



Editora Comunità Italiana

MOSAICO

I T A L I A N O

SOTTO L'EGIDA DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA - RJ E DEI DIPARTIMENTI DI ITALIANO DELLE UNIVERSITÀ PUBBLICHE BRASILIANE

ANO VIII - NUMERO 119

PER PAVESE un poeta e QUATTRO GIOVANI STUDIOSI



Dicembre 2013Editora Comunità
Rio de Janeiro - Brasil
www.comunitaitaliana.com
mosaico@comunitaitaliana.com.br**Direttore responsabile**

Pietro Petraglia

Editori

Fabio Pierangeli

Grafico

Wilson da Silva Rodrigues

COMITATO SCIENTIFICO

Alexandre Montauray (PUC-Rio); Alvaro Santos Simões Junior (UNESP); Andrea Gareffi (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Andrea Santurbano (UFSC); Andrea Lombardi (UFRJ); Cecilia Casini (USP); Cristiana Lardo (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Daniele Fioretti (Univ. Wisconsin-Madison); Elisabetta Santoro (USP); Ernesto Livorni (Univ. Wisconsin-Madison); Fabio Pierangeli (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Giorgio De Marchis (Univ. di Roma III); Lucia Wataghin (USP); Luiz Roberto Velloso Cairo (UNESP); Maria Eunice Moreira (PUC-RS); Mauricio Santana Dias (USP); Maurizio Babini (UNESP); Patricia Peterle (UFSC); Paolo Torresan (Univ. Ca' Foscari); Rafael Zamperetti Copetti (UFSC); Roberto Francavilla (Univ. de Siena); Roberto Mulinacci (Univ. di Bologna); Sandra Bagno (Univ. di Padova); Sergio Romanelli (UFSC); Silvia La Regina (UFBA); Wander Melo Miranda (UFMG).

COMITATO EDITORIALE

Affonso Romano de Sant'Anna; Alberto Asor Rosa; Beatriz Resende; Dacia Maraini; Elsa Savino; Everardo Norões; Floriano Martins; Francesco Alberoni; Giacomo Marramao; Giovanni Meo Zilio; Giulia Lanciani; Leda Papaleo Ruffo; Maria Helena Kühner; Marina Colasanti; Pietro Petraglia; Rubens Piovano; Sergio Michele; Victor Mateus

ESEMPLARI ANTERIORI

Redazione e Amministrazione
Rua Marquês de Caxias, 31
Centro - Niterói - RJ - 24030-050
Tel/Fax: (55+21) 2722-0181 / 2719-1468
Mosaico italiano è aperto ai contributi e alle ricerche di studiosi ed esperti brasiliani, italiani e stranieri. I collaboratori esprimono, nella massima libertà, personali opinioni che non riflettono necessariamente il pensiero della direzione.

SI RINGRAZIANO

"Tutte le istituzioni e i collaboratori che hanno contribuito in qualche modo all'elaborazione del presente numero"

STAMPATORE

Editora Comunità Ltda.

ISSN 2175-9537

Attualità e ricchezza di Pavese

Questo numero di *Mosaico* dedicato a Pavese, è curato da *Beatrice Mencarini, giornalista e studiosa del rapporto tra mito e letteratura, Pavese in particolare, dottoranda in Italianistica all'Università di Tor Vergata-Roma, con una tesi sull'opera di Giuseppe Conte. Le lasciamo molto volentieri la parola:*

Cesare Pavese «testardo narratore realista, specializzato in campagne e periferie americano-piemontesi» è stato uno scrittore multiforme ed eclettico. Poeta, romanziere, traduttore e redattore instancabile, ha influito nella storia editoriale, culturale e letteraria del Novecento italiano. Il nostro intento dunque, in questo numero di *Mosaico* a lui dedicato, è stato quello di muoversi proprio in questa direzione di molteplicità e di ricchezza.

Ecco allora un intervento su Pavese editore e curatore dei "Millenni", una nota filologica su Pavese traduttore, l'analisi di uno dei Dialoghi con Leucò, suo «biglietto da visita presso i posteri», e un saggio sulla sua poetica del ricordo. Quattro interventi di quattro giovani studiosi che fanno ben sperare sulla ripresa di interesse e di attenzione nei riguardi dell'autore. A questi articoli si affianca l'intervista allo scrittore e poeta Giuseppe Conte,

che ci lascia testimonianza delle influenze che un "maestro" come Pavese ha lasciato agli scrittori delle generazioni successive. A completare il tutto due testi d'antologia.

«Prova a dire ai mortali queste cose che sai» consiglia Mnemosyne a Esiodo in uno dei Dialoghi con Leucò. E così ha fatto Pavese condensando le cose che sapeva, sentiva e intuiva in un messaggio potente e universale, una verità personale piena e sincera che chiedeva solo di essere espressa, misurata e valutata e che, tutt'oggi, è ancora di stimolo alle nuove generazioni di lettori, appassionati, studenti e studiosi che trovano in Pavese risposte vive e autentiche.

Una forte direzione etica, un'energia propositiva e trasformatrice, una forza da comunicare e una visione del mondo lanciata ai posteri con chiarezza e lungimiranza sono solo alcuni aspetti del bagaglio umano che Pavese ci lascia in eredità, insieme al suo lavoro. Un messaggio che non possiamo fare a meno di accogliere e fare nostro poiché «L'uomo mortale, Leucò, non ha che questo d'immortale. Il ricordo che porta e il ricordo che lascia».

Beatrice Mencarini
Buona lettura!

Indice

SAGGI

Beatrice Mencarini

Il regno di Mnemosyne

pag. 04

Giuseppe Conte

Su La luna e i falò illustrato da Mimmo Paladino

pag. 07

Beatrice Mencarini

Pavese ha scritto tutto quello che si può scrivere Intervista a Giuseppe Conte

pag. 09

Alberto Comparini

Pavese e la metamorfosi mostruosa: «L'uomo-lupo»

pag. 13

Sara De Balsi

Pavese editore: la collezione "I Millenni", da biblioteca privata a patrimonio dei lettori

pag. 17

Iuri Moscardi

Un revisore "invadente": la mano di Cesare Pavese sulla traduzione di Spoon River di Fernanda Pivano

pag. 21

*Piorgiorgio Mori Davì l'operaio scrittore della cintura torinese. Una storia molto diversa da Pavese
(con una intervista a Luigi Davì)*

pag. 24

Bernardina Moriconi e Giuseppe Lorin

Libri ed eventi:

pag. 27

RUBRICA

Francesco Alberoni

Corruzione

pag. 30

pag. 31

PASSATEMPO

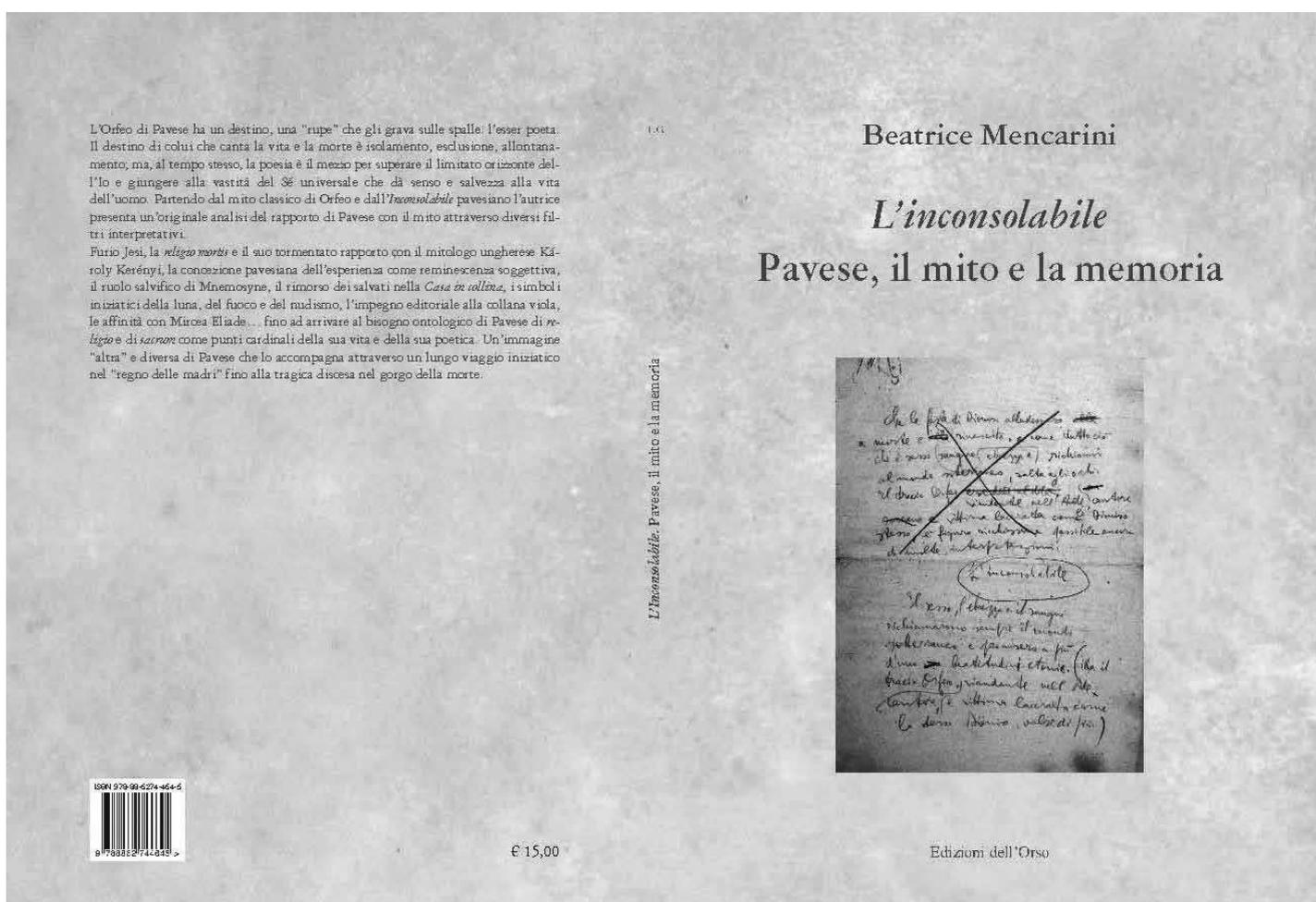
Il regno di Mnemosyne

Estratto da *L'inconsolabile. Pavese, il mito e la memoria*

(Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2013)

Beatrice Mencarini

Allieva di Gianni Venturi a Firenze, pavesista colto e intelligente della prima ondata (oltre i noti studi rinascimentali e sui "giardini"), Beatrice Mencarini, originalmente sulla scia del Maestro, in *L'inconsolabile. Pavese, il mito e la memoria*, ricostruisce i rapporti conflittuali, proprio su Pavese, di Karoly Kerény e del suo migliore allievo, l'egittologo torinese Furio Jesi, non diversi, per certi aspetti, da quelli di un De Martino. A partire dal dialogo di Orfeo, la Mencarini mette in luce una serie di rapporti tra Pavese e i miti antichi, visitati alla luce della psicanalisi junghiana, ma non si esime di indagare, in un versante più storico, la novità dei testi pavesiani sulla resistenza e il contributo degli intellettuali alla storia del paese, in quel drammatico frangente.



L'orfismo¹ cerca di dare soluzione al problematico rapporto tra l'immediatezza e la mediazione nell'atto conoscitivo, operando una sintesi tra il momento dionisiaco e quello apollineo dell'esistenza. Ma questo equilibrio è reale?

Orfeo rinuncia al suo corpo e lo sacrifica per raggiungere l'immortalità dell'anima; da questa scissione tra testa e corpo deriva il rapporto gerarchico tra lo spirito e la materia, tra il soggetto e l'oggetto. Ne consegue la grande importanza che la dimensione soggettiva acquista a spese del mondo oggettivo: «il darsi dell'essere nell'immediato e nel particolare»² perde importanza e conseguentemente ha sempre più peso «la distanza che l'essere prende da questo suo darsi immediato nel particolare per riconoscersi nelle forme che compongono l'ordine universale»³. La vicenda di Orfeo finisce quindi per rappresentare

la vicenda dell'uomo religioso occidentale, che, per salvare la coscienza individuale quale partecipa al divenire creativo dello Spirito universale, rinuncia all'esperienza (materiale) della sua esistenza se non per trascenderla immediatamente nella conoscenza spirituale dell'essere⁴.

Nella coscienza orfica la svalutazione del corpo porta il soggetto a dimenticare che soltanto attraverso esso si dà l'agire oggettivo dell'uomo nella società. In questo modo l'esperienza oggettiva del mondo perde interesse in favore di una conoscenza del mondo soggettiva e interiorizzata. Viene svalutato il momento dionisiaco, il vissuto esperienziale che non sia già contenuto nella coscienza del soggetto; conseguentemente il momento apollineo di riflessione e sublimazione

perde però il significato di momento creativo di nuova cono-

scienza a partire dall'esperienza, per acquistare quello di "reminiscenza" di un già conosciuto che è andato perduto nella parcellizzazione degli eventi esperienziali⁵.

Questo aspetto dell'orfismo si ritrova nel pensiero e negli scritti di Pavese che, nella sua poetica del ricordo, ha elaborato e teorizzato un sistema conoscitivo molto simile.

Secondo Pavese, il bambino, quando si trova ancora in una fase di incoscienza, il cosiddetto "stato di grazia", fa esperienza del mondo in maniera irrazionale, istintiva. Questa esplorazione estatica del mondo è il momento in cui il soggetto riceve i suoi "stampi", le suggestioni originarie che saranno la chiave del suo essere e del suo divenire: è la fase mitica della conoscenza, che si svolge in una sorta di preistoria, fuori dal tempo e dallo spazio, composta di attimi estatici che rimarranno sepolti nelle profondità inconscie del soggetto. Sarà l'uomo adulto, se avrà fortuna, a ricordare i momenti che l'hanno formato, che gli hanno impresso gli stampi del destino. Pavese chiama la "seconda volta" proprio il momento in cui l'uomo maturo riconosce i suoi simboli, i suoi miti personali, e li capisce razionalmente:

I simboli che ciascuno di noi porta in sé, e ritrova improvvisamente nel mondo e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto, sono i suoi autentici ricordi. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le cose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo⁶.

La vera scoperta e la conseguente ammirazione consistono nel riconoscimento di cose già viste e già ammirate: «[...] lo stupore vero è fatto di memoria, non di novità»⁷. In questo modo il valore



della conoscenza tramite l'esperienza, la novità e l'avventura perde importanza.

Ricordare per Pavese «non è muoversi nel tempo, ma uscirne e sapere chi siamo»⁸. Da questo deriva la critica al sistema di reminiscenza proustiano, che consiste nell'abbandono al fiume della memoria sulla base delle sensazioni, perché per Pavese ciò che si tratta di ritrovare è «non ciò che fummo, ma che siamo da sempre»⁹. Questo si mette in atto attraverso il raggiungimento di quello stato istintivo assoluto che mette in contatto fanciullo e adulto e, per ottenere il quale, si richiede «scavo nella realtà attuale, denudamento della propria essenza»¹⁰.

Si ripropone dunque l'antica tematica, già presente nella filosofia platonica che l'aveva ripresa dall'orfismo, della concezione dell'esperienza dell'uomo nel mondo come reminiscenza: «Le cose si scoprono attraverso i ricordi che se ne hanno. Ricordare una cosa significa vederla – ora soltanto – per la prima volta»¹¹.

