callimaco) e alle riprese successive, cfr. Longobardi (2020).

⁷ Cfr. anche la missiva indirizzata a Santorre Debenedetti in data 30 gennaio 1948: "È divertente come in esso [*scil.* nei *Dialoghi*] io ritorni a scuola e, forse, *all'ordre*" (Pavese, 1966b, p. 219).

il 24 agosto dello stesso anno lo informa di aver concluso lo studio grammaticale e di star preparando i testi di Omero, Tucidide, Livio, Orazio e Tacito (ivi, p. 135). In una lettera del 3 settembre 1935 indirizzata alla sorella Maria, l'autore fornisce una notizia davvero importante per la ricostruzione del suo rapporto con il mondo letterario latino: la missiva risale al periodo del confino a Brancaleone Calabro (agosto 1935-marzo 1936), durante il quale egli si dedicò ad un ulteriore approfondimento del greco: è quella che Comparini (2017, p. 100) definisce “terza fase dello studio del greco”. Durante questo periodo, però, come si legge nella familiare, Pavese non accantonò la letteratura latina, studiando in particolare “*Opere*” ed “*Epistole*” di Orazio e l’*Eneide* (Pavese, 1966a, p. 434). Questo dato è fondamentale anche per ipotizzare un primo “incontro” dell’autore con il mito di Virbio, contenuto, come si è detto, in un passo del libro VII dell’*Eneide*, ma anche per enfatizzare una possibile scelta da parte sua di seguire la versione ovidiana piuttosto che quella virgiliana, plausibilmente conosciuta a partire da questa fase della formazione. In questo senso, la lezione metamorfica assumerebbe un valore ancora più significativo, poiché preferita rispetto alla trattazione che ne fa Virgilio, pur tenuta presente.

Come si può intuire da questa breve rassegna dei principali momenti dello studio pavesiano della latinità, Ovidio non compare mai fra le letture indicate dall’autore. L’amara realtà è che il poeta latino non viene mai menzionato nel *Mestiere di vivere* e la sua ombra si può appena scorgere in un’ironica allusione contenuta in una lettera dell’11 settembre 1935 a Monti, in cui Pavese paragona la propria condizione di esiliato alla *relegatio* di Ovidio nel Ponto: “Capisco molto meglio gli scrittori del secolo d’Augusto e non dò più così a vanvera il titolo di buffone a Ovidio. Naturalmente scrivo *ex ponto* le mie *Tristia*” e subito dopo afferma: “Di libri accetto qualunque cosa, anche a caso (ma specialmente classici latini e greci)” (ivi, p. 435). Il fatto che Pavese prima del confino definisse Ovidio un buffone di certo non fa molto onore al poeta e tantomeno aiuta all’analisi del loro rapporto letterario; però, c’è da precisare che forse il titolo poco elogiativo si riferisce allo smaccato atteggiamento ovidiano che si potrebbe ricavare dalla poesia dell’esilio, dato che questo è l’argomento della missiva in questione, e, perciò, tale dato non può essere preso con troppa serietà né considerato un giudizio di valore definitivo sull’opera di Ovidio e sulla sua poetica.

Un ultimo appunto ovidiano preliminare: in una nota manoscritta ai *Dialoghi* poi cassata (Pavese, 1993, p. 182), nell’esplicitare il modello da cui ha attinto il riferimento alla palude Boibeide, centrale per il dialogo *Le Muse*, Pavese cita “Properzio (*Fasti*)”. Ora, è chiaro che si tratti di un errore palese: Properzio, per quanto ne sappiamo, non ha scritto *Fasti*, ma *Elegie*. Tuttavia, il *lapsus* dell’autore ci fa ben sperare perché potrebbe significare che egli ha quantomeno coscienza del poema eziologico di Ovidio – un testo per lui attrattivo, visti i suoi interessi etno-antropologici e lo studio degli antichi culti – che tra l’altro presenta brevemente la storia di Virbio in due punti (*fast.* 3, 263-265; 6, 755-756), a quanto pare tenuti presenti per alcuni aspetti de *Il lago*, come si avrà modo di evidenziare.

Infine, da due note di diario datate 16 e 20 aprile 1944 (dunque, precedenti alla stesura del dialogo in esame, scritto fra il 28-30 giugno del ’46⁸), si evince che Pavese conoscesse la leggenda di Ippolito per lettura diretta di Euripide: nella prima afferma: “I poeti classici non han bisogno di descrizioni naturali, perché dèi e luoghi sacri portano nel discorso molteplici visioni di natura. (Leggendo l’*Ippolito*)” (Pavese, 1990, p. 279); nella seconda fa prima riferimento all’*Elena* euripidea e poi asserisce:

Il motivo tragico è quasi sempre una cosa nascosta che pena a venir fuori (*Ippolito-Ione*), onde un vero e proprio dibattito. Questa cosa nascosta è solitamente una nequizia divina, che chiarendosi produce la morte-purificazione o il lieto fine. Questa nequizia è il *ciò che dev’essere, sia* da te scoperto nel ’42 (*ibid.*).

⁸ Cfr. Pavese (1993, p. 181).

Quest'ultima riflessione fornisce anche degli spunti interessanti per cercare di capire in che modo Pavese abbia interpretato il mito di Ippolito. Se è vero, però, che l'autore ha tenuto presente il modello tragico euripideo, non bisogna di certo enfatizzare troppo l'influenza che quest'ultimo ha esercitato sul dialogo in oggetto al punto da definirlo, come pure è stato fatto (Gerace, 2020, pp. 11-12), una reinterpretazione della tragedia in chiave etnologica⁹.

3. METAMORFOSI MULTIPLE: IPPOLITO-VIRBIO FRA OVIDIO E PAVESE. Il dialogo pavesiano presenta fin dalla prefazione alcune spie che potrebbero alludere alla versione latina e precipuamente ovidiana del mito:

Ippolito, cacciatore vergine di Trezene, morì di mala morte per dispetto di Afrodite. Ma Diana, resuscitatolo, lo trafugò in Italia (l'Esperia) sui monti Albani dove lo adibì al suo culto, chiamandolo Virbio. Virbio ebbe figli dalla ninfa Aricia. Per gli antichi l'Occidente – si pensi all'*Odissea* – era il paese dei morti¹⁰.

La prima parte della premessa ha lo scopo di chiarire l'antefatto della versione mitica che Pavese sta per raccontare: il riferimento al dispetto di Afrodite rimanda immediatamente alla narrazione dell'*Ippolito* euripideo e quindi alla dimensione greca della vicenda del cacciatore, ma subito dopo l'autore afferma che la resurrezione di Ippolito è stata voluta da Diana. Notevole è la discrepanza di carattere religioso fra il nome greco di Afrodite e quello latino della dea delle selve, che negli altri dialoghi Pavese chiama unicamente con l'appellativo ellenico di Artemide. Non si tratta, chiaramente, di un banale errore di distrazione, difficilmente ipotizzabile per un fine conoscitore della mitologia antica quale Pavese era: la differenza marca sicuramente la cesura fra il mito greco e quello latino, enfatizzando, inoltre, la scissura fra la precedente vita del greco Ippolito e la nuova vita dell'italico Virbio, tema dominante del dialogo, come già del testo metamorfico.

La narrazione ovidiana, al contrario, non menziona lo scontro fra le due divinità femminili e pone, invece, l'enfasi sulla natura umana del destino fatale del giovane: egli stesso, rivolgendosi alla ninfa Egeria, afferma che la tragica fine cui è andato incontro è stata causata dall'eccessiva credulità del padre Teseo e dalle menzogne della matrigna Fedra: *Fando aliquem Hippolytum vestras si contigit aures / credulitate patris, sceleratae fraude novercae / occubuisse neci: mirabere, vixque probabo, / sed tamen ille ego sum (met. 15, 497-500)*¹¹. La scelta del tempo presente (*sum*) non pare essere casuale, ma apre la delicata questione dello sdoppiamento della personalità di Ippolito-Virbio¹²: egli, come il personaggio pavesiano, non ha mai accantonato del tutto l'altra parte di sé stesso, che nella dimensione del ricordo riemerge prepotentemente, nonostante a parlare a Egeria sia Virbio. L'episodio si sviluppa nella forma di un monologo retrospettivo, tramite cui Ippolito-Virbio cerca di dare sollievo alla tristezza di Egeria secondo l'espedito del *non tibi soli*, tipico della *consolatio*, senza però riuscire nell'intento e trasformando il discorso in uno sfogo personale: *met. 15, 492-496 quotiens flenti Theseius heros / "siste modum" dixit, "neque enim fortuna querenda / sola tua est; similes aliorum respice casus: / mitius ista feres; utinamque exempla dolentem / non mea te possent relevare, sed et mea possunt. L'avverbio quotiens, già impiegato dal poeta al v. 490 nel passaggio in cui si riferisce alle parole consolatorie delle ninfe (vv. 490-492*

⁹ Gerace (2020, pp. 11-12): "*Il lago* [...] testo che riprende una tragedia euripidea reinterpretandola, com'è noto, in senso etnologico". Sorprendente che nel contributo la studiosa non citi mai il modello ovidiano delle *Metamorfosi*.

¹⁰ Il testo del dialogo via via citato nel contributo riproduce quello dell'edizione Torino, Einaudi 1993, pp. 106-109.

¹¹ Per il testo delle *Metamorfosi* si fa riferimento all'edizione Anderson (1998).

¹² Sull'argomento cfr. Lew (2014, pp. 172-174).

a, quotiens nymphae nemorisque lacusque, / ne faceret, monuere et consolantia verba / dixerunt!), suggerisce non solo il frequente interesse del dio silvano a confortare la vedova, ma evidenzia soprattutto la ricorsività del dolore del personaggio, il quale rammenta costantemente la propria condizione sventurata.

Nella seconda parte della prefazione si riscontra un riferimento alla versione virgiliana dell'episodio: il fatto che Pavese dica che Virbio ebbe figli da Aricia presuppone una conoscenza del testo dell'*Eneide*, poi incrociato con la struttura del brano ovidiano. Infatti, l'unione fra Ippolito e la ninfa è un elemento estraneo alle *Metamorfosi* e presente invece in Virgilio (*Aen.* 7, 762 *Virbius, insignem quem mater Aricia misit*)¹³, ma l'impostazione dialogica del testo pavesiano e la profondità della narrazione sono elementi ispirati ad Ovidio¹⁴, il quale attraverso il monologo descrive la vicenda del cacciatore redivivo in modo accorato e con ricchezza di sfumature psicologiche, differentemente dal breve accenno virgiliano in terza persona¹⁵.

Già da questi elementi si può dedurre che per l'Ippolito-Virbio ovidiano lo stato di rinato non è sufficiente a stornare il trauma di una vita prematuramente finita e si rivela, così, ancora aggrappato al ricordo di un passato angosciante. La sfumatura conferita alla psicologia del personaggio è comune anche al Virbio pavesiano, che, però, indirizzando alla sua dea parole cariche di malinconico risentimento, afferma:

VIRBIO Ti dirò che venendoci mi piacque. Questo lago mi parve il mare antico. E fui lieto di viver la tua vita, di esser morto per tutti, di servirti nel bosco e sui monti. Qui le belve, le vette, i villani non san nulla, non conoscono che te. È un paese senza cose passate, un paese dei morti.

DIANA Ippolito...

VIRBIO Ippolito è morto, tu mi hai chiamato Virbio.

Il Virbio di Pavese, contrariamente a quello tratteggiato dal poeta metamorfico che rievoca amaramente il suo doppio umano, si pone in un atteggiamento di difesa psicologica contro il proprio passato, asserendo con forza e a più riprese di non essere più quell'Ippolito, un'affermazione preta di dolore che nasconde una profondissima amarezza per una condizione esistenziale ormai irrecuperabile. La vita che sta vivendo non è la sua, è quella che Diana gli ha imposto insieme al nuovo nome ("tu mi hai chiamato Virbio"), strappandolo alla cara umanità tanto rimpianta. Il passaggio da un'identità all'altra è marcato anche in Ovidio dal cambiamento del nome, elemento fortemente identitario per i Romani (*met.* 15, 542-544: *hic posuit nomenque simul, quod possit equorum / admonuisse, iubet deponere, "qui"que "fuisti / Hippolytus" dixit, "nunc idem Virbius esto!"*)¹⁶. A mutazione compiuta, Diana dà un nuovo nome alla sua creatura: egli che è stato Ippolito in passato, d'ora in poi sarà Virbio¹⁷. Come al v. 500, la scelta del tempo verbale – in questo caso il perfetto indicativo *fuisti* – non è casuale e serve ad opporre nettamente l'identità precedente a quella presente, come la

¹³ Il testo riproduce quello dell'edizione Geymonat (2008).

¹⁴ Su Virbio come narratore nelle *Metamorfosi* cfr. Sharrock (2022, pp. 294-298).

¹⁵ Sugli impliciti della narrazione virgiliana e per un confronto con quella ovidiana, maggiormente marcata da dettagli psicologici, cfr. ancora Lew (2014) e Dulce (2020).

¹⁶ Cfr. Verg. *Aen.* 7, 777 verso... *nomine*.

¹⁷ Il nome *Virbius* secondo varie etimologie indicherebbe proprio la doppia nascita (*bis*) dell'eroe (*vir*). Cfr., ad esempio, il commento di Servio a Verg. *Aen.* 7, 761 e Scolî a Persio 6, 56. Utili informazioni in Szarmach (1964); O'Hara (1996, p. 258); Longobardi (2020, pp. 217-218). Ma cfr. Zavaroni (2013, pp. 336-337) per una diversa interpretazione del nome: secondo lo studioso, le cui riflessioni risultano interessanti anche per un'interpretazione etno-antropologica del culto di Virbio-Vertumno, il nome del dio sarebbe connesso alle idee di rotazione, ciclicità e, dunque, di rinascita.

collocazione iniziale e finale dei due nomi (*Hippolytus... Virbius*). Eppure, il dio silvano si presenta ad Egeria come Ippolito (v. 500 *ille ego sum*), segno che nemmeno la metamorfosi può modificare l'essenza del personaggio; la compresenza delle due identità, tuttavia, gli provoca un dolore inestinguibile, impossibilitato com'è ad accantonare l'idea della vita che avrebbe condotto come Ippolito.

Il lago¹⁸ a cui fa riferimento il protagonista e che dà il titolo al dialogo è il Lago di Nemi di cui Ovidio parla in due punti dei *Fasti* in relazione alla leggenda di Virbio: *fast.* 3, 263-265: *Vallis Aricinae silva praecinctus opaca / est lacus, antiqua religione sacer; / hic latet Hippolytus loris direptus equorum*; *fast.* 6, 755-756: *Lucus eum nemorisque sui Dictynna recessu/celat: Aricino Virbius ille lacu*¹⁹. Al culto di *Diana Nemorensis* il poeta latino allude significativamente anche in *met.* 14, 331-332: *quaeque colunt Scythicae stagnum nemorale Dianae/finitimosque lacus*. Il riferimento alla dea "Scitica" (Artemide Taurica del Chersoneso Tracio) si riverbera nel brano metamorfico in esame (*met.* 15, 487-490: *nam coniunx urbe relictavallis Aricinae densis latet abdita silvis/sacraque Orestae gemitu questuque Dianae/inpedit*), in cui si dice che Egeria, vedova di Numa, nascostasi nella valle di Aricia, con i suoi lamenti ostacolava il culto della dea, ivi importato da Oreste, che lì trovò la morte²⁰. Lo spazio sacro che fa da sfondo al dialogo ricorda anche quello descritto da Frazer ne *Il ramo d'oro*, che inizia proprio con il culto di Virbio e Diana a Nemi (2016, pp. 9 ss.). Le consonanze osservate fra i brani ovidiani e il testo pavesiano, però, sembrano quantomeno attenuare la valutazione di Premuda (1957, p. 241), che, pur tenendo in considerazione l'ipotesto latino delle *Metamorfosi*, ne minimizza l'influenza e attribuisce precipuamente all'opera di Frazer il ruolo di fonte diretta del mito per lo scrittore piemontese, poiché poco noto nella tradizione classica. La vicenda di Virbio, così come la racconta Pavese, in definitiva è per la studiosa, come poi – si è già detto – per Gerace (2020, pp. 11-12), una trasfigurazione di temi tipicamente etnologici; più in generale, la cultura classica dello scrittore è giudicata illusoria, perché in quegli autori classici, anche se letti con viva passione, egli avrebbe cercato qualcosa che trascendeva la loro vera ispirazione (Premuda, 1957, p. 236). A ben vedere, però, il modello ovidiano non pare un fattore così trascurabile nella disamina degli influssi che hanno agito sulla composizione del dialogo pavesiano.

Il mondo in cui si trova Virbio è, infatti, fuori dal tempo, vita e morte si scambiano continuamente le qualità ontologiche, perdendo di definizione, e per l'ex-cacciatore l'unico baluardo realmente umano è costituito dalla dimensione della memoria, aspetto comune anche al personaggio del poema metamorfico:

DIANA Ippolito, nemmeno morendo voi mortali scordate la vita?

VIRBIO Senti. Per tutti sono morto e ti servo. Quando tu mi hai strappato all'Ade e ridato alla luce, non chiedevo che di muovermi, respirare e venerarti. Mi hai posto qui dove terra e cielo risplendono, dove tutto è sapido e vigoroso, tutto è nuovo. Anche la notte qui è giovane e fonda, più che in patria. Qui il tempo non passa. Non si fanno ricordi. E tu sola regni qui.

DIANA Sei tutto intriso di ricordi, Ippolito. Ma voglio ammettere un istante che questa sia terra di morti: che altro si fa nell'Ade se non riandare il passato?

¹⁸ Notevole che esso venga paragonato al "mare antico", cioè al mare greco. Qui, però, "antico" sottolinea anche la distanza temporale tra le due vite del protagonista, così come il termine "monte" (34 occorrenze nei *Dialoghi*), che, insieme a "mare" (73 occorrenze nei *Dialoghi*), nella raccolta assurge a emblema di lontananza/distanza materiale o metaforica. Infatti, si dice che inizialmente il luogo era piaciuto a Virbio, ma poi nel corso del dialogo si vedrà che esso assume una connotazione di spazio asfittico, poiché non umano, confermando che la prima impressione del dio giunto a Nemi fosse una *falsa opinio*. Non a caso si mettono a confronto due spazi di gran lunga diversi nelle loro estensioni concrete, il lago e il mare, che nel testo pavesiano si caricano di un preciso valore simbolico.

¹⁹ L'edizione di riferimento è quella curata da Alton, Wormell & Courtney (1978).