L'Orfeo di Pavese, «vittima lacerata»¹², trae dallo smembramento l'ispirazione al suo canto: abbandona il corpo, la vita immediata, decidendo di vivere soltanto attraverso

1 L'orfismo nasce come «movimento di riforma religiosa iniziatosi in seno alla religione di Dioniso e volto a rovesciare in senso ascetico e catartico la fuga estatico-orgiastica dal mondo praticata dal dionisismo» in G. Carchia, *Orfismo*, in *Enciclopedia Garzanti di filosofia*, Garzanti, Milano, 1981, p. 662.

2 S. Montefoschi, *Essere nell'essere*, cit., p. 34.

3 *Ibidem*.

4 *Ivi*, p. 33.

5 *Ivi*, p. 34.

6 C. Pavese, *Stato di Grazia* [1946], in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 277.

7 C. Pavese, *Il mestiere di vivere...*, cit., p. 241, 2 agosto 1942.

8 C. Pavese, *L'adolescenza* [1946], in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 286.

9 *Ivi*, p. 285.

10 *Ibidem*.

11 C. Pavese, *Il mestiere di vivere...*, cit., p. 232, 28 gennaio 1942.

12 C. Pavese, *L'inconsolabile*, in *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 76.

i ricordi, la testa. Orfeo dice «l'Ade vide se stesso soltanto ascoltandomi»¹³ perché soltanto attraverso il racconto la vera essenza delle cose viene rivelata: «Nessun ragazzo, nessun uomo ammira un paesaggio prima che l'arte, la poesia – una semplice parola anche – gli abbiano aperto gli occhi»¹⁴.

Dunque è soltanto attraverso il racconto e la memoria che la vita viene conosciuta nella sua vera forma e acquista significato. Ed è proprio la memoria, cioè Mnemosyne, la protagonista di uno dei *Dialoghi* pavesiani più importanti: *Le muse*. Queste ultime, cantatrici divine, create perché fossero «oblio dei mali e ristoro delle cure»¹⁵, sono considerate depositarie della memoria, proprio in quanto figlie di Mnemosyne. La memoria e la poesia sono quindi legate strettamente: la poesia nasce dal ricordo e per il ricordo, nasce grazie alle parole di Mnemosyne e vive per ricordare agli uomini il proprio passato e mostrargli il proprio destino. L'uomo, grazie alla poesia e al canto, dunque alla facoltà di “dare un nome alle cose” può arrivare a conoscere consapevolmente il mondo e se stesso, dalle radici delle proprie origini al destino di morte che l'attende. La memoria è dunque lo strumento attraverso cui il pensiero si estende lungo tutta la dialettica del tempo: passato, presente, futuro. Memoria è scoprire la forza del divenire e insieme superarla, nella rivelazione dell'assoluto presente dell'essere.

Nel dialogo *Le muse* compare Esiodo (in cui si riflette ovviamente Pavese) pastore e poeta, fedele adepto di Mnemosyne, che confida alla Dea di stare bene solo in sua compagnia perché solo lei è capace di dare un vero significato alle cose integrando ogni attimo in una dimensione temporale assoluta e

sincronica: «Tu dai nomi alle cose che le fanno diverse, inaudite, eppure care e familiari come una voce che da tempo taceva»¹⁶; «Nella tua voce e nei tuoi nomi c'è il passato, ogni stagione che ricordo»¹⁷; «Dici un nome, e la cosa è per sempre»¹⁸.

Quando Mnemosyne tace per Esiodo, come per Pavese, la vita è fatica e fastidio: «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, Melete»¹⁹. È lei infatti che lo aiuta a sentire l'essenza divina e immortale dell'uomo: «Non capisci che [...] il sacro e il divino accompagnano anche voi, dentro il letto, sul campo, davanti alla fiamma? Ogni gesto che fate ripete un modello divino»²⁰.

Esiodo è felice «come un dio»²¹ solo negli attimi in cui «il tempo si ferma, e la cosa banale te la senti nel cuore come se il prima e il dopo non esistessero più»²² e questo succede quando «quell'attimo ha reso la cosa un ricordo, un modello»²³. Mnemosyne suggerisce a Esiodo un'altra via per vivere con pienezza e soddisfazione la propria vita aldilà di questi attimi estatici e dei momenti passati con lei: «prova a dire ai mortali queste cose che sai»²⁴. La poesia dunque diventa il modo per mantenere pienezza di vita e di senso condividendola con la propria collettività.

Questo rapporto con Mnemosyne viene descritto da Pavese in due brani di *Feria d'agosto*: il racconto breve *Il campo di granturco* e il saggio teorico, a forte impianto narrativo, *La vigna*.

Nel *Campo di granturco* un uomo ripercorre un ricordo, il momento in cui si è fermato davanti a un campo di grano e quello che ha provato «[...] ricordai qualcosa che da tempo avevo dimenticato»²⁵ osservando il cielo tra gli steli: una

sensazione di appagamento, come davanti a «chi si è fatto aspettare e senza di lui non si poteva far nulla»²⁶. È dunque uno di quei “luoghi unici” dell'infanzia dove «accadde cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico»²⁷. Nella *Vigna* l'autore ipotizza che i luoghi unici e mitici di una persona siano quelli “fatti di nulla” in cui il tempo si ferma e si dilata, portando al soggetto l'esperienza dell'eternità:

Forse quest'attimo era fatto di nulla, ma stava proprio in questo il suo avvenire. Un semplice e profondo nulla, non ricordato perché non ne valeva la pena, disteso nei giorni e poi perduto, riaffiora davanti al sentiero, alla vigna, e si scopre infantile, di là dalle cose e dal tempo, com'era allora che il tempo per il ragazzo non esisteva»²⁸.

Dunque il carattere speciale di questi luoghi è che in essi si è compiuta la rivelazione dell'eterno presente: in essi l'uomo e il ragazzo s'incontrano, dialogano e scoprono di esistere contemporaneamente, nonostante il fluire del tempo: «È accaduto un istante fa, è l'istante stesso: l'uomo e il ragazzo s'incontrano e fanno e si dicono che il tempo è sfumato»²⁹. Non si tratta di un recupero memoriale del passato ma di un'esperienza di partecipazione totale all'eternità: «Davanti al sentiero che sale all'orizzonte, l'uomo non ritorna ragazzo: è ragazzo»³⁰.

Quando una persona riconosce in età adulta questi “luoghi unici” dell'infanzia si spalanca il regno di Mnemosyne: il tempo si ferma e il luogo porta sempre con sé la rivelazione inaudita di un mistero «come per il credente a una festa rituale»³¹. È una vera e propria esperienza religiosa per iniziati.

13 Ivi, p. 78.

14 C. Pavese, *L'adolescenza* [1946], in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., pp. 283-284.

15 Esiodo, *Teogonia*, v. 55, trad. di C. Pavese, Torino, Einaudi 1981, p. 7.

16 C. Pavese, *Le muse*, in *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 164.

17 Ivi, p. 163.

18 Ivi, p. 165.

19 Ivi, p. 166.

20 *Ibidem*.

21 Ivi, p. 165.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 Ivi, p. 166.

25 C. Pavese, *Il campo di granturco*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 10.

26 *Ibidem*.

27 C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro* [1946], in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 271.

28 C. Pavese, *La vigna*, in *Tutti i racconti*, cit., p. 141.

29 *Ibidem*.

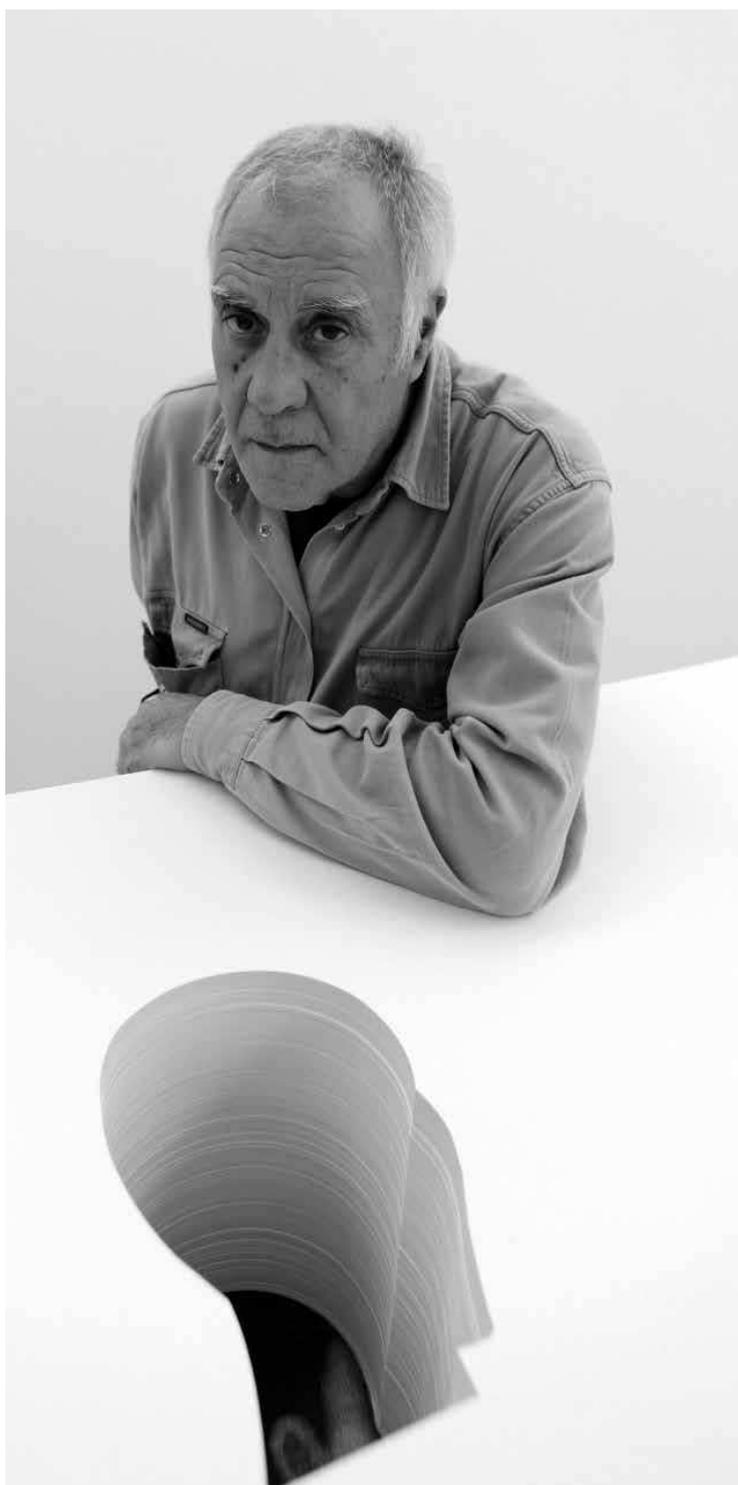
30 *Ibidem*.

31 C. Pavese, *Del mito, del simbolo e d'altro* [1946], in *La letteratura americana e altri saggi*, cit., p. 275.

Su *Laluna e ifalò* illustrato da Mimmo Paladino

Giuseppe Conte

Quando Mimmo Paladino entra nel mondo di uno scrittore, lo fa con naturale energia e indipendenza, portando con sé tutto il suo mondo di immagini, di segni, di colori, ma nello stesso tempo scavando nelle pagine sino a rivoltarle come zolle, sino a renderle volatili e corpose, tutte piene di fantasmi e di oggetti ben riconoscibili, sino a far uscire dalle parole farfalle e fuochi, a farne sprizzare linee dalla geometria in movimento e succhi variopinti, come d'arancia e d'uva.



Il mondo di Cesare Pavese, come viene fuori da *La luna e i falò*, il suo romanzo maggiore, ma anche da gran parte della sua opera in prosa e dai suoi versi, non è semplice da raccontare. Perché è un mondo scisso, complesso, fragile e forte, radicato e allo sbando. Lo scrittore di Santo Stefano Belbo vive in due dimensioni che sente come in conflitto sanguinoso tra loro. Agiscono in lui due imperativi che lo squartano, con la terribile forza centrifuga con cui i *Conquistadores* spagnoli facevano squartare in due parti i corpi degli Inca ribelli legandoli a cavalli spronati a correre in direzioni opposte. Da una parte l'imperativo del mito. Dall'altro quello dell'ideologia, e nella fattispecie dell'ideologia marxista.

Non è vero che il mito sia uno strumento reazionario. Oggi abbiamo l'opera colossale di James Hillman e di Joseph Campbell a dimostrarlo. Ma se c'è qualcuno che lo pensa ancora adesso, figuriamoci come doveva essere imperativo pensarlo allora, con le rovine del Terzo Reich ancora fumanti, con le strade e le piazze e le campagne d'Europa insanguinate dalla furia barbarica dei nazi-fascisti. Il mito venne aborrito in quanto visto soltanto nei suoi aspetti più oscuri, legati a radici sanguinose, oscure, millenarie, confusamente divine. Ma non piaceva neppure il fatto che fosse connesso con il sacro, con il sacrificio, con la ricerca dell'assoluto. Tutte cose che ripugnavano all'intellettuale organico del primo dopoguerra. Le parole d'ordine erano realismo, razionalismo, impegno, internazionalismo.

Un grande critico di allora lesse *Lavorare stanca*, uno splendido libro pieno di energia epica, mitica, simbolica, come l'avvento di una poetica realista. Subito smentito dal

più lirico e disperato *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Pavese viveva i temi del ritorno alla terra, della campagna, della forza dei sensi, del dramma esistenziale, del desiderio erotico, come temi estremamente pericolosi. Come un baratro in cui si può finire. Come qualcosa che poteva portarlo verso la riprovazione dell'intera società culturale da cui dipendeva. Scrivendo, però, le paure si attutivano. Il tormento no.

Il comunismo poteva apparire ai suoi occhi come un rifugio. Non il comunismo ideologico, stalinista, violento, vittorioso. Ma il comunismo inteso come un umanesimo razionalista che lo preservasse dal baratro della sua disestata vita emotiva e dalle pulsioni verso il mito e il sacro, che i tempi lo obbligavano a sentire come peccaminose. Qualcosa di analogo accadde poco più tardi a Pasolini, artista dal temperamento meno fragile, forse persino capace di difendersi con il cinismo, votato anche lui a una fine tragica.

All'inventiva di Mimmo Paladino nessuno chiederà mai di esercitarsi in interpretazioni critiche. Eppure questi bellissimi disegni rendono evidente tutta la forza di scissione, la tormentante spinta centrifuga che agisce in Pavese e assumono il valore di straordinarie testimonianze epifaniche.