²⁰ Sull'argomento, cfr. ancora Pena & Oller (2012).

VIRBIO Ippolito è morto, ti dico. E questo lago che somiglia al cielo non sa nulla d'Ippolito. Se io non ci fossi, questa terra sarebbe ugualmente com'è. Pare un paese immaginato, veduto di là dalle nubi. Una volta – ero ancora ragazzo – pensai che dietro i monti di casa, lontano, dove il sole calava – bastava andare, andare sempre – sarei giunto al paese infantile del mattino, della caccia, del gioco perenne. Uno schiavo mi disse: “Bada a quel che desideri, piccolo. Gli dèi lo concedono sempre”. Era questo. Non sapevo di volere la morte.

DIANA Questo è un altro ricordo. Di che cosa ti lagni?

VIRBIO O selvaggia, non so. Sembra ieri che aprii gli occhi quaggiù. So che è passato tanto tempo, e questi monti, quest'acqua, questi alberi grandi sono immobili e muti. Chi è Virbio? Sono altra cosa da un ragazzo che ogni mattina si ridesta e torna al gioco come se il tempo non passasse?

Diana è per Virbio una seconda madre di una seconda vita non voluta, come si evince dall'espressione “mi hai ridato alla luce”, connessa antitetivamente ai *luce carentia regna* di Ovidio (*met.* 15, 531), da cui il protagonista riesce ad uscire; Diana è, perciò, figura ambivalente, ambigua già per sua natura, dea selvaggia, affascinante quanto crudele, ipostasi del femminile fatale che compare nei *Dialoghi*²¹. Il dio silvano dipende da questa deità conturbante e imperiosa (“tu sola regni qui”) – come si ricava anche dal “ti servo”, che richiama l'espressione *accenseor illi* di *met.* 15, 546²² – la quale l'ha confinato in un eterno presente dove il tempo non scorre, “dove non si fanno ricordi”. La memoria, così, si profila come uno dei caratteri che distinguono l'eccezionalità dell'umano dalla vuota divinità²³, un assunto confermato anche da Circe ne *Le streghe*: “L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia. Nomi e parole sono questo. Davanti al ricordo sorridono anche loro, rassegnati” (Pavese, 1993, pp. 116-117). Lo stesso paesaggio che ospita la nuova vita di Virbio offerta dalla Selvaggia, per quanto “sapido e vigoroso [...] nuovo”, nasconde delle zone d'ombra, cosicché il lago “non sa nulla di Ippolito”²⁴, i monti, l'acqua, gli alberi “sono immobili e muti”, laddove il redivivo desiderava di muoversi e alla fine del dialogo avrà bisogno di “una voce e un destino”. Ed è proprio la voce, insieme al tempo, che connota l'uomo distinguendolo dal dio, un concetto incarnato dalla divinità che dà il nome alla raccolta: come evidenzia Padovani (2013, pp. 305-306), nel trasformarsi in Leucotea, Ino ha eccezionalmente mantenuto, anche nella sua nuova condizione divina, la voce di un tempo, divenendo così una βροτὸς ἀυδήςεσσα, come la si definisce in *Od.* 5, 334. L'aggettivo ἀυδήςεσσα, continua lo studioso, identifica l'espressione verbale degli uomini, spesso in contrapposizione con il linguaggio degli dèi, e marca dunque lo statuto ambiguo del personaggio pavesiano, che, al pari di un *medium*, è in grado di capire tanto le ragioni dei mortali quanto quelle degli dèi. Ne consegue che Virbio è esattamente il contraltare di Lucotea, poiché, pur avendo subito il processo di apoteosi, ha perduto il carattere discreto di umanità espresso simbolicamente dalla voce, per questo oggetto della richiesta finale indirizzata a Diana.

²¹ Sull'argomento cfr. Bernabò (1975, soprattutto pp. 319 ss.). Sul complesso rapporto dell'autore con il femminile specialmente nella produzione poetica, illuminante l'indagine di De Liso (2023).

²² Su questo significato del verbo latino cfr. Hardie (2015, p. 561), che ne commenta l'impiego notando che Virbio utilizza un termine tratto dall'organizzazione dello stato romano per descrivere il nuovo *status* di attendente in Italia.

²³ Cfr. la nota di diario del 13 febbraio 1944: “La ricchezza della vita è fatta di ricordi, dimenticati” (Pavese, 1990, p. 275).

²⁴ L'antitesi pare rafforzarsi se si considera che l'aggettivo “sapido” e il verbo “sapere” hanno la stessa radice latina (*sapio*), creando così un gioco etimologico che dà corpo alla dicotomia esistenziale del personaggio. Un altro possibile latinismo potrebbe essere rappresentato dall'uso di “nuovo” nell'accezione di *novus*, cioè “strano, inusuale, singolare” e perciò “perturbante”, come conferma lo stato di inquietudine del personaggio nel contesto dello spazio sacro del lago che sente estraneo.

Lo svilimento di Virbio è tale che egli arriva a porsi addirittura un quesito di stampo esistenzialistico: chi è Virbio? Pavese sposta il focus della narrazione ovidiana – che si differenzia da quella pavesiana proprio per l’insistenza sul racconto della prematura morte causata dai cavalli (*met.* 15, 506-529) – dal dolore per una fine tragica allo stato di eterna insoddisfazione per una vita che il personaggio non sente appartenergli. L’insoddisfazione del personaggio, però, è osservabile già nella versione delle *Metamorfosi*, l’unica che tiene effettivamente conto di tale stato di inappagamento. Il dio “ovidiano” ricorda lo sforzo profuso per cercare di frenare l’impeto dei cavalli e afferma che ci sarebbe anche riuscito se una delle ruote del carro non avesse urtato contro un tronco, rompendosi in mille pezzi: *met.* 15, 521-523 *nec vires tamen has rabies superasset equorum, / ni rota, perpetuum quae circumvertitur axem, / stipitis occursu fracta ac disiecta fuisset.* L’urgenza dell’ex-cacciatore di sottolineare che soltanto per una disgraziata casualità egli non sia riuscito a vincere la letale furia degli animali denuncia una rilettura soggettiva della sua storia e la mancata accettazione del proprio destino, nonostante la superiore condizione di divinità che lo caratterizza nel presente. Le tre imprecazioni concesse a Teseo dal padre Poseidone, infatti, sono tradizionalmente inesorabili²⁵ e avrebbero colpito il giovane a prescindere dai suoi sforzi. Per quanto beneficiato dalla seconda possibilità ricevuta da Diana, l’afflizione del personaggio è superiore alla gioia della resurrezione, perché esistere, anche in forma divina, significa rivivere ogni giorno la morte. Perciò, l’intenzione comunicativa del poeta latino e quella di Pavese, anche se sviluppate in misure e modi differenti, non sono poi così lontane come vuole Mariani (2005, p. 73) quando sostiene che il monologo del Virbio latino è, in sintesi, una lode riconoscente per la sua salvatrice, che evidentemente non aveva convinto molto lo scrittore piemontese, al punto che il suo personaggio manifesta chiaramente un’infelicità per la nuova vita avuta in dono. Il protagonista ovidiano, in effetti, descrive la propria condizione attuale con accenti non propriamente positivi, ma piuttosto problematici se si considera la precedente vita di principe libero e selvaggio. In *met.* 15, 545-546 (*Hoc nemus inde colo de disque minoribus unus / numine sub dominae lateo atque accenseor illi*) egli si definisce in sostanza un dio minore, che abita il bosco sacro a Diana, della quale è una sorta di servo (*accenseor*) e sotto la cui protezione e potere (*numine sub dominae*) vive nascondendosi (*lateo*) in un limbo spirituale, condannato ad un’esistenza mortificante e costretto, al pari del personaggio dei *Dialoghi*, a ricordare continuamente. Il dono della dea salvatrice, che lo scoraggia ad immergersi nella dimensione del ricordo, inutile agli Olimpici, è allora quantomai dolceamaro, anche più del “dispetto di Afrodite”:

DIANA Tu sei Ippolito, il ragazzo che morì per seguirmi. E ora vivi oltre il tempo. Non hai bisogno di ricordi. Con me si vive alla giornata, come la lepre, come il cervo, come il lupo. E si fugge, s’insegue sempre. Questa non è terra di morti, ma il vivo crepuscolo di un mattino perenne. Non hai bisogno di ricordi, perché questa vita l’hai sempre saputa.

È interessante notare che lo statuto di divinità è assimilato prima alla vita degli animali selvatici²⁶ (la lepre, il cervo, il lupo), proprio per significare l’alterità rispetto alla condizione umana, come già suggerito dall’esclusivo “voi mortali”²⁷ della dea; poi esso viene presentato come un’eterna corsa, un perenne vagabondare: “si fugge, s’insegue sempre”. La metafora

²⁵ Cfr. E. *Hipp.*, 890 (il testo segue l’edizione Diggle, 1987): le maledizioni sono definite σαφεῖς, nel senso di veritiere, realmente capaci di portare ad esiti concreti e, dunque, infallibili.

²⁶ Sull’argomento cfr. Van den Bossche (2018, pp. 209-214). Cfr. le parole di Circe ne *Le streghe*: “Una volta credetti di avergli [*scil.* a Odisseo] spiegato perché la bestia è più vicina a noialtri immortali che non l’uomo intelligente e coraggioso. La bestia che mangia, che monta, e non ha memoria” (Pavese, 1993, p. 114).