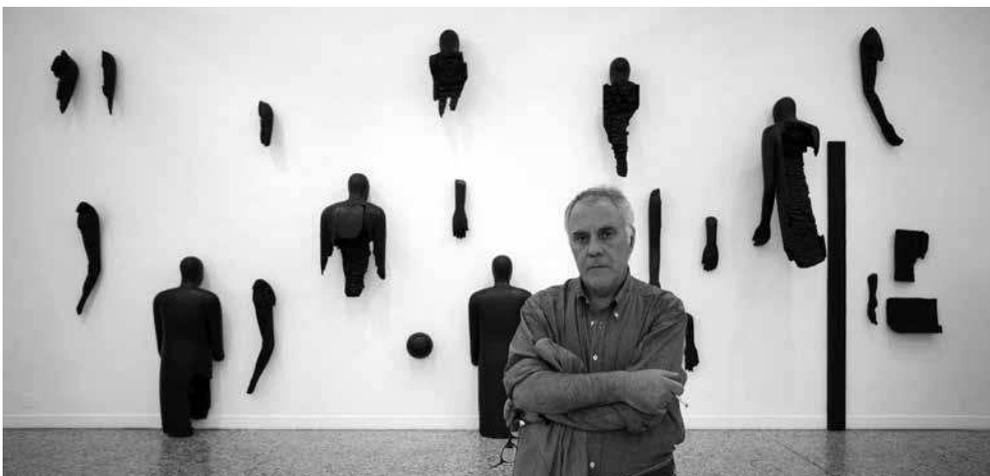
Da lettore forse un po' eretico di Pavese, da conoscitore e ammiratore del lavoro di Paladino, sono stato impressionato da certi percorsi che queste immagini disegnano: da una parte, in un bianco e nero chiazzato, leggero, intricato, vedo Pavese in persona, il timido e chiuso intellettuale di allora, adolescente nei sentimenti, già quasi vecchio d'aspetto. E intorno a lui le croci della guerra civile. Gli elmetti delle ss. Le mitragliatrici. I partigiani. Le esecuzioni. L'orrore della storia, da cui si

cerca un riscatto. Una faccia d'uomo, maturo, solido, contornata da un immenso fazzoletto rosso. Rosso come la fiamma, il vino, l'alba, la speranza di un mondo più giusto. Dall'altra parte, le forme aeree e magiche, a cominciare da quelle della nave del ritorno, e i colori, tra cui dominano l'azzurro, quell'incredibilmente puro e allegorico azzurro paladiniano, e un rosso che serpeggia, si dilata, si restringe, si deforma, si esalta, sino a dove una fiammata sembra davvero inghiottire la luna.

Il personaggio di Nuto è la salvezza per Pavese. Non Anguilla, il protagonista del ritorno al paese dall'America. Nuto che vi è rimasto. Nuto che crede nel marxismo come umanesimo e nello stesso tempo conosce il potere cosmico che la luna ha sui campi e la funzione dei fuochi accesi nei campi al solstizio d'estate per propiziarne la fertilità. Nei paesi sono i fuochi di San Giovanni. Ma il rito che li accende affonda le radici in tempi antichissimi, nello splendore di un culto della natura come divinità.

Il personaggio di Cinto, il ragazzo zoppo, compare come *alter ego* del protagonista e di Pavese stesso. Piagato, infelice, si regge su una stampella per andare, a passi malfermi, oltre il fuoco che distruggerà tutto. Non quello antico e rituale dei falò, quello nuovo, disperato, violento dell'incendio appiccato da Valino in cerca di rivalsa e di vendetta.

E poi tre figure femminili aleggiano in questi disegni. Non posso non pensare a Irene, Silvia e Santina. Sono figure come scontornate dal potere ambiguo della memoria. Una azzurra, una verde, una rossa, suonano melodie impossibili, invocano la luna, recitano misteriose preghiere. In capo hanno qualcosa che ricorda ora un elmo, ora una fiamma, ora una nuvola. Quando ricompaiono, sono su un carro, un carro da guerriero, da amazzoni, trainato da un cavallo dalla potenza solare, come soltanto Paladino ha saputo vedere e reinventare nella sua opera, anche di scultore. Lì siamo nel regno del mito, di una memoria che diventa tanto antica da confondersi col sogno. Nel regno del desiderio, del fuoco come metafora delle passioni. Tra questo regno infinito e quello storico di una realtà troppo costringente e chiusa si consuma la tragedia di Pavese. E nasce la forza catartica e ancora attuale, eternamente adolescente, della sua opera.



Pavese ha scritto tutto quello che si può scrivere

Intervista a Giuseppe Conte

Beatrice Mencarini

Vivete, viaggiate, amate. E lasciate che Pavese vi cerchi, vi arrivi per qualche strada che ancora non immaginate



Come hai conosciuto Pavese e la sua opera? In quale momento della tua vita? E come ha influito sulla tua formazione?

Ho letto Pavese molto presto, *La bella estate*, e poi le poesie. All'inizio non è stato un incontro di quelli che smuovono energie e che lasciano un segno. Dopo il trasferimento a Milano, nel clima dell'Università Statale, dove aveva peso la cultura letteraria della Neoavanguardia, e dove stavano affermandosi con forza totalitaria lo strutturalismo e la semiologia, persi di vista Pavese, e probabilmente gli divenni ostile. Sul manuale di storia della letteratura del Sapegno, quella dove tutti i maturandi di allora studiavano, Pavese era l'ultimo e più recente autore citato, presentato come una novità, in rottura con l'ermetismo e la prosa d'arte, e come portatore di un'istanza di realismo politicamente giusta. Io alla storia di Pavese realista non ci avevo mai del tutto creduto. Ma sono dovuti passare molti anni perché ne capissi le ragioni. Diciamo dunque che il mio rapporto vero con Pavese nasce tardi, quando ormai ho pubblicato diversi libri di saggi, di poesia e i primi romanzi, e mi accingo a raccogliere i testi per un'antologia monumentale che si intitola *La lirica d'Occidente*. Un'impresa epica, con l'editore Mario Spagnol che la promuove in tutti i modi, persino mandando a casa mia a Capo Berta una redattrice ad aiutarmi a mettere ordine tra le carte. Dovevo



sintetizzare la poesia occidentale dagli *Inni omerici* a Zanzotto e Pasolini. Comincio a selezionare gli italiani. Mi rileggo *Lavorare stanca*. E decido di mettere ben 4 testi: *Notturno*, *Donne appassionate*, *Esterno* e *Mito*. Per dirti le proporzioni: Quasimodo ha un testo, Penna due testi, Sereni un testo, Caproni due. Mi comincia a diventare chiara l'importanza di Pavese non soltanto nella poesia italiana del Novecento, ma anche per me, che in genere disdegno maestri italiani. Leggo Pavese poeta e altro che realismo politico-sociale. Ci trovo mito, passione, vita, capacità di trasfigurazione del presente, un linguaggio modernamente spoglio ma carico di intensità mitopoietica. In una parola, qualcuno cui devo tributare un omaggio. Con il mio grande amico bretone Christian Bouthemy nei bistrot di Saint-Nazaire parlavamo spesso di Pavese, lui ne citava spesso versi, progettavamo di tradurlo insieme in francese. Era un Pavese del tutto inedito, estremista ed esistenzialista, vitalista e nichilista che veniva fuori dai nostri discorsi. Aleggiano tra il fumo e le bottiglie di whisky l'ombra di Boris Vian, quella di Sartre. Ho sentito che Pa-

vese era un poeta fuori dai recinti del nostro orticello poetico italiano, francamente molto poco allettante. Era un poeta a cui guardare di nuovo con passione. Da allora sono diventato cultore di Pavese.

Pavese è stato uno scrittore poliedrico e complesso. Ha scritto romanzi, poesie, racconti, dialoghi, saggi critici, un'autobiografia poetica come il Mestiere di vivere, ha fatto traduzioni dall'inglese, dal greco, dal latino, ha abbozzato dei soggetti per il cinema, ha curato le edizioni italiane di testi di importanti autori stranieri. In quale campo – a tuo parere – si è espresso al meglio e ha lasciato il segno?

Per fortuna. Pavese ha scritto tutto quello che si può scrivere. Non è stato uno specialista. Io ho letto la sua traduzione di *Moby Dick*. Molto significativo che abbia scelto questo capolavoro di Melville, biblico e omerico, epico e grandioso. In Francia, più o meno nello stesso periodo, lo stava traducendo Jean Giono, l'autore dell'Alta Provenza di famiglia piemontese la cui prosa ha ritmi, attacchi, lirismi, sensualità somiglianti a quella di Pavese. Sempre nell'antologia

La lirica d'Occidente, il primo testo in assoluto antologizzato è un frammento dell'*Inno ad Afrodite* tradotto da Cesare Pavese. «Veneranda aureacorona bella Afrodite / canterò, che di tutta Cipro le mura ottenne / marina, dove lei dello Zefiro l'umida forza soffiante / portò per l'onda del risonante mare / nella schiuma soave». Per me trascrivere questa traduzione fu un godimento: c'era dietro la grande tradizione della lirica che parte da Foscolo rivisitata con occhio sperimentatore, la lingua italiana al meglio delle sue possibilità espressive e mitopoietiche. Quando decisi di affiancare a quella traduzione la mia di un frammento dell'*Inno a Dioniso*, sicuramente fu per un tacito omaggio a Pavese stesso.

Non saprei qual è il meglio di Pavese. In un mio scritto di anni fa (riproposto in questo numero di Mosaico) per introdurre le illustrazioni di un grande pittore mio amico, Mimmo Paladino a una edizione di *La luna e i falò*, mi capitò di scrivere che questo romanzo era il vertice della produzione di Pavese. Ma così, di istinto, direi che tutto si tiene in lui, che il traduttore prepara il romanziere, il romanziere

innerva l'uomo di editoria: e che tra poesia e prosa c'è una grande empatia, come sempre negli autori veri, cioè quelli che sviluppano una propria idea della letteratura e una propria visione del mondo.

Sulla poesia, devo segnalare ancora che *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* smentisce già e manda all'aria tutte le ipoteche realiste su Pavese poeta. Qui c'è un lirico dal respiro nuovo, travagliato, modernissimo. Nessuno dice mai, e sarà bene allora che lo dica io, che questo Pavese è la fonte massima dei cantautori di scuola genovese, i cui testi spesso sono cascami, letterariamente parlando, della lirica pavesiana, allora diventata di moda.

La lingua inglese è una passione che vi accomuna, insieme all'amore per Wal Whitman, poeta su cui Pavese ha scritto la sua tesi di laurea. Entrambi avete lavorato a numerose traduzioni dall'inglese. Come giudichi il suo lavoro di traduttore?

Non sapevo che Pavese si fosse laureato su Walt Whitman, ma avrei potuto immaginare che Walt Whitman era stato fondamentale nella sua formazione (come nella mia, da quando cominciai a tradurlo). Whitman è un autore spazzante. Fa il giornalista per le strade d'America e scrive un libro sacro, uno degli ultimi Libri sacri dell'umanità, che è *Foglie d'erba*. Alza la voce in lode della democrazia sapendo che la democrazia non è mai data una volta per tutte, ma che bisogna continuare a costruirla. Da qui la sua idea di una democrazia in movimento, naturale, carnale, piena di eros e passione. Con la sua poesia, apre un mondo. Lo capì D. H. Lawrence, che scrisse su di lui. Lo capì Allen Ginsberg. Per Pavese, deve essere stata una lettura abisso. Talmente lontana dalla poesia italiana, dalla critica italiana e dalle ideologie europee, fascismo, comunismo, che chi legge Whitman non può che sentire inadeguate e forzose. Non sono abbastanza dentro la lingua inglese per decidere se Pavese sia stato grande come traduttore. Certo è grande come lettore. Al vecchio calembour traduttore-traditore, io sostituisco sempre quest'altro: traduzione-tradizione. Il vero traduttore rinverdisce e inaugura una tradizione. Pavese l'ha fatto.

Cosa ne pensi dei Dialoghi con Leucò? È il libro che Pavese riteneva più significativo e che, secondo lui, non era stato assolutamente capito dai contemporanei. Negli ultimi tempi la critica si è molto concentrata su quest'opera che, però, rimane ancora sconosciuta al grande pubblico e ignorata negli studi scolastici. Perché?

Devo confessarti che non avevo mai letto i *Dialoghi con Leucò*, non so neppure per quale ragione, dal momento che conoscevo l'importanza teorica di questo libro nell'opera di Pavese. E dal momento che ho letto un'infinità di libri sul mito. L'ho letto sollecitato dal tuo libro intitolato *L'inconsolabile*. Dunque recentissimamente. Penso che sia un libro formidabile. E molto anticipatore. Non mi stupisco che nessuno o quasi negli anni Quaranta fosse in grado di capirlo e apprezzarlo per quello che è davvero. Un itinerario nel mito alla ricerca della verità dell'anima. Il fatto è che la stessa parola mito, la stessa parola verità, la stessa parola anima sono state tanto a lungo bandite dalla cultura italiana ufficiale, e dunque questo è un libro precursore, molto in anticipo con i tempi futuri, e molto poco in debito con i tempi passati. Non c'è estetismo decadente. (Parentesi: decadente è stato un insulto per decenni, un insulto cieco e cretino, che cancellava per esempio Baudelaire, che è incancellabile per capire la modernità). Non c'è neppure quella filosofia illuministica che si muove nella pagine terse e talvolta fredde delle *Operette Morali*. Non c'è il Nietzsche di maniera che verrà dopo. Pavese usa il mito classico con la sapienza di Kerényi e la scioltezza di Graves. Dietro ci sono letture etnologiche, psicoanalitiche, e di storici della cultura greca come Otto o il nostro Untersteiner. Almeno è la mia impressione. Mi sono soffermato su *L'inconsolabile*, su questa straordinaria rilettura del mito di Orfeo che tu hai messo in luce bene, come una fuga dal sesso e rinuncia alla vita, arrivando sino a identificare una coincidenza del destino di Pavese e di Orfeo: il corpo smembrato di quest'ultimo è l'esistenza smembrata del poeta di Santo Stefano Belbo. Mi sono anche soffermato su *Schiuma d'onda*, il dialogo tra la ninfa Britomarti e la poetessa Saffo, dove ho

letto dei passaggi che mi verrebbe voglia di usare come epigrafe alle cose che sto scrivendo: «Mare che vide molti amori e molte sventure [...] Vien da pensare che sia tutto intriso di sperma e di lacrime». Oppure: «Tutto muore nel mare, e rivive». Insomma, un libro che resterà a lungo sul mio tavolo di lavoro, sinché almeno sarò perdonato di averlo letto così tardi.

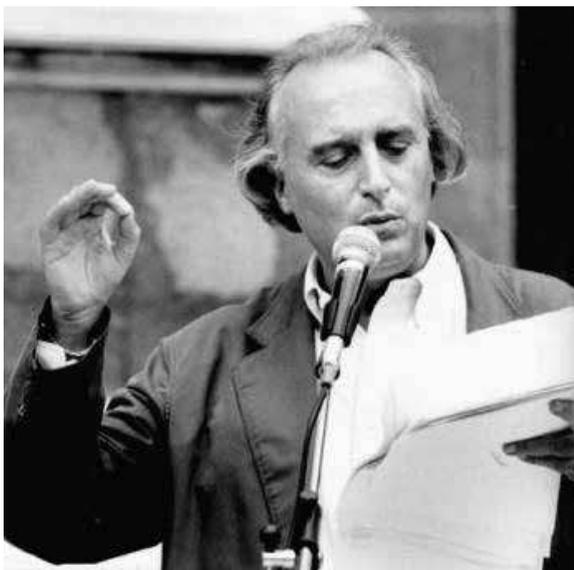
Il substrato mitico comune che pervade tutta la produzione pavesiana è uno dei punti che mi fa accomunare la tua opera alla sua. Ti riconosci in questo punto comune?

Pavese ha avuto un destino storico particolare: ha sentito fortissimamente il mito in un'epoca in cui non sembrava possibile, e lecito. Con una serie di interdetti politici e ideologici molto pesanti, e ricattatori. Ha dunque sentito il mito anche come una scissione e una colpa. Personalmente, nato negli anni in cui Pavese aveva raggiunto il culmine della sua breve vita, attraversati gli anni successivi in cui un nodo scorsio legava psicoanalisi freudiana, marxismo sociologico, strutturalismo e semiologia per impiccare ogni energia creativa, ogni visione spirituale, ho sentito il mito come una forza di liberazione. Mi sono convertito al mito per ribellione. Tra le mie letture fondamentali Mircea Eliade, Joseph Campbell e James Hillman. Con quest'ultimo, ho avuto un piccolo carteggio e diversi incontri. Mi ha commosso una foto che una mia amica molto vicina a Hillman nei suoi ultimi mesi mi ha mandato, la foto della pila di libri sul suo comodino, in cui si nota *The Ocean and the Boy*, la versione inglese di *L'Oceano e il Ragazzo*. Io devo molto a Hillman. Sono un ammiratore di Campbell e del ruolo che ha avuto, sconosciuto ai più, nella elaborazione della saga di *Guerre Stellari*, che lo stesso George Lucas definisce: mitologia trasferita nello spazio. E considero che Eliade e la sua fenomenologia del sacro può avere oggi una funzione di grande rilievo per la rilettura della società e del mondo. Arrivato al mito per queste vie, scopro che in realtà ho più affinità con Pavese di quello che pensassi. Quando tu scrivi: «Il sesso è una presenza ossessiva e perturbante perché permea tutto il pensiero e le opere dello scrittore», mi ci ritrovo definito perfettamente.

Ho spesso dichiarato di vivere ossessionato da due sole cose: il sesso e Dio. E che niente mi sembra più importante. Solo che io l'ossessione del sesso l'ho sempre vissuta con totale, quasi milleriana innocenza. E con una dedizione totale al principio del femminile. Lorenzo Mondo, biografo di Pavese, ha scritto una volta di me che mi richiama a D. H. Lawrence mettendo la sordina ai temi del sesso e del sangue. Ma io ho inseguito l'ombra di Lawrence sino a Taos Pueblo e sulle Montagne Rocciose per dichiararmi suo allievo, che vede antiche divinità ed energie archetipe manovrare le nostre anime. E che vede salvezza nell'eros, in un cambiamento della pianta uomo che modifichi l'idea stessa di Amore (modificando così anche Psiche). Vivo tempi diversi, ho circolato tra i miti del mondo intero, una globalizzazione mitica, ho visto la natura avvelenarsi e la Madre Terra ammalarsi sino alla soglia del non ritorno. Eppure so che quando sento il mito, sento Pavese. Un'adolescenza eterna che ci accomuna.

Se dovessi pensare a un mito collegato a Pavese, alla sua personalità o alla sua opera, quale ti viene in mente?

Per le ragioni che tu hai visto in *L'inconsolabile*, non potrei che pensare al mito di Orfeo. Ed è strano perché la poesia di Pavese non appare orfica né ebbe influenza sulla poesia detta neo orfica degli anni Settanta, culminata nella antologia *La Parola Innamorata*. Eppure credo che Milo De Angelis o Giancarlo Pontiggia siano stati, se non lo sono ancora, buoni lettori di Pavese.



Se dovessi scegliere un'opera – soltanto una – di quest'autore da salvare e da lasciare in eredità ai posteri quale sarebbe? E perché?

Proprio perché è un autore multiforme e complesso, di Pavese non si può pensare di isolare un solo aspetto. Di certi poeti si può fare. Dei poeti assoluti, che hanno avuto solo la lirica per esprimersi. Ma con quelli che hanno condiviso il destino di Pavese, romanzi, saggi, racconti, poesie ecc. è più difficile. A me per esempio piacciono certi racconti, quelli raccolti sotto il titolo *Notte di festa*. In *Viaggio di nozze* c'è una disperazione così dura, misogina, che si incarna bene nelle immagini di una Genova simile a quella di Sbarbaro, cieca, terribile (altro che *Genova per noi*), in *Primo amore* o in *Notte di festa*, *Carogne*, *Idolo*, c'è una febbre amorosa che corre come un lungo flusso di sangue frenetico nei personaggi e nei paesaggi, che dalla città e dalle colline divallano su un mare ostile, feroce. Però farei fatica a indicare in un racconto quello che lascerei ai posteri. Diciamo che sceglierei una poesia. Probabilmente da *Lavorare stanca*. O qualche pagina di *Dialoghi con Leucò*.

Al giorno d'oggi Pavese può ancora avere, per le nuove generazioni, un messaggio forte, una carica espressiva e simbolica significativa? E in che modo consiglieresti a un giovane di approcciarlo e di avvicinarsi?

Credo proprio di sì. Ci sono generazioni che hanno bisogno di messaggi forti, in un'epoca come questa dove impera un nichilismo senza nerbo, un'indifferenza ebete al Bene e al Male, un appiattimento sulla semplice realtà economica della vita e della società, una totale incapacità a leggere i simboli e l'energia dell'anima sì, c'è bisogno di autori come Pavese, con la sua adolescenza tormentata e vitale, anche quando va incontro al suicidio. Con le sue domande inevase. I suoi paesaggi di memoria. La sua ricerca dell'universale a partire dall'io più frantumato e smembrato. A un giovane, in genere, non consiglio niente. L'ho fatto quando ho collaborato con altri nove autori del mondo al libro *Lettre à la jeunesse sur l'espoir*, ma poi ho pensato che a dare consigli si invecchia. Vivete, viaggiate, amate. E lasciate che Pavese vi cerchi,

vi arrivi per qualche strada che ancora non immaginate. Solo questo.

Pavese visse una situazione di estrema conflittualità: il partito comunista esercitava uno stretto controllo culturale sull'Italia del dopoguerra e gli intellettuali potevano adeguarsi alle direttive o rivendicare la loro libertà culturale, ma questo comportava un conseguente biasimo da parte del partito. Nella sua avventura editoriale alla Collana viola Pavese venne aspramente criticato perché pubblicava autori che non erano impegnati politicamente e socialmente e che venivano accusati di irrazionalismo e di decadentismo. Gli autori che Pavese portò in Italia (tra i vari Mircea Eliade, Karoly Kerényi, Carl Gustav Jung) sono autori a te cari, che hanno molto influito nella tua formazione. Mi chiedevi se anche nei tuoi confronti gli interessi per materiali etnologici e psicologici hanno causato critiche e diffidenze.

Certamente. Quando ho cominciato io il dominio assoluto del PCI era finito, e non ho dovuto censurarmi come Pavese (e naturalmente anche Pasolini). Ma al dominio del PCI se ne era sostituito uno più subdolo, quello della Neoavanguardia e di lobby culturali e mediatiche nichiliste, materialiste, politicamente corrette, ipocritamente minimaliste, nemiche di chiunque uscisse dal coro con un gesto di irriverenza e una passione accesa per il mito, il sacro, l'eros, per tutto quello che interessa a me. Ho avuto sostenitori capitali, se no non sarei qui a scrivere, da Anceschi a Bo, da Calvino a Citati, da Forti a Bertolucci, da Barberi Squarotti a Mondo. E tra i più giovani Carifi, Tondelli, Ficara, Baudino, Pontiggia e altri sino ad arrivare a Pierangeli, il primo che ha dedicato un'attenzione straordinaria e sistematica al mio lavoro in prosa. Ma sono anche stato coperto di insulti e di odio come pochi in Italia, e proprio per il mio attaccamento al mito e al sacro. Ancora adesso certe canaglie materialiste e passatiste cercano di farmi a pezzi. Poveracci, non hanno nessuna coscienza del mito, e non sanno che se mi facessero a pezzi, resterebbe la testa sulle acque a cantare. Un canto invincibile, come quello del Ragazzo muto che ha ritrovato la parola nelle profondità del mare.

Pavese e la metamorfosi mostruosa: «L'uomo-lupo»

Alberto Comparini

Il dialogo tra due cacciatori riguardo alla morte del re arcade Liccaone, metamorfizzato da Zeus in lupo, rappresenta, da un lato, un altro dei grandi esempi di «doppio mostruoso» che albergano nei *Dialoghi con Leucò*, e, dall'altro, un importante manifesto della poetica dell'invenzione e della ri-scrittura del mito da parte di Pavese.



Nella nota introduttiva, egli afferma che «Licaone, signore d'Arcadia, per la sua inumanità venne mutato in lupo da Zeus. Ma il mito non dice dove e come sia morto».¹ Nel primo libro delle *Metamorfosi*, Ovidio descrive l'avvento di una nuova razza di uomini, nata dal sangue dei Giganti che avevano osato sfidare gli dèi; e a partire da questo evento, il poeta latino introduce Licaone e il suo mostruoso banchetto, che gli costerà la metamorfosi in lupo.

Il mito racconta che Zeus volle assicurarsi personalmente della portata dell'empietà degli uomini: travestito da contadino, andò a chiedere ospitalità a Licaone; questi lo ricevette, ma volendo sapere se il suo vero ospite fosse realmente un dio, gli servì la carne di un ostaggio mandato dai Molossi. Infuriato per l'affronto ricevuto e per la pratica inumana, Zeus decise di trasformare Licaone in lupo, dando così forma fisica all'eco del suo nome (la parola λύκος riecheggia in Λυκάων).

La versione di Ovidio, e così la ri-scrittura di Pavese, deve essere messa in relazione con l'usanza dei sacrifici umani celebrati in onore di Zeus Liceo in Arcadia: la «fama di essere orripilante e primitiva» che circondava il popolo di Licaone deriva dai fenomeni di «sacrifici umani, di cannibalismo e di lupi mannari»² che si verificavano quotidianamente in Arcadia, come ricorda Platone nell'ottavo libro della *Repubblica* (565 a).

Questi elementi costituiscono l'ipotesi della ri-scrittura del mito operata da Pavese nei *Dialoghi con Leucò*: lo scontro fra mondo pre-ellenico e olimpico; l'uscita dall'era titanica tramite l'avvento della legge apollinea; la sopravvivenza della bestialità come cifra della stirpe mortale; la violenza dell'uomo sull'uomo.

Una volta ucciso Licaone, i due protagonisti iniziano a discutere riguardo alla natura del loro atto, che, nelle parole dei due agonisti, si situa a metà tra la caccia e l'omicidio:

PRIMO CACCIATORE: Non è la prima volta che s'ammazza una bestia.

SECONDO CACCIATORE: Ma è la prima che abbiamo ammazzato un uomo.

PRIMO CACCIATORE: Pensarci non è fatto nostro. Sono i cani che ce l'hanno stanato. Non tocca a noi dirci chi fosse. Quando l'abbiamo visto chiuso contro i sassi, canuto e insanguato, sguazzare nel fango, coi denti più rossi degli occhi, chi pensava al suo nome e alle storie di un tempo? Morì mordendo il giavellotto come fosse la gola di un cane. Aveva il cuore della bestia oltre che il pelo. Da un pezzo per queste boscaglie non si vedeva un lupo simile o più grosso.

SECONDO CACCIATORE: Io ci penso, al suo nome. Ero ancora ragazzo e già dicevano di lui. Raccontavano cose incredibili di quando fu uomo – che tentò di scannare il Signore dei monti. Certo il suo pelo era colore della neve scarpiciata – era vecchio, un fantasma e aveva gli occhi come sangue.³

Il primo cacciatore non prova pietà, né si fa scrupolo di aver ammazzato il feroce, empio e inu-



¹ Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947, p. 106.

² Walter Burkert, *Homo necans. Antropologia del sacrificio cruento nella Grecia antica*, traduzione di Francesco Bertolini, Torino, Boringhieri, 1981 [1972], p. 74.

³ Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 107.

mano signore d'Arcadia, poiché lo considera come una bestia qualunque, secondo una «correlazione biologicamente fissata tra animale e predatore e animale preda»:4 è la legge della natura che domina la sua riflessione e il suo agire; tutto si risolve nell'attività maschile della caccia secondo le «norme della tradizione culturale», che, nate in séguito all'epifania della legge olimpica, hanno soverchiato il «cortocircuito del cannibalismo»,5 circoscrivendolo così alla superata età pre-logica.

Al contrario, il secondo cacciatore non riesce a dimenticare l'antica natura umana della sua vittima: l'uccisione del lupo non è una caccia come le altre, un segno di civilizzazione della società umana, bensì un omicidio in piena regola. Il mostro non rappresenta mai l'alterità, ma l'identità; non è il dissimile, ma il simile dell'uomo: la rimozione del mostro, infatti, è equiparabile a un omicidio.

Come ha scritto Walter Burkert, l'animale preda diventa così a sua volta un antagonista quasi umano, viene vissuto come un uomo e trattato a questa stregua. Furono i grossi mammiferi gli animali sui quali si concentrò la caccia; evidente era in essi la somiglianza con l'uomo, nella struttura corporea e nel movimento, nello sguardo degli occhi, nel «viso» nonché nel respiro, nella fuga e nella paura, nell'attacco e nella furia. Più che mai nell'uccisione e nello sgozzamento veniva riconosciuta la somiglianza con l'uomo: carne e carne, ossa e ossa, fallo e fallo, cuore e cuore, e soprattutto il caldo sangue che scorre.6

Il secondo cacciatore non riesce ad accettare che l'uomo debba uccidere se stesso per uscire dalla dimensione primitiva, per esprimere la propria umanità attraverso l'uccisione di un suo simile, che, per quanto inumano, preserva ancora il proprio statuto ontologico anche nelle sembianze ferine. La bestialità, invocata dal primo cacciatore quale discrimine fra uomini e animali, è trascesa dal secondo in nome dell'esistenza fantastica di Licaone, confinata in un tempo lontano e favoloso: egli sembra

essere particolarmente affascinato dalla figura di questo eroe negativo, che osò sfidare il Signore dei monti, Zeus, sceso in terra per ripristinare l'ordine apollineo che il re dell'Arcadia stava minando.

Questa particolare attenzione per il diverso, per l'alterità dell'essere bestiale, travalica la semplice pietà e diventa il fulcro attorno al quale si sviluppa la parte centrale del dialogo:

PRIMO CACCIATORE: Si racconta di lui che cuoceva i suoi simili.

SECONDO CACCIATORE: Conosco uomini che han fatto molto meno, e sono lupi – non gli manca che l'urlo e rintanarsi nei boschi. Sei così certo di te stesso da non sentirti qualche volta Licaone come lui? Tutti noialtri abbiamo giorni che, se un dio ci toccasse, urleremmo

e saremmo alla gola di chi ci resiste. Che cos'è che ci salva se non che al risveglio ci ritroviamo queste mani e questa bocca e questa voce? Ma lui non ebbe scappatoie – lasciò per sempre gli occhi umani e le case. Ora almeno ch'è morto, dovrebbe avere pace.

PRIMO CACCIATORE: Io non credo che avesse bisogno di pace. Chi più in pace di lui, quando poteva accovacciarsi sulle rupi e ululare alla luna? Sono vissuto abbastanza nei boschi per sapere che i tronchi e le belve non temono nulla di sacro, e non guardano al cielo che per stormire o sbadigliare. C'è anzi qualcosa che li uguaglia ai signori del cielo: quantunque facciano, non han rimorsi.7

L'interesse del secondo cacciatore è dettato dal timore dell'identità tra uomo e bestia, che porte-



4 Walter Burkert, *Homo necans*, cit., p. 33.

5 *Ivi*, p. 32.

6 *Ivi*, pp. 33-34.

7 Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 109.

rebbe alla morte di entrambi. Con l'avvento della coscienza etico-divina, gli esseri mortali sono costretti a vedere le pulsioni, gli affetti e le passioni negative come qualcosa che deve essere oggettivato nella bestialità animale. Tuttavia, il materiale interiore non viene del tutto rimosso, dislocato dalla coscienza nell'altro, nel *monstrum*: gli esseri (umani e animali) continuano a conservare i rispettivi tratti, cosicché l'estraneo rimane sempre familiare. In altre parole, il secondo cacciatore teme di distruggere una parte di se stesso uccidendo il proprio Es, Licaone, l'uomo-lupo che esiste in ogni creatura mortale.