²⁷ Questa sottolineatura e le successive sono mie.

viene ripresa dallo stesso dio silvano verso la fine del dialogo, quando afferma: “il rinato, il tuo servo, il fuggiasco che guarda la quercia e i tuoi boschi, quello non è felice”²⁸. Mentre il campo semantico della “fuga” risulta molto presente nei *Dialoghi* (circa 52 occorrenze)²⁹, il termine “fuggiasco” ricorre solo altre due volte: una volta nel dialogo *La strada*, in cui Edipo afferma: “Vissi tutti quegli anni come il fuggiasco si guarda alle spalle” (Pavese, 1993, p. 66), e un’altra volta ne *Gli uomini*, dove Bia domanda a Cratos: “Dimentichi forse che visse nei tempi fuggiasco su un’isola del mare, e là morì e venne sepolto, come allora toccava agli dèi?” (ivi, p. 146). Nella raccolta, allora, il fuggiasco è chi evita il proprio destino, sempre con esiti drammatici, ma il caso di Virbio³⁰, tuttavia, è particolare e distinto dagli altri due in relazione alla volontà di fuggire del personaggio: Ippolito non ha mai voluto evitare la propria sorte, ma per volere di un’immortale si è ritrovato ad essere un fuggitivo della vita, eludendo la morte tramite la metamorfosi e vivendo una condizione larvale che non ha mai scelto³¹. Questa accezione si ricava altresì dalla sequela di termini adoperati in precedenza – “il rinato, il tuo servo”, tutti accomunati dal fatto di riferirsi allo *status* esistenziale successivo alla rinascita a dio.

Diana con l’anafora suasoria dell’espressione “non hai bisogno di ricordi”³² e con il “con me si vive alla giornata” semplifica il concetto di immortalità e lo *status* divino cui Ippolito ormai appartiene a partire dalla sua resurrezione: “il vivo crepuscolo di un mattino perenne”³³, ancora una volta un tempo immobile o, come dice più avanti lo stesso Virbio, “non intaccato dai giorni”, nonostante si definisca il luogo “davvero più vivo”, in aperta antitesi con la precedente qualificazione di “paese dei morti”. È, insomma, il suo nuovo Ade che si ammanta di colori vividi e radiosi, poiché essere immortali equivale ad accettare l’istante, trasformare la ricchezza di un’esperienza complessa e impreveduta, quale l’umanità, in un’eternità statica che per l’uomo è morte (Premuda, 1957, p. 244):

VIRBIO Eppure, il sito qui è davvero più vivo che in patria. C’è in tutte le cose e nel sole una luce radiosa come venisse dall’interno, un vigore che si direbbe non ancora intaccato dai giorni. Che cos’è per voi dèi questa terra d’Esperia?

²⁸ Per il legame fuga-felicità-umanità, cfr. quanto si dice di “una mortale”, Elena, in *Schiuma d’onda*: “BRITOMARTI E costei fu felice? / SAFFO Non fuggì, questo è certo. Batava a se stessa. Non si chiese quale fosse il suo destino” (Pavese, 1993, pp. 48-49).

²⁹ Fra le molte occorrenze che contraddistinguono il dialogo *Schiuma d’onda*, notevoli per l’associazione fuga-divinità quelle contenute nelle parole della ninfa Britomarti: “Per sfuggirgli [*scil.* ad un mortale], per essere io [...] Sapevo soltanto che dovevo fuggire” (ivi, p. 47); “Hai voluto sfuggire, e sei schiuma anche tu” (ivi, p. 49); più avanti, parlando di Afrodite, la “gran dea” balzata dalla spuma marina, “quella che non ha nome, l’inquieta angosciosa che sorride da sola”, che “non soffre”, la ninfa afferma: “Davanti a lei, tutte fuggiamo. Non parlarne, bambina” (ivi, p. 50).

³⁰ Anche se nel caso di seguito indicato è difficile ipotizzare un legame diretto, è almeno suggestivo che nel racconto ovidiano e nel mito in generale Ippolito sia fuggiasco nel momento in cui viene esiliato dal padre Teseo. Nel brano metamorfico il concetto compare in tre punti: *met.* 15, 504 *meritum* [...] *nihil pater eicit urbe*; v. 506 *Pittheam profugo curru Troezena petebam*; vv. 514-515 *mihi mens interrita mansit / exiliis contenta suis*.

³¹ Sul rapporto fuga-metamorfosi-divinità, cfr. ancora ciò che dice Britomarti in *Schiuma d’onda*: “Noi giochiamo a sfiorare le cose, non fuggiamo. Mutiamo. Questo è il nostro desiderio e il destino” (Pavese, 1990, p. 48).

³² Cfr. le parole di Calipso a Odisseo ne *L’isola*: “Diciamo che sono immortale [...] Ma se tu non rinunci ai tuoi ricordi e ai sogni, se non deponi la smania e non accetti l’orizzonte, non uscirai da quel destino che conosci” (ivi, p. 101).

³³ Cfr. ancora una volta ciò che dice Calipso ne *L’isola*: “Immortale è chi accetta l’istante. Chi non conosce più un domani” (ivi, p. 101).

DIANA Non diversa dalle altre sotto il cielo. Noi non viviamo di passato o d'avvenire. Ogni giorno è per noi come il primo. Quel che a te pare un gran silenzio è il nostro cielo.

VIRBIO Pure ho vissuto in luoghi che ti sono più cari. Ho cacciato sul Didímo, corse le spiagge di Trezene, paesi poveri e selvaggi come me. Ma in questo inumano silenzio, in questa vita oltre la vita non avevo mai tratto il respiro. Cos'è che la fa solitudine?

DIANA Ragazzo che sei. Un paese dove l'uomo non era mai stato sarà sempre una terra dei morti.

VIRBIO L'acqua è più azzurra delle prugnole tra il verde. Mi par di essere un'ombra tra le ombre degli alberi. Più mi scaldo a questo sole e mi nutro a questa terra, più mi pare di sciogliermi in stille e brusii, nella voce del lago, nei ringhi del bosco. C'è qualcosa di remoto dietro ai tronchi, nei sassi, nel mio stesso sudore.

DIANA Queste sono le smanie di quand'eri ragazzo.

VIRBIO Non sono più un ragazzo. Conosco te e vengo dall'Ade. La mia terra è lontana come le nuvole lassù. Ecco, passo fra i tronchi e le cose come fossi una nuvola.

DIANA Tu sei felice, Ippolito. Se all'uomo è dato esser felice, tu lo sei.

VIRBIO È felice il ragazzo che fui, quello che è morto. Tu l'hai salvato, e ti ringrazio. Ma il rinato, il tuo servo, il fuggiasco che guarda la quercia e i tuoi boschi, quello non è felice, perché nemmeno sa se esiste. Chi gli risponde? chi gli parla? L'oggi aggiunge qualcosa al suo ieri?

Virbio, rinato a una nuova vita, si sente una figura evanescente, privo di sostanza, un'ombra che cammina e nonostante quel paesaggio sia così vivido di colori, la sua visione è costantemente offuscata, i suoi occhi percepiscono la realtà come una fotografia sbiadita, perché tale è la sua esistenza da mortale che ha vinto la morte divenendo dio. Dalla dimensione visiva, Pavese passa a quella uditiva per esprimere l'inconsistenza della condizione del personaggio: Ippolito qualifica il proprio stato affermando di essere immerso in un "inumano silenzio" di leopardiana memoria³⁴, ma non di sostanza. Ancora una volta l'assenza di suono, di parola è ciò che caratterizza la divinità che diventa *loquens* solo nel momento in cui si rapporta all'umano³⁵. Pavese aggiunge per ultima anche la dimensione tattile: Virbio, verso la fine del dialogo, sottolinea la vacuità del proprio essere attuale, cioè di essere immortale, affermando "Ora qui, in questa terra di morti, anche le belve mi dileguano tra mano come nubi", in piena conformità a quanto dichiarato da Britomarti nel dialogo *Schiuma d'onda*: "Noi giochiamo a sfiorare le cose" (Pavese, 1993, p. 48) e da Esiodo ne *Le Muse*: "Toccarle [*scil.* le cose immortali], è difficile" (ivi, p. 165).

Il divario uomo-dio, inoltre, è, ancora una volta, enfatizzato dall'uso scissionistico che i due dialoganti fanno dei pronomi personali e degli aggettivi possessivi: "cos'è per voi..."; "Noi non viviamo di passato o d'avvenire" – e perciò gli dèi vivono un eterno presente –; "Ogni giorno è per noi..." e, soprattutto, "quel che a te pare un gran silenzio è il nostro cielo", con la significativa anticipazione del nesso "inumano silenzio", poi impiegato da Virbio. Ne emerge, dunque, un'abissale differenza di prospettiva sul reale ai limiti dell'incomunicabilità³⁶, che si pone a testimone di un profondo divario ontologico su cui, in definitiva, si innesta il dialogo. La dea, difatti, chiama "grande" quel silenzio che il suo attendente precisa come "inumano", poiché solo chi ha sperimentato l'umanità può percepire ciò che *homo* non è.

³⁴ Cfr. i "sovrumani / silenzi" de *L'infinito*, vv. 4-5. Nel "silenzio" di Virbio, però, non c'è alcunché di sublime, ma soltanto la mortificante assenza di umanità.