Il primo cacciatore risponde a questa sfumatura psicologica introducendo il tema della colpa, del rimorso, equiparando lo statuto della bestia a quello degli dèi, annullando così l'identità fra gli uomini e gli animali: Licaone non aveva bisogno di morire per trovare pace; egli l'aveva già conquistata nel mo-

mento in cui Zeus l'aveva trasformato in una belva priva di intelletto, coscienza e moralità, incapace – diversamente dagli uomini – di avvertire rimorsi e sensi di colpa. La sorte di Licaone, allora, non è poi così infelice come potrebbe sembrare: imbestiandosi, dimenticando di essere uomo, il signore dell'Arcadia si è affrancato dalla schiavitù della coscienza apollinea, dal dover essere secondo la sorte, la legge morale imposta dal consorzio degli dèi; è diventato libero, tornando alla condizione dell'età titanica, dove essere bestia era sinonimo di libertà.

Esemplare è la replica del secondo cacciatore, il quale ricorda al compagno che l'imbestiamento imposto a Licaone non è un premio, bensì un castigo, dal momento l'uomo-lupo ha dimenticato il proprio passato. A questa perdita intellettuale si aggiunge anche quella affettiva e familiare: Callisto, figlia di Licaone, metamorfizzata in orsa, muore trafitta da una lancia scagliata da suo figlio Arcade.

SECONDO CACCIATORE: [...] Se anche la bestia si è scordata del passato e vive solo per la preda e la morte, resta il suo nome, resta quello che fu. C'è l'antica Callisto sepolta sul colle. Chi sa più il suo delitto? I signori del cielo l'hanno molto punita. Di una donna – era bella, si dice – fare un'orsa che rugge e che lacrima, che nella notte per paura vuol tornare nelle case. Ecco una belva che non ebbe pace. Venne il figlio e l'uccise di lancia, e gli dèi non si mossero. C'è anche chi dice che, pentiti, ne fecero un groppo di stelle. Ma rimane il cadavere e questo è sepolto.⁸

Rispetto alla vicenda raccontata da Ovidio nel secondo libro delle *Metamorfosi*, che si conclude positivamente grazie all'intervento divino di Zeus e la conseguente catterizzazione di Callisto e Arcade nell'Orsa Maggiore, Pavese decide di dare vita a un tragico matricidio, avvenuto nell'assoluta indifferenza degli dèi. La trasformazione pavesiana, sebbene riporti (latamente) anche la risoluzione ovidiana, relegata però allo statuto di diceria, si presenta quale eco (rovesciata)

della sorte di Meleagro (ucciso dalla madre) e dell'istanza mossa da Prometeo ne *La rupe*: «È la legge del mondo che nessuno si liberi se per lui non si versa del sangue».⁹ Nessuno può veramente riscattarsi, se non a prezzo del sacrificio di qualcun altro, in una catena interminabile di lutti dove ciascuno diviene, sia pure involontariamente, artefice della rovina di un proprio simile. Il risvolto tragico della fine di Callisto è dato dal contesto entro il quale si sviluppa la sua rovina: la famiglia, dovendo preservare l'autorevolezza e la sacralità delle leggi della società, deve severamente punire le trasgressioni più selvagge e pre-logiche (come l'incesto, il parricidio, il matricidio); per tale motivo, nel dialogo non si fa riferimento all'inconsapevolezza del giovane Arcade, e lo si connota come puro atto intenzionale.

Coerentemente alla spregiudicata posizione assunta fin dall'esordio dialogico, il primo cacciatore affranca gli dèi da ogni responsabilità riguardo alle sventure dei mortali, deprecando l'unità di mito e logos nella bestia. Il suo interlocutore, nonostante riconosca che gli «dèi non ti aggiungono né tolgono nulla», ribadisce l'ingerenza della comunità degli immortali nelle vicende terrene, dal momento che essi favoriscono, in un modo o nell'altro, l'attuarsi del destino, che ha portato Licaone e Callisto a divenire belve.

La posizione del secondo cacciatore chiude il dialogo all'insegna della persistenza della bestialità (sebbene in forma latente) nell'età olimpica come forma inconsapevole dell'essere: la metamorfosi bestiale, infatti, non è riuscita a estirpare i residui di umanità degli uomini mostri che albergano nella terra («Ma, morendo e vedendoci, capì di esser uomo. Ce lo disse con gli occhi»)¹⁰. Licaone e Callisto sono esempi di questa ambiguità, di questa mancata divaricazione ontologica tra l'umano e il bestiale che il limite apollineo avrebbe dovuto garantire. Se, come ha ricordato Prometeo a Eracle, i mostri non si possono uccidere, ciò significa che il processo di sottomissione dell'irrazionale mitologico alla chiarezza del logos è destinato a essere sconfitto.



8 Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 110.

9 *Ivi*, p. 94.

10 *Ivi*, p. 111.

Pavese editore: la collezione “I Millenni”, da biblioteca privata a patrimonio dei lettori

Sara De Balsi

Oltre che scrittore e poeta, Cesare Pavese è stato una figura cardine dell'editoria italiana degli anni Trenta e Quaranta del Novecento.

Durante il fascismo, fu tra i fondatori della Einaudi; dopo la fine della guerra, la amministrò, avendo cura di garantirne la continuità rispetto alle origini; infine, aprì delle strade e tracciò delle linee di tendenza che l'azienda avrebbe seguito per almeno un decennio dopo la sua morte. Non si può quindi considerare il lavoro editoriale come mero sfondo sul quale istoriare la figura del poeta-romanziero solo e disperato.



1. Pavese editore

Le sedi Einaudi di Torino e di Roma, con i redattori che vi lavoravano e i libri che vi circolavano, furono l'ambiente in cui la maggior parte delle opere di Pavese vide la luce. Luogo d'incontro per uomini e idee, di scambio, di progettazione, di azione culturale e politica, la casa editrice Einaudi è dunque il contesto di cui tener conto, imprescindibilmente, in qualunque discorso riguardante Pavese; anche alcune sue opere narrative non sono pienamente intelleggibili se non si tiene conto del progetto editoriale di appartenenza.

Per questo, nello studio e nell'interpretazione della sua opera letteraria, bisogna tener conto tanto delle lettere quanto del diario, tanto del Pavese "pubblico" che di quello "intimo", tanto del Pavese dialogico che di quello monologico. Se, infatti, le pagine del *Mestiere di vivere* illuminano la poetica di Pavese, le lettere – editoriali e non – sono le tracce concrete della sua attività pratica.

Avvalorano l'ipotesi della complementarietà dell'editore e del narratore – se non la priorità del primo sul secondo – alcune osservazioni di Italo Calvino in *Pavese: essere e fare*, tentativo di definizione della «operazione poetica e morale»¹ paveseiana a dieci anni dalla morte.

Troppo si parla d'un Pavese alla luce del suo gesto estremo e troppo poco alla luce della battaglia vinta giorno per giorno sulla propria spinta autodistruttiva. La morale dei suoi classici, la morale del fare, Pavese riuscì a renderla operante anche nella propria vita, nel proprio lavoro, nella partecipazione al lavoro degli altri. Per noi che lo conoscemmo negli ultimi cinque anni della sua vita, Pavese resta l'uomo dell'esatta operosità nello studio, nel lavoro creativo, nel lavoro nell'azienda editoriale [...]. Questo Pavese non è men vero dell'altro, del Pavese negativo e disperato, e non è solo consegnato al ricordo degli amici, e a un'attività al

di fuori delle pagine scritte; era quello l'uomo che "faceva", l'uomo che scriveva i libri; i libri della maturità portano questo segno di vittoria e addirittura di felicità, sia pur sempre amara².

Partendo da queste considerazioni, alcune imprese editoriali di Pavese si possono definire "opere", alla stregua delle raccolte poetiche, dei saggi e dei romanzi.

Mi riferisco da una parte alla curatela di opere importanti (su tutte, *l'Antologia di Spoon River* di Edgar Lee Masters, tradotta da Fernanda Pivano nel 1941, e *l'Iliade* di Omero, tradotta nel 1948-49 da Rosa Calzecchi Onesti), d'altra parte alla creazione o alla guida di alcune collane della casa editrice

Einaudi (in particolare, la "collana viola" e i "Millenni").

In questa sede mi soffermerò su quest'ultima collezione, che più di ogni altra mi sembra rispondere alla definizione di "opera", nel senso di prodotto dell'ingegno e del lavoro intellettuale di un singolo, e degna di essere pensata e studiata in quanto tale.

2. I "Millenni"

Tranfaglia e Vittoria descrivono schematicamente la collezione, commentando i "Millenni" tra le collane editoriali di Einaudi nate dopo la guerra:

I "Millenni", diretta da Pavese e poi da Daniele Ponchiroli, per i classici di ogni tempo e di ogni



¹ I. Calvino, *Pavese: essere e fare*, in *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, p. 69.
² Ivi, pp. 71-72.

paese, la poesia, gli scrittori di storia, i racconti di viaggi, le raccolte di fiabe³.

Così elencati, i contenuti della collezione hanno un aspetto estremamente vario, quasi – per usare le parole di Pavese nella prefazione all'*Illiade* – “disparato”.

Più esatta l'analisi di Luisa Mangoni:

Hemingway, Lee Masters, Mark Twain, Whitman, accompagnandosi a Sofocle, *Le mille e una notte*, e, soprattutto, a Omero, delineavano un quadro tutt'altro che neutro, suggerivano un percorso di “classici” in cui la mano di Pavese era ben riconoscibile⁴.

Una collezione eterogenea, dunque, ma non priva di un centro.

La sua nascita nel 1945, all'indomani della Liberazione, si situa in un momento di riorganizzazione della Einaudi, che vede l'arrivo di nuovi collaboratori, il rinnovamento e talora la soppressione di alcune collane e, in ultima analisi, la ridefinizione delle priorità della Casa editrice, della cui stabilità Pavese si fa garante, sotto l'insegna della continuità e dell'equilibrio politico.

La collezione si configura subito come un'opera «di grande impegno e di lunga durata»⁵. Il catalogo si caratterizza per il respiro internazionale, per l'assenza di vincoli spaziali e temporali nella scelta dei titoli, per la centralità del “classi-

co” di ogni tempo e quindi anche, al limite, contemporaneo.

Vi trovano posto gli autori che – nell'ottica di Pavese – hanno raggiunto «una loro diversa non meno certa classicità»⁶ e interpretato la propria epoca, lasciandovi il segno. È il caso, evidentissimo, di Hemingway, i cui *Quarantanove racconti* costituiscono il primo volume dei “Millenni”.

Per conferire omogeneità a questa collezione di così ampio respiro, Pavese punta innanzitutto sulle traduzioni, poi sull'omologazione grafica. L'effetto sperato è di rendere “classico” Hemingway e allo stesso tempo “contemporaneo” Omero⁷. A questo proposito, è notevole la collaborazione, testimoniata da un consistente carteggio, con Rosa Calzecchi Onesti, traduttrice dell'*Illiade*; di quest'opera Pavese compare “solo” come curatore, ma a essa prendono parte al contempo la sua esperienza di traduttore, la sua frequentazione dell'etnologia e della mitologia, la *démarche* poetico-stilistica e infine il “mestiere” editoriale.

Alcuni progetti – come *Le mille e una notte* – sono mutuati dalla collezione “I Giganti”, che si occupava originariamente di classici della letteratura italiana, così come riguardavano i “Giganti” alcune idee espresse da Pavese nel 1945 e in parte recuperate:

[...] Ricordo l'orrore del consiglio romano capeggiato da Balbo quando dissi che un certo *Capitale* stravagante poteva benissimo entrare nei Giganti [...] insieme a *1001 notte* e *Bibbia*. Volevano linciarmi⁸.

Rientrano quindi nel catalogo i libri “inclassificabili” per loro stessa natura. Opere di un ingegno per così dire collettivo prendono posto accanto agli autori contemporanei, secondo uno schema imprevedibile nel quale si avverte tuttavia la regia accorta di un solo pensatore.



3 N. Tranfaglia – A. Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 430.

4 L. Mangoni, *Pensare i libri – la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

5 *Ivi*, p. 462.

6 *Ivi*, p. 464.

7 «Rendere contemporaneo Omero' e insieme classico Hemingway era un sottinteso nella successione dei volumi nei Millenni». L. Mangoni, *Pensare i libri*, op. cit., p. 464. L'espressione «Dobbiamo rendere contemporaneo Omero, ma anche conservargli un po' della sua ieratica solennità» è in una lettera di Pavese a Rosa Calzecchi Onesti.

8 C. Pavese, *Officina Einaudi, lettere editoriali 1940-1950*, Torino, Einaudi, 2008, p. 174. La lettera è indirizzata a Giulio Einaudi e fa parte di una serie di “Considerazioni sul libro Einaudi” in cui Pavese contesta la proposta di abolire le collezioni e adottare un'unica suddivisione in “tecnica” e “fantasia”.

È la storia delle letture di Pavese che prende vita con il catalogo dei “Millenni”: i classici dell’antichità, innanzitutto Omero; la letteratura americana, da Mark Twain a Ernest Hemingway; i russi Dostoevskij e Čechov (*I fratelli Karamazov* e *Racconti* escono tra 1948 e 1949), qualche classico italiano (*Decameron*, *Orlando Furioso*, il recentissimo Saba) le fiabe dal sapore di mito delle *Mille e una notte*⁹.

La collezione diventa rapidamente uno dei fiori all’occhiello della Einaudi, che assume rapidamente un ruolo centrale nel campo culturale italiano del dopoguerra.

Ben presto, la pubblicazione a fine anno di uno dei “Millenni” al quale è dedicato un particolare impegno nella cura del testo, nell’apparato illustrativo e nella presentazione tipografica va assumendo il carattere quasi di suggello del piano editoriale della casa editrice.

Il successo porta inevitabilmente con sé un vasto dibattito. Carlo Muscetta, della sede einaudiana di Roma, insiste per una definizione più netta dei confini tra questa collezione e le altre, soprattutto l’“Universale”, da lui diretta tra alterne vicende¹⁰. Dalle lettere di Pavese emerge, al contrario, che tali confini sono ben chiari nel suo progetto. Per esempio, così risponde a una serie di proposte di pubblicazione avanzate proprio da Muscetta:

Non vedo l’utilità del Michélet nei Millenni. Invece il Machiavelli *completo* fallo subito tu. Goldoni, Foscolo non me li vedo. Il Molière sì, ma chi lo traduce bene?¹¹

E, pochi giorni dopo:

Quanto ai classici, vacci piano. Che abbiamo fatto un Sofocle (tu sai che sospiri e cigolii) non vuol dire che facciamo tutto il Parnaso¹².

Queste lettere testimoniano

della delimitazione da parte di Pavese di un territorio, la sua collana “privata”, gestita come un feudo (altro termine che ritroviamo nelle lettere di Pavese, a proposito non dei “Millenni”, ma della sede torinese della casa editrice¹³).

3. Una biblioteca

Dopo la morte di Pavese nel 1950, la collezione dei “Millenni” subisce un incremento della programmazione e un ampliamento considerevole del catalogo in ogni direzione, perdendo la sua originaria impronta selettiva. Diviene più forte l’attenzione all’Ottocento, diminuiscono invece i contemporanei. Tratto distintivo della collezione è ora l’attenzione per le fiabe, iniziata con le *Mille e una notte*, che culmina nella pubblicazione delle *Fiabe italiane* di Calvino nel 1956.

Con la loro varietà di temi e testi, la libertà dai problemi di coerenza e l’apporto significativo di personalità come Bazlen, Foà, Calvino, i “Millenni” sono senz’altro una delle collane più significative degli “anni del disagio” (politico), caratterizzati tra l’altro nella Casa editrice dalla tendenza che la Mangoni definisce «salvaguardia dei classici»¹⁴.

Da progetto individuale, costruito a partire da un nucleo di letture giovanili arricchite e ampliate nel tempo, la collana è divenuta nel tempo “einaudiana” nel senso più ampio del termine: eccetto qualche interruzione, infatti, i “Millenni” non hanno mai sospeso le pubblicazioni.

Nella realizzazione di questa collana, la concezione pavesiana del lavoro editoriale raggiunge la piena maturità: i principi che la reggono sono la fedeltà a un nucleo tradizionale facente capo a sé stesso, a Leone Ginzburg e a Giulio Einaudi; l’indipendenza politica, strettamente collegata alla conservazione della memoria dei tempi della censura fascista; l’accuratezza filologica delle pubblicazioni,

fermo restando l’intento divulgativo presso un grande pubblico (e di conseguenza l’accessibilità economica dell’intero catalogo).

La collezione dei “Millenni” è uno scaffale della biblioteca personale di Pavese; il primo, il più importante, quello che contiene l’indispensabile: letteratura americana, classici di ogni tempo, qualche sorpresa italiana, alcuni selezionatissimi contemporanei. Costruendo il catalogo dei “Millenni”, Pavese apre la propria biblioteca al pubblico “reale”, offrendogli la propria scelta di libri presentati in una veste filologica, linguistica, grafica innovativa.

Se la Einaudi delle origini si rivolgeva a un pubblico medio dell’Italia di nuova alfabetizzazione, proponendogli pubblicazioni di buona qualità a basso costo, con i “Millenni” Pavese mira a un pubblico ormai critico, intelligente, esigente, scaltrito attraverso anni di frequentazione con il catalogo della casa editrice.



⁹ «Quelle vecchie letture, selezionate e rifinite, si ricomponavano nei Millenni: l’antico mito omerico e il moderno mito americano trovavano ai suoi occhi una loro intima rispondenza [...]». L. Mangoni, *Pensare i Libri*, op. cit., p. 464.

¹⁰ C. Pavese, *Officina Einaudi*, op. cit., nota 108.

¹¹ *Ivi*, p. 320.

¹² *Ivi*, p. 322. Le *Tragedie* di Sofocle escono nei “Millenni” nel 1949.

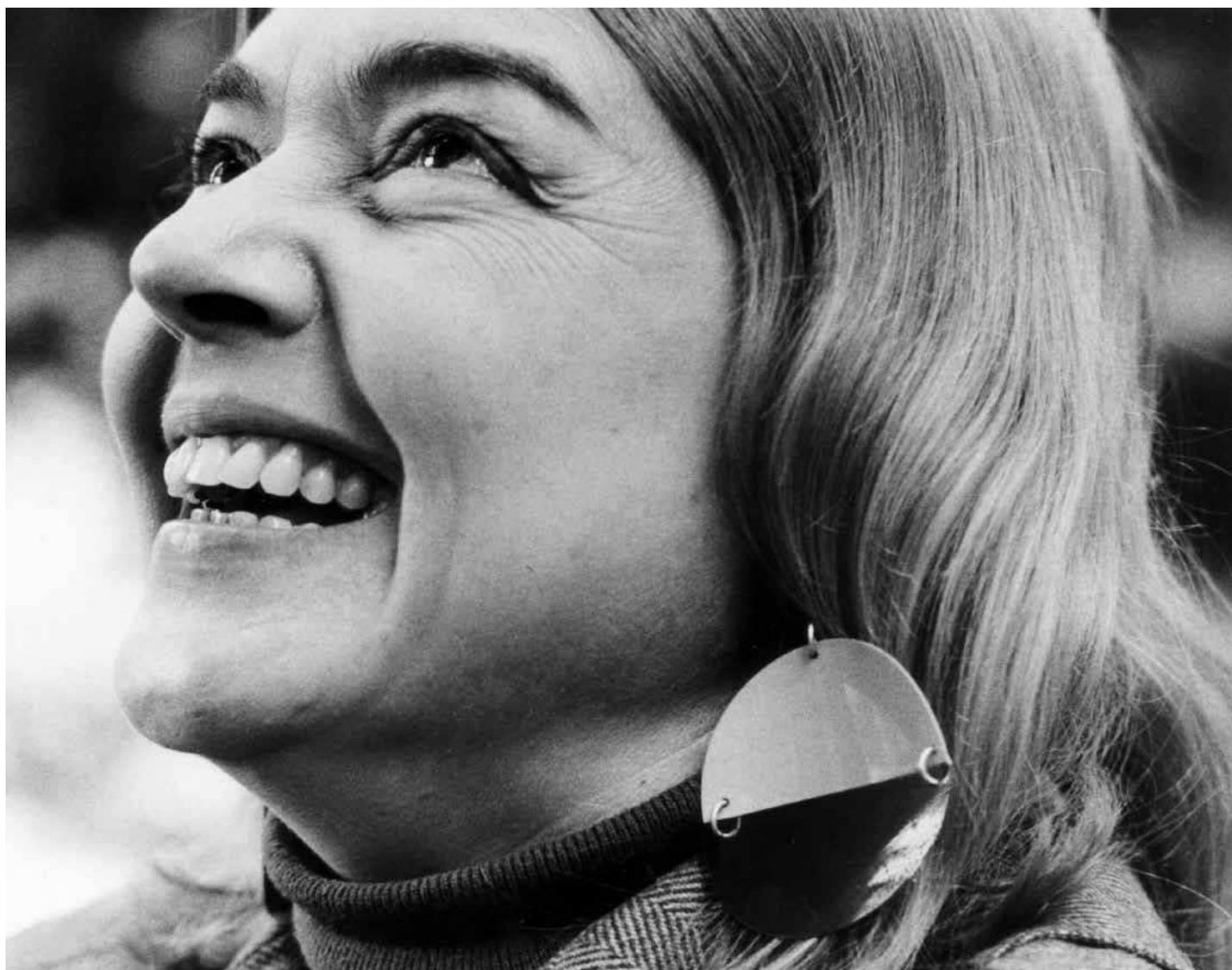
¹³ «Sono tanto più in grado di sostenere e difendere la vitalità della sede torinese, che considero mio feudo dalla nascita». Lettera di Pavese a Mila del 10 novembre 1945, in C. Pavese, *Officina Einaudi*, op. cit., p. 190.

¹⁴ Cfr., L. Mangoni, *Pensare i libri*, op. cit., pp. 701-714.

Un revisore “invadente”: la mano di Cesare Pavese sulla traduzione di *Spoon River* di Fernanda Pivano

Iuri Moscardi

L'Antologia di *Spoon River* ha rappresentato, dalla prima apparizione nel 1943 a oggi, un caso editoriale: edita grazie a due delle maggiori personalità culturali del '900 come Cesare Pavese e Fernanda Pivano, conobbe da subito enorme diffusione e ispirò il disco di Fabrizio De André *Non al denaro non all'amore nè al cielo* (1971).



Pavese fece scoprire il libro a Pivano – che lo tradusse da sola – e si occupò della sua preparazione editoriale, con la richiesta dei permessi di stampa e la revisione del testo: era infatti il revisore ufficiale dall'inglese dell'Einaudi e conosceva il libro fin dagli anni '30, quando ne scrisse su *La Cultura*. L'analisi di un dattiloscritto conservato presso la Biblioteca Pivano della Fondazione Benetton di Milano (ora chiusa), appartenuto a Pivano e contenente l'intera traduzione del libro, mi ha permesso di scoprire però che gli interventi di Pavese andarono ben oltre la revisione, configurandosi come l'applicazione di un diverso stile di traduzione che si mescolò a quello della traduttrice. Senza sminuire il lavoro di Pivano, possiamo parlare di una traduzione a quattro mani: i testi furono stampati in base alle modifiche pavesiane documentate dal dattiloscritto, integrate anche da suoi interventi sulle bozze.

Il dattiloscritto si pone a monte del processo editoriale: mostra le correzioni manoscritte di Pivano e Pavese ai testi (queste ultime successive alla revisione completa della traduttrice perché la modificano in più punti) e la cernita delle poesie per la prima edizione (143 testi su 244), caratterizzate da segni a matita blu o rossa. Analizzarlo mi ha consentito di definire le peculiarità della traduzione di Pivano e Pavese, individuandone la principale cifra stilistica: per Pivano l'aderenza all'originale, per Pavese una maggiore libertà. A ciò si è affiancata l'analisi degli errori di traduzione, a cui rimediano entrambi.

Per rendersi conto del loro lavoro può essere utile citare una delle poesie dove gli interventi sono più incisivi: *Harry Carey Goodhue*. Il testo approntato da Pivano è:

Voi non vi meravigliaste, sciocchi di Spoon River,
quando Chase Henry votò contro le osterie
per vendicarsi di esserne stato messo fuori.
Ma nessuno di voi fu abbastanza penetrante
da seguire i miei passi, o di segnare la mia casa
come fratello spirituale di Chase.
Vi ricordate quando trionfai
sulla banca e sulla combriccola

del tribunale,
per intascare gli interessi dei fondi pubblici?
e quando trionfai sui nostri capi facendo diventare i poveri le bestie da soma delle tasse?
E quando trionfai sulle imprese idrauliche
sgattaiolando nelle strade e facendo aumentare le rate?
E quando trionfai sugli uomini d'affari
che avevano trionfato su di me in queste lotte?
Allora ricordate:
che scuotendomi dalla rovina della sconfitta,
e dalla rovina di una carriera distrutta,
lasciai scivolare dalla mia maschera il mio ultimo ideale,
nascosto fino allora agli occhi di tutti,
come la vagheggiata mandibola di un asino,
e colpì la banca e le imprese idrauliche,
e gli uomini d'affari con la proibizione,
e feci pagare a Spoon River la pena
delle lotte che avevo perduto.

Dopo la revisione di Pavese:

Voi non vi meravigliaste, sciocchi di Spoon River,
quando Chase Henry votò contro le osterie
per vendicarsi di esserne stato messo fuori.
Ma nessuno di voi fu abbastanza penetrante
da seguire i miei passi, o arrivare a vedermi
fratello spirituale di Chase.
Vi ricordate quando affrontai la banca e la combriccola del tribunale,
perché intascavano gli interessi dei fondi pubblici?
e quando affrontai i nostri ottimati
perché facevano dei poveri bestie da soma delle tasse?
E quando affrontai le imprese idrauliche
perché rubavano le strade e aumentavano le tariffe?
E quando affrontai gli affaristi che mi avevano tenuto testa?
E allora ricordate:
che barcollante tra le rovine della sconfitta,

e le rovine di una carriera distrutta,
tirai fuori il mio estremo ideale,
come la vagheggiata mandibola dell'asino,
e picchiai la banca e le imprese idrauliche,
e gli uomini d'affari, col proibizionismo,
e feci pagare a Spoon River le spese
della guerra che avevo perduto.

L'analisi degli interventi permette di delineare, innanzitutto, la progressione nel lavoro. Entrambi tornano più volte sul significato di «fought»: Pivano lo rende «trionfai» ai versi 7, 10, 12, 14 e 15 dopo aver scelto inizialmente «svaligiati» nel primo caso e «feci violenza» negli altri quattro; Pavese sceglie prima «assalii» e poi «affrontai». Per entrambi, tali cambiamenti sono probabilmente dovuti a successive riletture integrali del testo. Gli interventi di Pivano sono finalizzati a migliorare la sua iniziale resa del testo, testimoniata dal dattiloscritto: come al verso 8, dove traduce «courthouse ring» con «recinto del tribunale» per un equivoco sul significato di «ring» (poi reso «combriccola»). Il verso 13 è invece tradotto in modo contorto: «for stealing streets and raising rates?» è reso «per sgattaiolare nelle strade e riscuotere le rate», e nemmeno la modifica in «sgattaiolando nelle strade e facendo aumentare le rate?» lo rende più comprensibile. Altrove, interviene per mantenere la traduzione aderente al testo di Masters, come al verso 9 dove «pocketing», inizialmente «rubare», è reso «intascare», uno dei significati italiani del verbo; o al verso 11, dove «making», inizialmente esplicito («diventassero»), è reso implicito («facendo diventare»). Al verso 5, invece, la letteralità la fa cadere in errore: traduce «trace me home» con «segnare la mia casa», ma il possessivo per «me» è errato e il verbo è tradotto a orecchio (Pavese lo rende prima «giungere a capirmi», poi «arrivare a vedermi»).

Alcuni interventi di Pavese sono tipici di una revisione, come quando rimedia a errori della traduttrice. Succede al verso 23, dove «prohibition» è tradotto da Pivano con «proibizione», non adatto al contesto e sostituito da Pavese con «proibizionismo»; e al verso 17, dove Pivano sceglie per il verbo un significato che

in italiano non ha («scuotendomi»). In quest'ultimo caso, Pavese perviene a «che barcollante tra le rovine della sconfitta», dopo avere optato per «che rialzandomi dalla rovina della sconfitta» e ritorna sul verso anche in bozze (toglie «che»). Le sue modifiche più rilevanti, tuttavia, riguardano la resa stilistica del testo: egli sceglie di allontanarsi dall'originale per migliorarne la scorrevolezza, mantenendola fluida evitando versi troppo lunghi, inutili ripetizioni e luoghi più o meno oscuri per l'interpretazione del lettore. Vanno in questa direzione le modifiche alle forme verbali dei versi 9 («perché intascano» al posto di «per intascare») e 11 («perché facevano» per «facendo diventare») e la resa più comprensibile del verso 13 («perché rubavano le strade e aumentavano le tariffe?» invece di «sgattaiolando nelle strade e facendo aumentare le rate?»). Al verso 19, invece, dapprima corregge il significato di «cloak», che Pivano traduce inspiegabilmente «maschera», e poi toglie una specificazione ritenuta superflua: da «lasciai scivolare dalla mia maschera il mio ultimo ideale,» si passa a «cavai da sotto il mantello il mio ultimo ideale,» a, infine, «tirai fuori il mio estremo ideale,». Per quanto riguarda, invece, le sfumature stilistiche, rispondono alla volontà di Pavese di tratteggiare una particolare fisionomia del protagonista e del tono del suo sfogo: i sinonimi scelti per il verbo al verso 21 («picchiai» per «colpii»), per il sostantivo al verso 24 («guerra» per «lotte»), per il già citato «fought» e la sostituzione di «capi» con «ottimati» al verso 10 trasmettono l'idea di un uomo sconfitto dopo anni di battaglie ideali e non fisiche. Infine, le modifiche al tempo verbale del verso 15 sono decise ancora da Pavese, che le traduce in funzione del verbo del verso precedente: riprendendo sia la lezione del dattiloscritto («mi avevano fatto violenza») che la revisione di Pivano («avevano trionfato»), opta per il trapassato prossimo («avevano tenuto testa») con cui mantiene il riferimento all'antiorità temporale del verso precedente.

Pavese interviene anche sulle bozze. Lo fa ai versi 11 («perché facevano dei poveri bestie da soma del fisco» in luogo di «delle tasse»), 13 («che rubavano rincarando le tariffe» al posto di «perché rubavano le strade e aumentavano le tariffe?»),

21 («e picchiai sulla banca», per «la banca»), 22 («e sugli uomini d'affari» per «e gli uomini»), 23-24 («le spese» spostato all'ultimo verso) per rendere più scorrevole la lettura (verso 13) o dare risalto a termini particolarmente significativi per il contesto della poesia, come «Spoon River» in ultima posizione del verso 23 e «le spese» alla prima del verso 24, legati da enjambement.