³⁵ Cfr. ancora le parole di Calipso ne *L'isola*, che alla domanda di Odisseo circa l'offerta di immortalità – "E ottenere cosa?" – risponde: "Ma posare la testa e tacere, Odisseo" (ivi, p. 101). Per approfondire l'argomento cfr. sempre Padovani (2013) e Van den Bossche (2018, pp. 209 ss.).

³⁶ Cfr. Van den Bossche (2014, p. 153).

Ad un certo punto Virbio pare avvicinarsi al cuore del problema: cos'è che rende quella "vita oltre la vita" (o, forse, meglio quella morte oltre la vita?) solitudine?³⁷ Lo stato d'animo del personaggio è confermato dal reiterarsi dell'aggettivo "remoto" (prima presente nelle parole di Diana "ci sono altre terre più remote", poi proprio in quelle del risorto "c'è qualcosa di remoto dietro ai tronchi"³⁸, anche rafforzato dall'espressione "la mia terra è lontana"³⁹), che Pavese sembra prendere in prestito dalla tradizione poetica leopardiana e dannunziana, cambiandone però il segno. Si pensi solo alla poetica della lontananza, del vago e dell'indefinito (*Zibaldone*, 4426)⁴⁰ e, più nello specifico, all'uso che d'Annunzio fa dell'aggettivo "remoto" ne *La pioggia nel pineto* ai vv. 73-74: "laggiù [...] dall'umida ombra remota", con la ripresa al v. 94: "chi sa dove, chi sa dove!" (d'Annunzio, 2011, p. 389), accennando così a una lontananza indefinita e, soprattutto, a una libertà errante. Nel dettato pavesiano, al contrario, il termine non evoca sensazioni di piacere o libertà, ma un'idea di straniamento, di inquietudine, di sradicamento. Nel caso di d'Annunzio è notevole altresì la consonanza del termine "ombra", presente nelle parole di Virbio: "mi par di essere un'ombra tra le ombre degli alberi". Tuttavia, la mutazione cui vanno incontro i protagonisti della lirica dannunziana, che già di per sé dipende dall'immaginario ovidiano delle *Metamorfosi*⁴¹, non è comparabile né a quella che ha interessato Ippolito *post-mortem* né a quella che sta sperimentando Virbio mentre parla con Diana: il ragazzo-non più ragazzo, infatti, è "ombra tra le ombre degli alberi", gli pare di sciogliersi "in stille e brusii, nella voce del lago"⁴², nei ringhi del bosco", perché quella solitudine che emana dalla "terra dei morti" ("c'è qualcosa di remoto dietro ai tronchi, nei sassi") ora appartiene anche a lui ("nel mio stesso sudore").

Il dio arriva così a perdere di definizione e a trasformarsi in un'entità non dissimile da una nuvola che passa fra i tronchi e le cose. L'allusione di Virbio ad una sorta di processo metamorfico che lo vede fondersi con il paesaggio circostante è rafforzata 'sillogisticamente' da un punto alla fine del dialogo in cui egli, che si sente una nuvola, asserisce che le piante e

³⁷ Cfr. la nota di diario del 15 maggio 1939: "La massima sventura è la solitudine [...] Tutto il problema della vita è dunque questo: come rompere la propria solitudine, come comunicare con altri" (Pavese, 1990, p. 154), un'idea, quest'ultima, poi formalizzata da Virbio nel desiderio di "sangue caldo e fraterno". Ancora più suggestivo e paradigmatico il pensiero annotato al 27 giugno 1946, un giorno prima dell'inizio della composizione del dialogo in esame: "accorgersi che tutto questo è come nulla se un segno umano, una parola, una presenza non lo accoglie, lo scalda – e morir di freddo – parlare al deserto – essere solo notte e giorno come un morto" (ivi, p. 318). Peraltro, il concetto, poi articolato da Ovidio, è già *in nuce* nel brano virgiliano: in *Aen.* 7, 774-777 il poeta dice che Diana *relegat* il suo protetto nelle selve nascoste, dove egli conduce la vita *solus e ignobilis*.

³⁸ Ritorna l'antitesi fra divino e umano e fra le due vite del personaggio veicolata dall'uso accorto dei possessivi: "la mia terra [...] i tuoi boschi".

³⁹ Interessante osservare questo aggancio lessicale con valore prolettico fra le parole di Diana e quelle di Virbio, già osservabile nelle precedenti battute ("gran silenzio" e "inumano silenzio"). La coesione testuale così stabilita pare concretizzare linguisticamente la funzione maieutica del dialogo, attraverso cui il protagonista assume di volta in volta sempre più consapevolezza del proprio *status* ontologico.

⁴⁰ Leopardi (1969, p. 1199): "il poetico [...] si trova sempre consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago". Cfr. anche *Zibaldone*, 4427 (*ibid.*), in cui Leopardi parla del piacere che ci dà "la rimembranza confusa della nostra fanciullezza [...] fra tutte, la più grata e la più poetica perché è la più lontana e la più vaga". Cfr. ancora il pensiero in *Zibaldone*, 4471 (ivi, p. 1216) relativo al piacere del viaggio: "un luogo ci riesce romantico e sentimentale [...] perché ci desta la memoria di un altro luogo da noi conosciuto", un processo simile a quello esperito da Virbio, ma senza il piacere e, anzi, con la nostalgia del luogo iniziale ("la mia terra").

⁴¹ Sulle influenze ovidiane e soprattutto "metamorfiche" in d'Annunzio, cfr. Bertazzoli (2018).

⁴² Una "voce" ben diversa da quella che Virbio chiederà a Diana alla fine del dialogo. Qui la dimensione della parola si fonde con lo spazio irrigidito della divina immortalità, perdendo il suo valore di "tratto inerente" alla natura umana.

la luce del lago “son come le nuvole erranti eterne del mattino e della sera [...] le figure dell’Ade”. D’altronde, “nuvola” e “nube” sono termini spesso ripetuti nel testo in varie forme (“nuvola” 3 volte, “nube” 2 volte), ma sempre in contesto di similitudine⁴³, e la parola è anche nel brano ovidiano, nel quale assume un valore cruciale: Ovidio racconta che Diana, subito dopo la resurrezione del suo protetto, getta addosso a quest’ultimo *densas [...] nubes* per evitare che il dono concessogli alimenti l’invidia delle persone (*met.* 15, 536-537: *tum mihi, ne praesens auferem muneris huius / invidiam, densas obiecit Cynthia nubes*)⁴⁴. L’ennesima metamorfosi dell’ex-cacciatore pavesiano, però, non ha nulla del panismo vitalistico dannunziano e la fusione verificatasi con la natura non garantisce la stessa libertà dello spirito o lo stesso piacere dei sensi presupposti dal mondo alcyonico. Semmai, nel suo ulteriore mutamento c’è qualcosa di quella sottile angoscia che connota certe metamorfosi ovidiane, i cui protagonisti sentono l’inesorabile dissoluzione dell’io sotto le spinte delle imperscrutabili forze che animano l’universo cangiante del poeta latino. La stessa modalità con cui Pavese racconta la trasmutazione di Virbio risente della tendenza ovidiana alla descrizione *in progress* della trasformazione, che per questo pare verificarsi gradualmente sotto gli occhi del lettore⁴⁵. Alla luce di ciò, sembra possibile sfumare almeno parzialmente il giudizio abbastanza perentorio di Renna (2020, p. 22), secondo cui “il mondo dei *Dialoghi* è un mondo post-metamorfico”, nel quale “a differenza degli intenti ovidiani” non vi è “alcuno spazio per la valorizzazione del principio metamorfico che, diversamente, appartiene a una conformazione del mondo tanto antica quanto irrecuperabile”.

Virbio, anzi, si rende conto del nuovo passaggio ontologico in atto, come rivelano la forte antitesi “ragazzo che sei [...] quand’eri ragazzo [...] non sono più un ragazzo” – che ha il sapore di una sorta di distacco dalla dea, forzato, ma necessario all’evoluzione dell’io – e soprattutto l’avverbio “ecco”, che introduce la presa di coscienza della metamorfosi, come in un’epifania. Il personaggio manifesta a chiare lettere la propria frustrazione, ribattendo all’affermazione di Diana “tu sei felice Ippolito”⁴⁶ con una risposta che riassume tutto l’*iter* interiore percorso nel dialogo: “è felice il ragazzo che fui, quello che è morto”. La scissione dell’io è ora completa e posta in esistenza tramite l’opposizione quasi paradossale fra i piani temporali del presente (“è felice”) e del passato-passato (“il ragazzo che fui, quello che è morto”), procedimento espressivo già osservato nel testo ovidiano (*met.* 15, 497-500 e 542-544). Il fuggiasco, invece, non è felice proprio perché gli è stata tolta la consapevolezza dell’esistenza, che Pavese nel dialogo *Il fiore* descrive, seppur *a contrariis*, come un tipico tratto di umanità: “Che per nascere occorra morire, lo sanno anche gli uomini. Non lo sanno gli Olimpici. Se lo sono scordato. Loro durano in un mondo che passa. Non esistono: sono”

⁴³ “La mia terra è lontana come le nuvole lassù”; “Ecco, passo fra i tronchi e le cose come fossi una nuvola”; “Queste cose son come le nuvole”; “Pare un paese immaginato, veduto di là dalle nubi”; “Ora qui, in questa terra dei morti, anche le belve mi dileguano tra mano come nubi”.

⁴⁴ In un simile contesto è quantomeno attraente la semantica figurata del sostantivo *nubes*, che in latino può anche valere “malinconia, tristezza” (cfr. *e. g.* Hor. *epist.* 1, 18, 94; Ov. *trist.* 5, 5, 19; Val. Max. 5, 7, 1).