Harry Carey Goodhue è un ottimo campione degli interventi dei due curatori, ma analizzando il dattiloscritto c'è solo l'imbarazzo della scelta. Pivano integra parole inizialmente non tradotte, corregge i suoi errori («sindaco» per «Major», poi corretto in «maggiore», *La collina*; «lacrime», poi «anni», per «years», *Henry Phipps*; «under-tenant» prima «sottotenente» e poi «inquinato sotterraneo», *Samuel il giardiniere*; «gray haired» è «occhi grigi», poi «dai capelli grigi», *Margaret Fuller Slack*; «to get the job» da «per subire il raggio» a «per ottenere l'impiego», *Homer Clapp*) o ne introduce involontariamente («marshal» passa dal corretto «maresciallo» a «maniscalco», *Willie Metcalf*). Pavese, invece, da un lato rimedia agli errori residui, dall'altro modifica stilisticamente i testi. Per quanto riguarda gli errori, corregge la traduzione di sostantivi («cost» da «pena» a «spese», *Harry Carey Goodhue*) e verbi («I helped» da «Contribui» a «Contribuii», *Lambert Hutchins*) o limita traduzioni eccessivamente letterali («opera house» tradotto «palazzo dell'opera» e corretto in «teatro», *Tom Beatty*; «Fiddler Jones» mantenuto tale e corretto in «suonatore Jones», *Jeduthan Hawley*). Per quanto riguarda lo stile, interviene sulla scansione grafica delle poesie dividendo singoli versi in due (*Roscoe Purkapile*), spostando la posizione dei versi (in *Daisy Fraser* la scansione 10-11-12-13 è resa 10-13-12-11) o delle parole (in *Thomas Rhodes* una parte del verso 7 è spostata all'8 e l'8 trasferito nel 9) dell'originale. Altrove sintetizza, come al verso 4 di *John Wasson* (da «per ritardare il momento del commiato da me che andavo alla guerra contro gli inglesi» a «quando partii contro gli Inglesi per la guerra»), guadagnando chiarezza e scorrevolezza; o ingloba parti di verso, come al primo di *Wendell P. Bloyd* dove inserisce un verbo che incorpora l'avverbio originale (da «Prima mi accusarono di una condot-

ta disordinata» a «Cominciarono ad accusarmi di libertinaggio»). O, ancora, modifica arbitrariamente la forma della frase: ai versi 12-13 de *Il giudice Selah Lively* elimina l'interrogativa rendendo la frase lapidaria (da «e dei vostri stivali lucidi? E poi immaginate/ di divenire il giudice della contea?» a «e gli stivali lucidi. Infine/ voi diventate il Giudice»); al 2 di *William e Emily* rende la nominale originale una verbale («come l'amore stesso!» diventa «che ricorda l'amore!»); al 4 di *Wendell P. Bloyd* introduce un'invenzione linguistica (il corretto «guardia cattolica» è reso inspiegabilmente «infermiere»). Per arrivare, infine, a una riscrittura totale («ci fossero la fantomatica coscienza o l'ombra del pensiero» è reso «gli durasse una vaga, lontana coscienza», *Eugenia Todd*).

La quantità e la qualità degli interventi pavesiani sono tali da poterlo definire co-autore della traduzione. Non va però dimenticato il grande lavoro di Pivano, che tradusse il libro da sola e senza dizionario solo per la bellezza che aveva scoperto nei versi di *Francis Turner*. Le due traduzioni si sovrapposero così l'una all'altra, amalgamandosi poi a freddo: i lettori del 1943 non sapevano di avere tra le mani un libro unico non solo per l'anticonformismo dei suoi temi ma anche per la storia della sua traduzione.



Davì l'operaio scrittore della cintura torinese

Una storia molto diversa da Pavese di Piergiorgio Mori (con una intervista a Luigi Davì)

Tra le figure piemontesi della letteratura del dopoguerra, figure che in un modo o nell'altro non possono non essere apparentate a colui che fu il loro fratello maggiore, ovvero Cesare Pavese, una storia tutta particolare ce l'ha Luigi Davì. Si è tornato a parlare di lui sia causa della pubblicazione nel 2007 della *Storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, sia a causa della ripubblicazione, nel 2011, da parte della casa editrice **Hacca**, curata da **Giuseppe Lupo**, di quello che fu il suo libro di maggior successo: *Gymkhana-cross*.



Uscito, appunto, grazie all'interessamento di Elio Vittorini nella collana dei Gettoni il libro fu, per stessa ammissione dell'autore, ascrivibile più al genere picaresco che a quello del romanzo industriale. Parliamo di romanzo industriale in quanto Davì faceva l'operaio di mestiere, arrivando alla scrittura da autodidatta, e apprezzato da Vittorini proprio per questa sua scrittura grezza, semplice, sporcata dal dialetto e lontana dal "bello stile", accademico e paludato. È il 1957 quando la raccolta di racconti è pubblicata e narra di un'Italia che si muove nello spazio ristretto della cintura torinese, precisamente a Collegno, nel quartiere operaio di Leumann, dove Davì ha sempre vissuto. Un'Italia, tuttavia, che a un di presso sarebbe cambiata a velocità accelerata distaccandosi in modo netto dalle descrizioni delle colline care a Pavese, oscillanti tra selvatiche rupi e purezze virginali. Davì descrive la temperie dell'epoca che si avverte nei cenni ai film americani, al mito, sempre d'oltreoceano, delle sigarette Lucky Strike, le gum, gli scooter, le serate in balera, il servizio militare inteso come goliardia e cameratismo, atteggiamenti presenti e vivaci anche in officina che costituisce il suo spazio di riferimento preferito. Lo stile di Davì quindi è avvertito come un respiro di aria fresca, traducendo in italiano, quell'atmosfera del realismo americano, asciutta ed essenziale, che Pavese e Vittorini avevano ricercato e ammirato. Il vantaggio, però, di uno come Davì era l'esserne influenzato involontariamente, senza filtri culturali, senza artifici insomma. Fu questo il suo pregio e il suo limite. A metà degli anni Sessanta, la sua esperienza di scrittore si chiuse precocemente e volontariamente, rendendosi conto che i tempi erano cambiati, da un lato premevano gli intellettuali del Gruppo '63, dall'altro incalzavano anni in cui la fabbrica era lontana dal clima goliardico dei personaggi di Davì, avviandosi a diventare teatro di vicende più cupe e drammatiche.

"PENSAVO DI MIGLIORARE IL MONDO CON LA LETTERATURA"

intervista a Luigi Davì di Piergiorgio Mori.

Qui di seguito è riportata l'intervista con Luigi Davì. L'intervista è avvenuta tra l'aprile e il maggio del 2007 con uno scambio di missive. Davì si è imposto all'attenzione

della critica con la raccolta di racconti *Gymkhana cross*, inserita nei *Gettoni dell'Einaudi*. Di rilievo è il racconto *Il capolavoro* inserito nel «Menabò 4» numero della rivista dedicato proprio alla letteratura industriale.

Lei mi ha detto, in una precedente chiacchierata, che ha smesso di scrivere quando sentiva che non aveva più nulla da dire. Come era nata in lei invece la voglia di scrivere? Su quali autori si era formato?

Per la voglia di scrivere c'era già (sorretta da più letture di fumetti e libri per ragazzi) una certa "facilità" fin dai tempi di scuola, dove i miei "temi" svolti venivano di norma letti in classe. Ma fino all'incontro con Raf Vallone (1946) e poi con Italo Calvino (1948) le mie letture, pur progredendo, erano un andare piuttosto a caso, centrando un libro "buono" ogni cinque o sei pressoché inutili per una formazione letteraria. I libri "utili" suggeriti da loro sono stati in particolare *Le memorie di un ottuagenario* del Nievo, *I Malavoglia*, *Huck Finn*, le prose di Leopardi, *I dubliners* di Joyce. E di mio ci aggiungevo Hemingway, Kafka, Pavese, Flaubert, Caldwell, ecc.

Quale era stato il suo corso di studi?

I miei studi regolari si sono conclusi con la media inferiore, allora detta "III avviamento professionale". E a quattordici anni ero già a lavorare in fabbrica. Anni dopo ho seguito dei corsi (Lettere, Filosofia) presso l'Università del Popolo di Torino, ma erano cicli di conferenze che sul piano pratico non portavano a nulla, a nessun riconoscimento ufficiale.

Come è stato il rapporto con l'Einaudi?

Il rapporto con l'Einaudi è stato il naturale "proseguito" del mio amichevole rapporto con Calvino: lui era passato dall'Unità all'Einaudi e io sempre da lui a portare i miei racconti, sentirne il parere, seguirne i consigli. Così, naturalmente.

Aveva coscienza del dibattito teorico di quegli anni o semplicemente lo stile e la tematica era qualcosa di suo, di spontaneo?

La coscienza del dibattito teorico (letteratura e industria, alienazione) affiora in me dopo il *Gymkhana* e con il parallelo *Tempi stretti* di Ottieri, ma il vero dibattito si avrà poi nel 1961 con il «Menabò 4», dopo il *Donnarumma* ancora di Ottieri e prima del *Memoriale* di Volponi (1962) che considero il punto più alto per l'aspetto narrativo. Quindi il *Gymkhana*, come temi è frutto spontaneo di un ambiente di vita e di lavoro, ma pure di una ricerca stilistica che ne rafforza al meglio la narrazione.

Ha conosciuto altri protagonisti di quella stagione di letteratura industriale? (Volponi, Ottieri, lo stesso Vittorini, Arpino)

Volponi e Ottieri li ho incontrati (separatamente) due volte, ma senza entrare in merito a cose letterarie; con Arpino ho scambiato un paio di lettere in merito a racconti da farsi; con Vittorini ci siamo visti lungamente due volte parlando solo di letteratura. Buoni rapporti di persona anche con Raffaele Crovi, Diego Novelli, Geno Pampaloni. Conosciuti di persona anche Cesare Pavese e Natalia Ginzburg, Come incontri occasionali o l'essere stati un pomeriggio o qualche ora assieme si andava da Libero Bigiaretti a Sciascia, a Domenico Rea, a Maria Bellonci, Bianciardi, Salinari ... e via elencando.

Quale era il suo rapporto con l'establishment culturale di quell'epoca? Si sentiva una sorta di Cenerentola? Avevano un comportamento snob i suoi colleghi? Le facevano insomma pesare il fatto di avere origini proletarie?

Il mio rapporto con tutti gli autori e operatori culturali che ho incontrato è stato sempre del tutto naturale, di reciproca considerazione e stima, senza alcuna riserva o snobismo neanche accidentale.

Come nasce il racconto *Il capolavoro* (che tra l'altro ha trovato anche spazio nei Meridiani tra i racconti del Novecento curati da Enzo Siciliano)?

Il Capolavoro come traspare dal testo è frutto del confronto fra

la piccola e la grande azienda, di come ci si trova nell'una e nell'altra, e di certo "gioco" padronale volto al disgregare la solidarietà operaia. Situazioni che conoscevo per un mio parallelo percorso di lavoro.

Gymkhana Cross rappresenta un mondo a metà strada tra campagna e città, tra sviluppo e provincia: come nacque il titolo?

In una enciclopedia d'anteguerra avevo letto "gymkhana" significa "corsa ad ostacoli sia naturali che artificiali" e "cross": croce, incrociato, attraverso; per cui intendevo dire: "Attraverso la vita affrontandone gli ostacoli...", ma tradotto veniva troppo lungo.

Lei è stato schierato politicamente in quegli anni?

Io ho sempre operato per una "area di sinistra", dapprima più marcata, quindi più ponderata. Ma non sono mai stato in ruolo attivo né sindacale né politico: si pensava molto candidamente di poter migliorare il mondo con il nostro apporto letterario, e questo era l'aspetto da privilegiare.

Quale è stato il suo rapporto con Adriano Olivetti? L'ha conosciuto?

Adriano Olivetti l'ho conosciuto, ma appena appena. Ne sono stato dipendente nel settore "distribuzione", e cioè delle vendite. Era un imprenditore "illuminato" come larghezza di idee e nel senso che in ditta c'era grande libertà di pensiero e in ogni senso, ma a patto di "dare la produzione". Questo era fondamentale.

Ci può parlare della sua esperienza lavorativa?

La mia esperienza lavorativa poggia su tre grandi periodi: dal 1943 al 1956 sono tredici anni in piccole officine di paese o di periferia cittadina: lavoro di "produzione". Dal 1956 al 1969: tredici anni in aziende medie e grandi (FIAT 1956-1962; Olivetti 1962-1965) col passare da operaio a impiegato a capogruppo e dal lavoro di produzione a quello di distribuzione. E dal 1969 al 1982: tredici anni nel settore del-

la "informazione medica": lavoro di comunicazione.

In un'Italia in cui pochi leggono e molti scrivono ha mai nostalgia di avere interrotto questa sua esperienza di scrittore?

Nessuna nostalgia: ora scrivo tutti; ma c'è stato un momento in cui ero tentato di riafferarmi alla narrativa, in occasione del XV Congresso AISLLI (maggio 1994, Lingotto di Torino, ex fabbrica FIAT, quattrocento delegati da tutto il mondo) dove figuravo tra gli interventi conclusivi, ma in quelle stesse ore accadeva un tragico incidente d'auto al mio unico figlio, 32enne, docente universitario, e questo mi ha definitivamente distolto da tutto. Comunque con le lettere sono in attivo: ho fatto quanto ero in grado di fare; ho avuto più riconoscimenti di quanto mi aspettassi; ho conosciuto tante persone di cultura e persone eccezionali: sono cose memorabili, ma finisce lì, come chiara memoria.

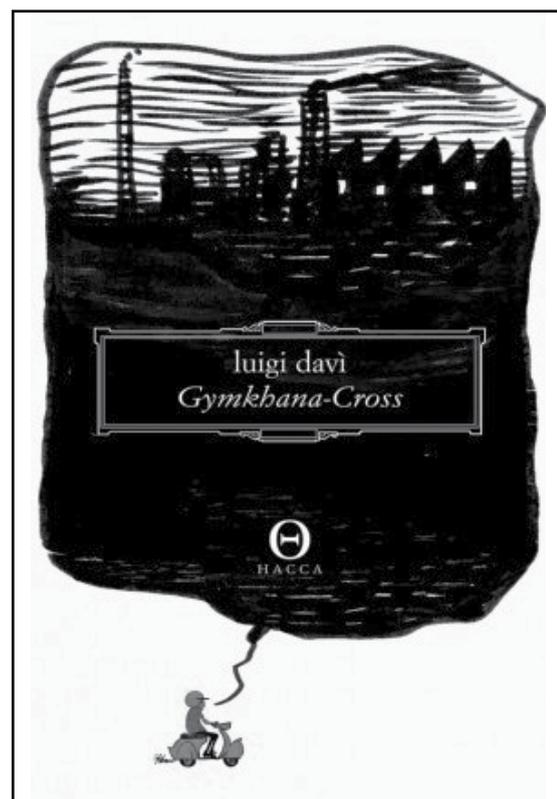
Quanto ha venduto e quanto ha guadagnato coi libri in quegli anni?

I libri si sono venduti poco e ne è venuto pressoché nulla, sal-

vo i soldi del Premio PROVE Città di Rapallo. D'altronde ho sempre teso a tenere separato il lavoro pro-sostentamento da quello dello scrivere. In letteratura, da buon devoto, non venivo lì "a scopo di lucro". Per esempio: avevo vinto un concorso per sceneggiatori in RAI (1968) e non ci sono andato. A priori rifuggivo da possibili imbeccate o condizionamenti, come pure da impellenze del tipo fare un libro l'anno. Certo i soldi servono e ben vengano se arrivano, ma nelle patrie lettere non dovrebbero essere mai lo scopo primario.