⁴⁵ Si pensi soltanto alla metamorfosi ‘coatta’ di Dafne (*met.* 1, 548-556), che perde sé stessa pur di fuggire la passione di Febo, a quella della sventurata Io (*met.* 1, 610 ss.) o, ancora, delle misere sorelle di Fetonte, le Eliadi (*met.* 2, 346-363). Su questa tendenza narrativa nelle *Metamorfosi* cfr. l’ormai canonico contributo di Ščeglov (1969, pp. 133-150); cfr. anche Segal (1991, pp. 10 ss.). Utili riflessioni, anche in rapporto alle arti visive, in Fuchs (2012).

⁴⁶ Cfr. la nota di diario del 24 febbraio 1947: “L’età titanica (mostruosa e aurea) è quella di uomini-mostri-dèi indifferenziati. Tu consideri la realtà come sempre titanica, cioè come caos umano-divino (= mostruoso), ch’è la forma perenne della vita. Presenti gli dèi olimpici, superiori, felici, staccati, come i guastafeste di questa umanità, cui pure gli olimpici usano favori nati da nostalgia titanica, da capriccio, da pietà radicata in quel tempo. (*Per i Dialoghi*)” (Pavese, 1990, p. 326).

(Pavese, 1993, p. 35). L'esistenza è qualcosa che contraddistingue i mortali, per questo Virbio, dopo il processo di apoteosi 'coatta', non solo non sa chi sia, ma non sa più nemmeno se esista. Questo stato di straniamento ontologico, che rasenta la dissoluzione dell'essere, viene espresso ancora una volta tramite l'assenza di parola, la quale, si è visto, è sinonimo di umano: "chi gli risponde? Chi gli parla?", per poi passare nuovamente alla percezione del tempo che divide mortali e immortali: "l'oggi aggiunge qualcosa al suo ieri?", espressione concettualmente opposta al "mattino perenne" di Diana. Tale divergenza di mondi è poi cristallizzata dall'uso di un termine particolarmente significativo per la poetica pavesiana, "sangue"⁴⁷:

DIANA I mortali finiscono sempre per chiedere questo. Ma che avete nel sangue?

VIRBIO Tu chiedi a me che cosa è il sangue?

DIANA C'è un divino sapore nel sangue versato. [...] Ma l'altro sangue, il sangue vostro, quel che vi gonfia le vene e accende gli occhi, non lo conosco così bene. So che è per voi vita e destino.

VIRBIO Già una volta l'ho sparso. E sentirlo inquieto e smarrito quest'oggi, mi dà la prova che son vivo. Né il vigore delle piante né la luce del lago mi bastano. Queste cose son come le nuvole, erranti eterne del mattino e della sera, guardiane degli orizzonti, le figure dell'Ade. Solamente altro sangue può calmare il mio. E che scorra inquieto, e poi sazio.

[...]

VIRBIO [...] Prima, quando ero Ippolito, sgozzavo le belve. Mi bastava. Ora qui, in questa terra dei morti, anche le belve mi dileguano tra mano come nubi. La colpa è mia, credo. Ma ho bisogno di stringere a me un sangue caldo e fraterno. Ho bisogno di avere una voce e un destino. O selvaggia, concedimi questo.

DIANA Pensaci bene, Virbio-Ippolito. Tu sei stato felice.

VIRBIO Non importa, signora. Troppe volte mi sono specchiato nel lago. Chiedo di vivere, non di essere felice.

La dea, chiedendo: "Ma che avete nel sangue?", dimostra che, più di intuire che si tratti di "vita e destino", non ha idea di cosa sia il sangue umano, quello che "gonfia le vene e accende gli occhi" ai mortali, perché non conosce la dimensione umana, di cui Virbio sente il disperato bisogno. E, infatti, non gli basta più quel lago con le piante e la luce, poiché non sono altro che "nuvole erranti eterne" – con il significativo recupero dell'immagine della nube, che si è visto essere suo *alter ego*, della metafora della fuga e dell'immobilismo temporale in cui è confinato l'immortale – e addirittura arriva a identificare quelle nubi con "le figure dell'Ade". Quel lago che gli era piaciuto all'inizio del dialogo ora è per lui un nuovo Inferno dal quale chiede di uscire: solamente altro sangue che scorra ugualmente "inquieto", come "inquieto" è quel sangue elevato a prova di soffio vitale ("sentirlo inquieto e smarrito quest'oggi, mi dà la prova che son vivo")⁴⁸, può dargli la calma necessaria a metter fine allo smarrimento dell'animo, a quella "solitudine" che sente permeare l'universo di cui ormai fa parte, cui si oppone il "sangue caldo e fraterno" oggetto della richiesta alla selvaggia insieme a "una voce" e a "un destino".

⁴⁷ Sull'argomento si veda Vitagliano (2021).

⁴⁸ Cfr. le parole di Saffo nel dialogo *Schiuma d'onda*: "Anche ciò che è morto si dibatte inquieto" (Pavese, 1993, p. 49). La poetessa di Lesbo, così come viene tratteggiata da Pavese, condivide non pochi aspetti della personalità di Virbio: anch'ella fresca di metamorfosi, si rende conto che la vita dopo la morte fa perdere all'individuo l'eccezionalità dell'essere umano. Cfr. l'*incipit* del dialogo: "SAFFO È monotono qui, Britomarti. Il mare è monotono. Tu che sei qui da tanto tempo, non t'annoi? / BRITOMARTI Preferivi quand'eri mortale, lo so. Diventare un po' d'onda che schiuma, non vi basta. Eppure cercate la morte, questa morte. Tu perché l'hai cercata? / SAFFO Non sapevo che fosse così. Credevo che tutto finisse con l'ultimo salto" (ivi, p. 47). Britomarti accetta la nuova vita del mare che tutto trasforma perché già era una ninfa, un essere divino; al contrario, Saffo conosce l'alterità fra mortalità e immortalità e, di conseguenza, non si rassegna ad un'esistenza vuota e immobile.

Il sangue, perciò, si configura come “il simbolo di una ricerca che esclude la perfezione divina” e finisce per rappresentare “il destino di finitezza umana” (Bazzocchi, 2011, p. 56), il selvaggio, l’irrazionalità difettiva dell’essere mortale⁴⁹: il rinato sta chiedendo indietro l’umanità perduta. Proprio nel riferimento al sangue versato (“già l’ho sparso una volta”), mediatore della memoria, è riconoscibile l’ancora forte radicamento del personaggio alla vita passata, nonostante la permanenza nell’eterno presente dell’immortalità. Con un’unica, brevissima eppure intensa allusione allo *σπαραγμός* del giovane figlio di Teseo, Pavese riassume il lungo discorso del messaggero euripideo (E. *Hipp.* 1173-1254; cfr. il riferimento al sangue versato di Ippolito nelle parole di Teseo al v. 1450: τί φήεις; ἀφίεις αἵματός μ’ ἐλεύθερον;) e il racconto retrospettivo del dio metamorfico (Ov. *met.* 15, 506-529), che molto insiste sui particolari cruenti della tragica fine del giovane.

La chiusa del dialogo, quantomai epigrammatica, sigilla il percorso conoscitivo dell’attendente di Diana, la quale percepisce il cambiamento ormai avvenuto, come si evince dal differente modo di rivolgersi a lui: “Virbio-Ippolito”, e non più Ippolito, “Tu sei stato felice”, e non “tu sei felice” come in precedenza, con significativo uso del passato che allude alla ormai rifiutata dimensione ontologica di dio silvano, secondo la dea sufficiente a conferire serenità e pienezza al suo protetto. E invece Virbio, stanco della ricorsività di un’esistenza insoddisfacente (“troppe volte mi sono specchiato nel lago”)⁵⁰, manifesta il suo reale desiderio: non “essere felice” in grazia di quella vuota beatitudine degli immortali, ma “vivere”, anche se ciò significa sofferenza, come afferma Esiodo ne *Le Muse*⁵¹, poiché sinonimo di umanità. Nel dialogo precedente, *L’isola*, che, come il successivo *Le streghe*, risulta particolarmente legato ai temi di quello in esame, Calipso pare chiarire il concetto quando, all’affermazione di Odisseo “Io credevo immortale chi non teme la morte”, risponde lapidariamente: “Chi non spera di vivere” (Pavese, 1993, p. 101).

4. QUALCHE CONCLUSIONE E UN BILANCIO. Pavese, rispetto ad Ovidio, spinge in avanti la narrazione, consentendo al proprio personaggio non solo di raccontare il passato, ma di agire anche sul presente, rivolgendosi alla sua ambigua salvatrice e fornendo una prospettiva inedita e carica di aspetti esistenzialistico-ontologici⁵² presenti nelle poetiche del modernismo⁵³. Il dialogo di Virbio diventa paradigma di ciò che accade quando la morte vuol farsi vita, quando l’uomo è tramutato in dio. Il testo si configura come un nuovo modo di intendere la metamorfosi, implicata dal cruciale fenomeno di apoteosi: un vero e proprio atto conoscitivo. Virbio, pur scendendo nell’Ade e tornando alla luce, non perviene a un superiore grado di autocoscienza tramite la morte, come Orfeo⁵⁴, ma attraverso la nuova e instabile *forma* sperimentata, per quanto foriera di disagio, si rende conto di cosa sia l’umanità e di quanto sia

⁴⁹ Cfr. la nota di diario del 13 luglio 1944: “La natura ritorna selvaggia quando vi accade il proibito: sangue o sesso” (Pavese, 1990, p. 284).