Oggi si assiste a un ritorno del tema del lavoro in letteratura (pensiamo a *La dismissione* di Ermanno Rea tanto per fare un esempio). Segue ancora il dibattito culturale in questo senso?

Come detto prima mi sono distolto pressoché da tutto. Ho seguito il grande successo della letteratura latino-americana; seguo scrittori piemontesi di indubbia capacità e bravura (in particolare Sergio Punt e Alessandro Perissinotto); rileggo gli autori degli anni '50/'70 e magari "scopro" ora classici di epoca greca o romana. Il tutto senza farmi fretta.



Libri ed eventi:

Bernardina Moriconi

A settant'anni di distanza dall'epopea spontanea ed eroica con cui il popolo partenopeo nel corso di quattro giornate cacciò dalla città le truppe naziste (era – come si ricorda – il settembre del '43), Napoli si ricandida a città innovativa e rivoluzionaria, stavolta sul piano di una progettualità pacifica e creativa, promuovendo la prima edizione delle “Giornate del cinema di Napoli: Obiettivo Lavoro”. E si capisce già dal titolo che l'istanza rivoluzionaria di questa manifestazione sta in quel rimando al lavoro, di cui si sente drammaticamente la carenza e l'esigenza, a Napoli e non solo.

IL CINEMA RINASCE A NAPOLI IN QUATTRO GIORNATE

Promosso dalla FUIS Federazione Unitaria Scrittori e organizzato dalle associazioni “Autori in primo piano”, “Istituto Culturale del Mezzogiorno” e dalla società “Luxarte”, col patrocinio del Comune di Napoli e della Regione Campania, questo Festival non si propone infatti esclusivamente come vetrina, ma grazie a una giuria numerosa e selezionatissima di critici, registi, sceneggiatori, scenografi, attori e insomma tutto quanto fa spettacolo, premia la progettualità nei vari settori in cui si articola la rassegna il cui fiore all'occhiello è costituito dal concorso, “Script”, che ha do-

nato alla migliore sceneggiatura un finanziamento di 200mila euro per la realizzazione di un film low-budget da realizzare entro il prossimo anno. Un film che se avrà come location il capoluogo campano, si avvelerà inoltre del contributo di figure professionali e artistiche che sono emerse proprio attraverso le varie sezioni in cui si articola il Festival: Lungometraggi, Sceneggiature (per film e per fiction televisive), Cortometraggi, Documentari, Web Series, Animazione, Videoclip: insomma, tutto quanto fa spettacolo nell'era tecnologica, avendo però come sfondo una città che si

è sempre distinta nel campo artistico, in particolare in quello teatrale e musicale, ma che già ai primi del '900 coi fratelli Troncone e poi con Gustavo Lombardo diventava centro di produzione cinematografica, mentre a un suo illustre e dimenticato figlio, Roberto Bracco, spetta il titolo di antesignano del cinema neorealista con la sceneggiatura di *Sperduti nel buio* che lo stesso drammaturgo realizzò rielaborando il suo omonimo dramma.

E se creare lavoro nell'ambito del cinema e in genere della cultura può apparire, in tempi di crisi, un obiettivo non solo rivoluzionario



ma addirittura velleitario, è proprio impegnandosi nella cultura del fare - come del resto più volte ribadito dallo stesso Sindaco di Napoli, Luigi De Magistris e dall'Assessore alla Cultura Nino Daniele -, nell'incentivare, cioè, le capacità artistiche intrinseche nel popolo napoletano, nella realizzazione di un indotto che il cinema necessariamente crea intorno a sé, nella formazione di professionalità spendibili nei vari settori della rappresentazione e della comunicazione, che Napoli può attuare un atteso riscatto ma anche assecondare una sua naturale vocazione: perché è innegabile che gli atavici ed endemici problemi che rendono quotidianamente così drammatica la realtà partenopea, convivano in una sorta di misterioso e laico sincretismo con i fasti di un patrimonio artistico, ambientale e culturale che fanno di questa città un *unicum* irripetibile. Anche per questo, per i suoi stridenti ma suggestivi contrasti, Napoli nel corso degli anni è diventata spesso fondale naturale di pellicole girate anche da registi non necessariamente campani. E' il caso di Nanni Loy, autore del celeberrimo *Le Quattro giornate di Napoli*, la cui proiezione ha segnato emblematicamente l'apertura delle Giornate del cinema, preceduta dal saluto del figlio, Guglielmo, che ha ricordato l'interesse ma anche la rabbia del padre verso questa città dove tutto diventava difficile, anche girare un film. Eppure, ha spiegato ancora Guglielmo, Nanni, cagliaritano di nascita vissuto a Roma, introverso di natura, amava questa città, a cui ha dedicato più di un film (basti ricordare il fortunatissimo *Mi manda Picone*), e l'esuberanza del suo popolo, confusionario e lazzaro, ma capace di imprevedibili ed eroiche riscosse, come quella del settembre del '43 che il regista ha saputo magistralmente immortalare sullo schermo.

Numerose le istituzioni che hanno partecipato a vario titolo alla rassegna, anche semplicemente ospitando alcuni eventi del ricco calendario, proprio al fine di ribadire il carattere trasversale e poliedrico di questo festival: a partire dal Teatro Mercadante che ha ospitato la serata inaugurale e quella conclusiva di premiazione dedicata alla memoria di un grande sceneggiatore, Vincenzo Cerami, ricordato an-

che mediante la proiezione del film *The Earth: Our home*, scritto da Cerami e diretto da Vittorio Giacci e Pierpaolo Saporito. Coinvolti inoltre attraverso convegni, mostre fotografiche e proiezioni numerose sale cittadine, gallerie d'arte, come Al Blu di Prussia, la neonata scuola napoletana di cinema ASCI, ma anche i poli museali quali il PAN e il MAV di Ercolano e l'Università Suor Orsola Benincasa, impegnata da tempo attraverso percorsi didattici innovativi e sperimentali a promuovere professionalità in svariati campi culturali da quello cinema-

tografico e giornalistico a quello enogastronomico e turistico.

Con la vittoria del concorso SCRIPT per la migliore sceneggiatura a *Solo chiudere gli occhi* di Massimo De Angelis, il "ciak" d'avvio è stato dato, tocca ora trasformare questa prima edizione delle Giornate del cinema in un appuntamento stabile e produttivo, col proposito, come ha dichiarato Natale Antonio Rossi, presidente FUIS, di contrapporre all'immagine della Napoli del malaffare e dell'immondizia, quella di una "Napoli Bella, dell'Arte e della Creatività, della Cultura e della Natura".



DAGLI ANTICHI SCAFFALI RIEMERGE “IL PECCATO” DI GIOVANNI BOINE

Giuseppe Lorin □

È una impresa non indifferente quella della Kogoi Edizioni di presentare ai lettori smaliziati del terzo millennio un classico della letteratura che uscì a puntate tra il 1913 e il 1914, mi riferisco al romanzo di Giovanni Boine “Il peccato” che la Kogoi Edizioni propone nella collana “La stanza della lettura” diretta da Roberto Mosenca.

Il libro uscì “a puntate” sulla rivista «La Riviera ligure», è un breve romanzo dove un giovane, perdigiorno e provinciale, intraprende una relazione proibita con una novizia, Maria, che abbandonerà il convento per vivere con lui.

È certo che Giovanni Boine, nato a Finale Marina il 12 settembre 1887 e deceduto, per tisi, a Porto Maurizio il 16 maggio 1917, ha vissuto l’esperienza del trasformismo dei primi del Novecento nella maniera più cruenta per un intellettuale. Cattolico convinto, sensibile e integerrimo, ebbe intense polemiche sia con la politica giolittiana dell’epoca, sia con il libertino Gabriele D’Annunzio, percepito come rappresentante dei vizi più biechi dell’artista.

È con il suo romanzo breve “Il Peccato”, scritto a soli 26 anni nel 1913 che Giovanni Boine risponde a “Il piacere”, portando così una ventata di innovazione letteraria tra quelle vecchie strutture intellettuali e morali ottocentesche rappresentate dal romanzo di D’Annunzio scritto nel 1888.

“Il Peccato”, è un dialogo tra anime: Giovanni Boine accompagna il lettore nella scoperta della vita interiore del personaggio senza alcun intervento del narratore; il lettore è partecipe del pensiero del protagonista! Va di pari passo ai ritratti di giovani artisti e agli esperimenti di narrativa psicologica del primo Novecento.

Un testo che, grazie ad una serie di studiate soluzioni narratolo-

giche, si avvicina e spesso anticipa la narrativa di Schnitzler, Svevo, Mann, Joyce, e arriva proprio dove la narrazione è specchio delle riflessioni del protagonista.

“Il Peccato” è ambientato nelle atmosfere della costa ligure, dove il paesaggio sembra essere tutt’altro che passivo e innocuo sfondo dell’azione. Si scoprono così, leggendo questo breve romanzo che non potrà mancare nello scaffale dei libri “sacri” di famiglia, i cardini moderni introdotti da Boine che partono dal sistema linguistico, cavalcando gli accorgimenti narratologici sulla melodia del ritmo e del tempo interiore della scrittura, corpo dell’autore, che investe di sé tutto il romanzo concepito come l’emanazione di stati d’animo.

Un importante contributo che Giovanni Boine ha apportato per la grande stagione del romanzo del Novecento, andando contro il romanzo verista di Giovanni Verga e contro il romanzo decadente di Fogazzaro.

Riporto qui di seguito alcuni passaggi del libro:

“L’avventura cominciò qualche anno dopo che egli se n’era, finiti gli studi, tornato a casa...”

Il monologo interiore è la chiave del successo di questo autore che con “Il peccato” indica la strada da seguire alla nuova narrativa del Novecento.

... “Che m’avvisi, sì, gliel’ho detto io. Ma la cosa...” si fece calmo, freddo d’un tratto come gli

succedeva nei mali casi sovente; pensò: “Ma la cosa diventa romantica qui. Perché non ha detto lei stessa decisa ai suoi superiori, al confessore, che so io, a chi deve che vuol uscire senz’altro? L’inquisizione non esiste più. Ha ventun’anni, è maggiorenne”...

È un romanzo breve che va letto tutto d’un fiato per assaporare con maggior vigore le speranze di una Europa e le tensioni psicologiche dei vari personaggi.

KOGOI EDIZIONI, “Il peccato” di Giovanni Boine, in libreria dal 28 ottobre 2013.





Corruzione

Un vescovo missionario mi ha raccontato di aver costruito, in un paese del terzo mondo, un complesso ospedaliero utilizzando l'aiuto di bravi ingegneri che lavorano anche per il governo. Terminata l'opera ha domandato loro "se quest'opera l'avesse commissionata lo Stato quanto sarebbe costata, il doppio, tre volte, quante volte tanto?" Gli ingegneri, fatto i conti, gli hanno dato una risposta agghiacciante: "settantacinque volte". Quando ci interroghiamo sulle cause del sottosviluppo non mettiamo mai in conto l'effetto devastante compiuto dalla corruzione per cui pochi politici, poche famiglie rapinano tutto, anche gli aiuti internazionali mandati per i miserabili che muoiono di fame.

Attenzione. Non è detto che oligarchia significhi corruzione. La storia ci ha dato l'esempio di aristocrazie - pensiamo a quella inglese e veneziana - che hanno governato bene e reso prospero il loro paese. Esse avevano capito che per accrescere il proprio potere e la propria ricchezza dovevano far funzionare con grande correttezza l'apparato dello Stato, favorire l'arricchimento di tutti, e soprattutto saper valorizzare i talenti, gli ingegneri da qualsiasi paese, classe sociale venissero.

La corruzione è il prodotto di una mentalità predatoria presente anche nelle democrazie.

Mi fa venir in mente di Hilaliani, pastori che, nel corso dei secoli, hanno rovinato il nordafrica distruggendo, con le loro capre, i campi di frumento appena nato. È questa la mentalità del corruttore: non seminare, ma prendere, distruggere. È perciò un modo di pensare che può essere presente dovunque, anche nei paesi sviluppati, anche da noi, nella burocrazia, nella università, fra i magistrati, i politici i sindacati.

Poiché è una mentalità, la corruzione vive nella mente dell'individuo e si trasmette nella famiglia, nel quartiere, nel ghetto, con l'insegnamento, l'esempio. Non viene fermata dalle istituzioni, e dalle leggi perché il corrotto le infiltra, le aggira. La corruzione viene fermata solo da chi ha una mentalità opposta, da chi prova orrore di fronte alla rapina, al saccheggio e vuole far crescere, migliorare le istituzioni e gli uomini. Da chi vuol creare e non distruggere. Ciò che salva la società e lo Stato dalla corruzione sono i milioni di individui che non si fanno corrompere. Che, grazie a valori morali profondamente interiorizzati non si lasciano intimidire, non si lasciano comperare, non fanno e non chiedono privilegi, cercano sempre e dovunque di essere giusti ed obbiettivi.

Francesco Alberoni

PASSA TEMPO DIVERTIMENTO



PUZZLE

ORIZZONTALI: 1. Una coordinata cartesiana - 7. Vale a noi - 10. Lo assegna la maestra - 12. Due di Lahore - 13. Si mettono alla porta - 15. Una manovra del sommergibile - 17. Chiusi al contrario - 18. Dio greco dell'amore - 19. Concede tutto - 21. Acquistati illegalmente - 23. Correre sulla neve - 25. Si arrossano per timidezza - 26. Famosa aria della Carmen - 28. Si può leggere sexta - 29. Ragazzo dell'ascensore - 30. Dispositivo elettrico - 32. Il nome di Jannings - 33. I sudditi di Alcino - 34. Dal colorito sano - 35. Noto college inglese - 36. Incidere profondamente - 38. Cupo rimbombo - 39. Era capitale dei Rutuli.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
	10				11			12
13	14							
15							16	
17					18			
19	20							
21								22
23	24				25			
	26					27		
28		29			30		31	
32				33				
34					35			
36			37					
38					39			

VERTICALI: 1. Prefisso maggiorativo - 2. Simbolo dello scandio - 3. Esperto in questioni amministrative - 4. Si indossa quando piove - 5. Separa le corsie - 6. Uomini senza fede - 7. È roseo quello del sano - 8. Affluente del Reno - 9. Edificio per il culto - 11.

Non molla facilmente - 14. Ampere (abbr.) - 16. Si espongono in vetrina - 17. Dio egizio - 18. Non sa contenersi - 20. Sigla di Enna - 22. Dà con gioia - 23. Pretendo molto - 24. Tradizionale veste giapponese - 27. Lo detiene il prima-

tista - 31. Con i punti nell'alfabeto Morse - 35. Era un ente di assistenza - 37. Sigla di Asti.

CURIOSITÀ

Molly Rodes (1767-1853) di Mill River, USA, è so-pravvissuta a 5 mariti.

SOLUZIONI PUZZLE

C
I
C
A
S
I
S
C
A
R
C
I
A
P
E
S
C
I
E
V
E
R
I
B

*porque a elegância anda
junto com o conhecimento*



*Comunità Italiana traz todos os meses o inserto literário Mosaico Italiano.
Para quem quer, além de ter acesso às matérias exclusivas da revista
que foca no melhor da atualidade, da arte, da gastronomia, da moda,
da economia..., conhecer os autores que influenciam o mundo na língua italiana.*

*Assine Comunità
e curta os bons
momentos entre
Brasil e Itália*



Tel.: 21 2722-2555
editora@comunitaitaliana.com.br