⁵⁰ Un atteggiamento che denuncia la persistenza dell’attaccamento alla condizione umana ancora anelata, come si evince dalle parole di Circe ne *Le streghe*: “La loro [*scil.* dei mortali] vita è così breve che non possono accettare di far cose già fatte o sapute” (Pavese, 1993, pp. 113-114) e da quelle di Esiodo ne *Le Muse*: “Ma gli istanti mortali non sono una vita. Se io volessi ripeterli perderebbero il fiore” (ivi, p. 165).

⁵¹ “Ma la fatica interminabile, lo sforzo per star vivi d’ora in ora, la notizia del male degli altri, del male meschino, fastidioso come mosche d’estate – quest’è il vivere che taglia le gambe” (ivi, p. 166).

⁵² Sull’argomento, utili riflessioni nel contributo di Gioanola (1987).

⁵³ Sul problema cfr. Bell (1997; 1998). Sul magistero ovidiano per le poetiche del secondo Novecento cfr. Barchiesi (2002, p. 180).

⁵⁴ Per approfondire si veda Pantone (2008, pp. 95-96). Sul rapporto fra Virbio e Orfeo nei *Dialoghi*, cfr. Bazzocchi (2011, p. 56), con utili spunti di confronto con il personaggio di Endimione in relazione alla figura di Artemide/Diana.

dissimile dalla divinità, rifiutando consciamente quest'ultima, come Odisseo (*L'isola*). La funzione dell'evento metamorfico in Pavese, in questo senso, si profila simile a quella che agisce nel mondo ovidiano: se è vero che l'*epos* del poeta latino può essere interpretato sia come grandiosa rappresentazione del carattere instabile, precario e illusorio della realtà, sia come narrazione di forme permanentemente fissate, un cosmo stabile e ordinato, un momento fondativo dell'esistenza⁵⁵, non è scontato, come afferma Renna (2020, pp. 23-25), che Pavese accolga la seconda di queste possibili esegesi e che la metamorfosi venga presentata come mezzo tramite cui la sfera divina rafforza il proprio potere dispotico sui mortali inferiori, cristallizzando plasticamente un ordine ineluttabilmente stabilito. Il mito e il fenomeno della trasformazione continuano a mantenere nei *Dialoghi* il carattere aporetico e dilemmatico dell'universo ovidiano, divenendo, nel caso di Virbio, tappa fondamentale per una piccola, umanissima rivoluzione contro il potere dei superni. La metamorfosi da simbolo dell'imposizione della legge divina assume i tratti di strumento di autocoscienza utile al rovesciamento di quell'ordine teocratico che connota i dialoghi della prima parte della raccolta, come *L'uomo-lupo*⁵⁶. L'istanza disgregativa dei confini identitari e la forza rivelatrice della metamorfosi ovidiana⁵⁷ non vengono obliterate, ma rifunzionalizzate al punto che l'iniziale tendenza dei *Dialoghi*, in cui il potere dei celesti dilagava imperioso fra i mortali, si inverte a favore di una autentica consapevolezza antropo-ontologica.

C'è di più: al principio metamorfico viene riservato ancora un ruolo fondamentale, poiché prospettato da Virbio nella sua richiesta alla Selvaggia. Tornare umano è per lui l'ennesimo passaggio, l'ennesimo ideale mutamento cui sottoporsi, stavolta volontariamente, per cambiare *status* esistenziale e recuperare la mortalità.

La figura di Virbio attraversa, così, molteplici stadi di cambiamento: non solo quello che in Ovidio da mortale lo rende prima cadavere irricognoscibile (*met.* 15, *videres / [...] nullas [...] in corpore partes, / noscere quas posses, unumque erat omnia vulnus*), poi di nuovo corpo integro (v. 532 *et lacerum fovi Phlegethontide corpus in unda*)⁵⁸ e, infine, anziano dio silvano (vv. 539-540 *addidit aetatem nec cognoscenda reliquit / ora mihi*), ma anche quello che nella versione pavesiana lo vede mutare da miracolato a essere inconsistente come nuvola e da entità sottomessa alla volontà di un'inconsapevole immortale a individuo conscio del limite e bramoso di umanità.

Se è vero che entrambi i personaggi letterari prendono autonomamente la parola fin dall'inizio delle rispettive trattazioni mitologiche, manifestando l'urgenza di esporre dubbi, perplessità e angosce esistenziali e assumendo la parola e il dialogo quali palliativi all'inaccettabilità di un destino imposto da altri, il Virbio di Pavese si configura per una maggiore dinamicità, intrinseca alla forma dialogo: anche in un'esistenza insoddisfacente, egli dimostra il bruciante desiderio di ripristinare quella dimensione umana ormai svilita e svanita e di cui ha ancora estremo bisogno per considerarsi realmente vivo. Al contrario, il dio metamorfico si mostra ormai rassegnato a condurre una vita di rimpianti, cristallizzato nella dimensione del ricordo e condannato a rivivere ricorsivamente il dolore.

⁵⁵ Spunti utili sul dibattito si possono ricavare dal contributo di Ursini (2018). Sugli aspetti (narratologici, tematici, formali, ideologici) che connotano le *Metamorfosi* ovidiane come un esempio di poema dell'instabilità, dell'incertezza e della trasgressione, anche letteraria, cfr. le riflessioni di Segal (1991, pp. 50 ss.); Baldo (1995); Barchiesi (2002); Labate (2010, pp. 13-126).

⁵⁶ Cfr. Van den Bossche (2018, pp. 205-206, 210).

⁵⁷ Cfr. Segal (1991, pp. 12-15).

⁵⁸ Il verbo *foveo*, infatti, può anche assumere il valore semantico di "ristorare, curare", indicando così una prima, parziale forma di resurrezione e di metamorfosi rispetto al corpo a brandelli.

Per il Virbio pavesiano pare esserci ancora speranza, se venisse concessa un'altra metamorfosi che lo riporti indietro, ad un tempo scandito e non unico, ad un mondo sonoro e sanguigno, fraterno, vivo, umano⁵⁹.

Dal confronto delle due “varianti” della vicenda mitica, in conclusione, pare che il procedimento applicato dallo scrittore piemontese al materiale letterario antico risponda a un ideale tutt'altro che superficiale di classicismo presentandosi in consonanza con quanto osservato, in linea generale, da Mariani:

Pavese [...] ritaglia dal testo poetico originario l'episodio o quell'aspetto di esso che può servire al suo scopo, lo arricchisce o integra con dati forniti o anche semplicemente suggeriti da altre fonti letterarie o antropomitologiche per trovare o creare in esso l'angolo visuale che ne riveli l'aspetto crudele o ingiusto o aspro o semplicemente triste o fatale, che la fonte poetica tradizionale sottaceva, la compresenza di amore e morte, onde poter ricreare un testo drammatizzante qualcuno dei suoi amati temi di solitudine umana, e specialmente della solitudine del poeta, vissuta e combattuta fra gli opposti poli dell'esaltazione, dell'entusiasmo che la vocazione poetica sa ispirare con la scoperta e ricreazione in una forma artistica imperitura della sola vera ricchezza umana, il tesoro dei ricordi di ognuno, e la deiezione, il rifiuto, la solitudine e la morte che spesso essa comporta (Mariani, 2005, p. 61).

Il lago risulta, dunque, un punto cruciale per l'interpretazione dell'opera pavesiana alla luce di una rilettura personale delle *Metamorfosi* di Ovidio, da cui l'autore trae il motivo della trasformazione adattandolo al contesto etno-antropologico della propria dimensione mitica, per comprendere la quale non si può tralasciare il retroterra culturale classico su cui si innesta. È lo stesso Pavese, difatti, a fornire la chiave di lettura più adatta per i suoi *Dialoghi* in una missiva ad Untersteiner del 12 gennaio 1948:

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* appunto come si tratta un documento mitologico. Potevo desiderare di più? Certamente il senso di questo groviglio che sono anche per me i *Dialoghi*, sta nella ricerca dell'autonomia umana (Pavese, 1966b, p. 211).

Riferimenti bibliografici

- Alton, E.H., Wormell, D.E.W., & Courtney, E. (curr.). (1978). *P. Ovidi Nasonis fastorum libri sex*. Lipsia: B. G. Teubner.
- Anderson, W.S. (ed.). (1998). *P. Ovidii Nasonis Metamorphoses*. Stoccarda-Lipsia: B.G. Teubner.
- Baldo, G. (1995). *Dall'Eneide alle Metamorfosi: il codice epico di Ovidio*. Padova: Imprimeria.
- Bärberi Squarotti, G. (cur.). (2013). *Le odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*. Firenze: Olschki.

⁵⁹ Un simile processo pare alluso nella poesia *Mito* dell'ottobre del 1935 (di cui si riportano stralci significativi), che presenta non poche consonanze tematiche e lessicali con il dialogo analizzato: “Verrà il giorno che il giovane dio sarà un uomo, / senza pena, col morto sorriso dell'uomo / che ha compreso. [...] Verrà il giorno che il dio / non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo. / Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate, / e negli occhi tumultuano ancora splendori / come ieri, e all'orecchio i fragori del sole / fatto sangue. È mutato il colore del mondo. / La montagna non tocca più il cielo; le nubi / non s'ammassano più come frutti; [...] Se qualcuno spariva, c'era il giovane dio / che viveva per tutti e ignorava la morte. / Su di lui la tristezza era un'ombra di nube. / [...] Ora pesa la stanchezza su tutte le membra dell'uomo / senza pena / [...] Le spiagge oscurate / non conoscono il giovane, che un tempo bastava / le guardasse. Né il mare dell'aria rivive / al respiro. Si piegano le labbra dell'uomo / rassegnate, a sorridere davanti alla terra” (Pavese, 1998, p. 99). Cfr. la nota di diario del 6 ottobre 1935 (Pavese, 1990, p. 7) e l'epistola a Mario Sturani del 15 dicembre 1935 (Pavese, 1966a, pp. 477-478).

- Barchiesi, A. (2002). Narrative Technique and Narratology in the *Metamorphoses*. In Ph. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid* (pp. 180-199). Cambridge-New York: Cambridge University Press.
- Bazzocchi, M.A. (2011). La palude di sangue. Mito e tragedia in Pavese. *Cuadernos de Filología Italiana*, volumen extraordinario, 49-60.
- Bell, M. (1997). *Literature, Modernism and Myth. Belief and Responsibility in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bell, M., & Poellner, P. (curr.). (1998). *Myth and the Making of Modernity. The Problem of Grounding in Early Twentieth-Century Literature*. Amsterdam: Rodopi.
- Bernabò, G. (1975). “L’inquieta angosciosa che sorride da sola”. La donna e l’amore nei “Dialoghi con Leucò” di Pavese. *Studi Novecenteschi*, 4, 313-331.
- Bertazzoli, R. (2018). “Nec species sua cuique manet.” D’Annunzio, Ovid, and the Re-Use of a Classic. In A. Comparini (cur.), *Ovid’s Metamorphoses in Twentieth-Century Italian Literature* (pp. 79-104). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Catalfamo, A. (cur.). (2012). *Cesare Pavese, un greco del nostro tempo. Dodicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*. Catania: C.U.E.C.M.
- Cavallini, E. (cur.). (2014). *La “Musa nascosta”. Mito e letteratura greca nell’opera di Cesare Pavese*. Bologna: Dupress.
- Comparini, A. (2014). Il mestiere di leggere i Greci. La cultura greca di Pavese nei *Dialoghi con Leucò*. In E. Cavallini (cur.), *La “Musa nascosta”. Mito e letteratura greca nell’opera di Cesare Pavese* (pp. 53-65). Bologna: Dupress.
- (2017). *La poetica dei Dialoghi con Leucò di Cesare Pavese*. Milano: Mimesis.
- Condello, F. (2016). Ultime su Pavese classicista (Orazio, un po’ di Esiodo e un po’ di Omero). *Studi e problemi di critica testuale*, 92, 171-207.
- D’Annunzio, G. (2011). *Poesie* (A. Andreoli & G. Zanetti, curr.). Milano: Rizzoli (BUR).
- De Liso, D. (2023). *Il poeta solo. La scrittura in versi di Cesare Pavese*. Napoli: Paolo Loffredo.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Rizoma*. Parma: Pratiche.
- Diggle, J. (ed.) (1987). *Euripidis fabulae*. Vol. I. Oxford: Oxford University Press.
- Dulce, E. (2020). Hipólito y Esculapio en Virgilio y Ovidio. *Myrtia*, 35, 293-317.
- Frazer, J.G. (2016). *Il ramo d’oro. Studio sulla magia e la religione* (L. de Bosis, trad.). Torino: Bollati Boringhieri.
- Fuchs, M.E. (2012). Ovide et l’instant de la Metamorphose: un modele pictural pour l’empire. In I. Colpo & F. Ghedini (curr.), *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell’antico. Atti del convegno (Padova, 15-17 settembre 2011)* (pp. 29-42). Padova: Padova University Press.
- Fusillo, M. (2019). Espansioni, irradiazioni, diffrazioni. *Le forme e la storia*, 12, 53-56.
- Gerace, A.F. (2020). Nel segno di una primordiale femminilità. Il sangue e la donna nel dialogo *In famiglia*. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 13. Disponibile da: <https://doi.org/10.15168/t3.v0i13.402>
- Geymonat, M. (ed.) (2008). *P. Vergili Maronis, Opera*. Vol. 4. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Gioanola, E. (1989). Pavese oggi: dall’esistenzialità all’ontologia. In G. Ioli (cur.), *Cesare Pavese oggi. Atti del convegno internazionale di Studi, San Salvatore Monferrato, 25-27 settembre 1987* (pp. 3-14). San Salvatore Monferrato: Regione Piemonte-Assessorato alla Cultura.
- Hardie, Ph. (2015). Ovidio. *Metamorfosi*. Vol. VI. Libri XIII-XV (A. Barchiesi, cur.; Ph. Hardie, comm.; G. Chiarini, trad.). Milano: Mondadori.
- Labate, M. (2010). *Passato remoto: età mitiche e identità augustea in Ovidio*. Pisa-Roma: Fabrizio Serra.
- Leopardi, G. (1969). *Tutte le opere*. Vol. II (W. Binni, intr. e cur., con la collaborazione di E. Ghidetti). Firenze: Sansoni.
- Lew, A. (2014). La metamorfosi d’Ippolito: Virgilio (*Aen.* 7.761–782) e Ovidio (*Met.* 15.497–546). In M.G. Iodice & M. Zagórski (curr.), *Carminis Personae – Character in Roman Poetry* (pp. 172-175). Francoforte: PL Academic Research.
- Longobardi, C. (2020). Fortuna di un mito ‘romano’: Ippolito marito di Aricia. In F. Conti Bizzarro, M. Lamagna & G. Massimilla (curr.), *Studi greci e latini per Giuseppina Matino* (pp. 213-222). Napoli: Federico II University Press.

- Mariani, U. (2005). *Uomo tra gli uomini. Saggi pavesiani*. Firenze: Cesati.
- O'Hara, J. J. (1996). Vergil's Best Reader? Ovidian Commentary on Vergilian Etymological Wordplay. *The Classical Journal*, 91, 255-276.
- Padovani, F. (2013). "Qualcosa che tutti ricordano": il nome e la nascita della religione nei *Dialoghi con Leucò*. *Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, 15, 303-314.
- Pantone, D. (2008). Morte e resurrezione: una lettura dei 'Dialoghi con Leucò'. *Levia Gravia*, 10, 89-103.
- Pavese, C. (1966a). *Lettere 1924-1944* (L. Mondo, cur.). Torino: Einaudi.
- (1966b). *Lettere 1945-1950* (I. Calvino, cur.). Torino: Einaudi.
- (1966c). *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi.
- (1990). *Il mestiere di vivere. Diario (1935-1950)* (M. Guglielminetti & L. Nay, curr.). Torino: Einaudi.
- (1993). *Dialoghi con Leucò*. Torino: Einaudi.
- (1998). *Lavorare stanca*. Torino: Einaudi.
- Pavese, C. (2002). *Feria d'agosto* (E. Gioanola, cur.). Torino: Einaudi.
- Pena, M. J. & Oller, M. (2012). Hipólito y Orestes en el santuario de Diana en Nemi: contaminaciones mitográficas antiguas y modernas. Análisis crítico de las fuentes literarias. *Latomus*, 71, 338-372.
- Premuda, M. L. (1957). I Dialoghi con Leucò e il realismo simbolico di Pavese. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia*, 26, 222-249.
- Renna, S. (2020). *Formas mutatas*. Ovidio e la metamorfosi nei *Dialoghi con Leucò*. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 13. Disponibile da: <https://doi.org/10.15168/t3.v0i13.405>
- Ščeglov, J. K. (1969). Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio. In R. Faccani & U. Eco (curr.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (pp. 133-150). Milano: Bompiani.
- Segal, Ch. (1991). *Ovidio e la poesia del mito. Saggi sulle Metamorfosi*. Venezia: Marsilio.
- Sharrock, A. (2022). Living to Tell the Tale: Male and Female First-Person Narrators of *Metamorphosis*. In L. Cordes & T. Fuhrer (edd.), *The Gendered 'I' in Ancient Literature. Modelling Gender in First-Person Discourse* (pp. 285-306). Berlin-Boston: De Gruyter.
- Szarmach, M. (1964). Hippolytos-Virbius. *Filomata*, 171, 211-217.
- Ursini, F. (2018). Le Metamorfosi di Ovidio come poema dell'"indistinzione", dell'"illusione" e dell'"incertezza". *Montesquieu.It*, 10. Disponibile da: <https://doi.org/10.6092/issn.2421-4124/7670>
- Van Den Bossche, B. (2014). "Un vivaio di simboli": dialogare con il mito greco. In E. Cavallini (cur.), *La "Musa nascosta". Mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese* (pp. 143-155). Bologna: Dupress.
- (2018). Pavese's Dialogue with Ovid. The Destiny of Metamorphosis in 'Dialoghi con Leucò' (1947). In A. Comparini (cur.), *Ovid's Metamorphoses in Twentieth-Century Italian Literature* (pp. 199-215). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Vitagliano, D. (2021). Tracce di sangue nella "poetica della monotonia" di Cesare Pavese. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione*, 15. Disponibile da: <https://doi.org/10.15168/t3.v0i15.419>
- Zavaroni, A. (2013). Caput Oli, Tarpeia, Summanus et alii. *Latomus*, 72, 317-337.